

## 1. La costruzione narrativa di Blue Highways

*Blue Highways*, successo editoriale che ha fatto di un scrittore dilettante un autore di culto, è un diario di viaggio narrato in prima persona. Il protagonista, William Least Heat Moon, è un insegnante di letteratura disoccupato, mezzosangue pellerossa, che si imbarca nell'impresa di percorrere il territorio nordamericano da una sponda all'altra, senza mai imboccare le interstatali - strade americane ad alto traffico. Così, per tre mesi, il viaggio prende la forma di un vagabondaggio sulle più desolate strade secondarie del territorio statunitense, dalla costa Est a quella Ovest. Il libro costituisce la notazione di quest'esperienza: visitando paesi e paesaggi in più di dieci Stati, fermandosi a parlare con le persone con cui riesce a entrare in contatto, il romanzo riporta le impressioni del protagonista e le storie che gli sono state raccontate e fissa una parte di questi incontri in una serie di fotografie - ventitré, che appaiono lungo il testo a intercalare la narrazione.

In queste pagine cercheremo di analizzarne alcuni aspetti, secondo l'ordine di un'analisi che si avvalga degli strumenti della semiotica generativa: a un certo punto, incontreremo delle fotografie che ci offriranno un'ulteriore problematica.

Tanto per cominciare, infatti, per contro a un programma generale tipico, come è quello del viaggio di ricerca<sup>1</sup>, la costruzione narrativa di *Blue Highways* è piuttosto complessa. Analizziamo le prime trenta pagine del testo, cercando per prima cosa di ricostruire quali siano le sequenze descrittive<sup>2</sup> (Greimas, 1984, p. 136).

Ci viene in soccorso una prima segmentazione, che è esplicitata dal testo stesso: infatti il racconto è organizzato in paragrafi numerati in senso crescente. Abbiamo detto che si tratta di un diario, ma in realtà nel testo non ci sono date, a parte quella della partenza, il "19 marzo, ultimo giorno d'inverno" (trad. it, p. 7): alla ricerca "della via più veloce per andarsene da casa"<sup>3</sup> (ivi, p. 10). William Least Heat Moon riporta nelle prime pagine i nomi delle strade che percorre, e i paragrafi sembrano seguire la cadenza dei giorni di viaggio. Ma il riferimento al tempo del viaggio intrapreso si rarefa dopo poche pagine, e i paragrafi prendono piuttosto la forma di unità tematiche del racconto.

Se proviamo a ricostruire la topologia narrativa delle prime trenta pagine<sup>4</sup>, lo schema diegetico si presenta articolato secondo la doppia linea di un *avanzamento* spaziale:

(paragrafo 1-2: casa, Missouri ) → (paragrafo 4-5-6-7-8: Illinois, Kentucky) → (paragrafo 9-10-11: Bluegrass: Kentucky)

e di un percorso di *attraversamenti* e *soste*, in cui possiamo già caratterizzare la prima colonna come serie di esperienze vissute sempre in solitaria e la seconda per il racconto di valorizzazione di esperienze intersoggettive.



## Blue Highways: come costruir(si) un viaggio dentro L'America

Giuditta Bassano

|  |   |
|--|---|
| (paragrafo 1-4: allontanamento e superamento delle strade ad alto traffico per immettersi nella prima strada secondaria) | (paragrafo 4 -5: sosta notturna a Grayville+primo dialogo a colazione nel Well's Restaurant)              |
| (paragrafo 5: partenza verso l'Ohio)   | (paragrafo 5-6: cena a Shelbyville + incontro con Twinkle e il marito + incontro con Andriot)             |
| (paragrafo 6: proseguendo verso est)   | (paragrafo 7: occhiata alla baracca del rigattiere e conversazione con l'uomo del furgone)                |
| (paragrafo 8: attraversamento di Frankfort)  | (paragrafo 9: pranzo al sacco lungo la Leeston Road)  |
| (paragrafo 10: attraversamento di Lexington)   | (paragrafo 10-11: sosta a Palisades + conversazione con la donna nell'emporio + incontro con gli Hammond) |

Ma è anche a livello di enunciati narrativi che queste due forme di esperienza del viaggio si contrappongono: mentre l'attraversare qui coinvolge uno stato - *l'essere in viaggio*, ed esprime una disgiunzione durativa da un oggetto disforico, "la solita vita" (ivi, p. 7), nella forma di una *fuga*, le soste sono riducibili a forme di un enunciato trasformativo che *modalizza il fare secondo il volere*: William si ferma sempre perchè è attirato dalla curiosità verso un posto dove *vuole mangiare*, o verso qualcosa che *vuole vedere*<sup>5</sup>. Il programma narrativo del Soggetto, nelle soste, è legato alla possibilità di congiungersi con *la soddisfazione della sua curiosità*, e la realizzazione di questo bisogno, investita in quanto tale dello statuto di un Oggetto di valore, va messa in relazione con il rivestimento attoriale delle persone che William incontra.

Gli scambi umani fra l'attore protagonista e gli altri at-

tori umani - dai saluti e dalle brevi domande, fino ai racconti, agli inviti, alle conversazioni più intime, appaiono sempre come del tutto casuali: William *vuole parlare*, ma non con qualcuno in particolare, William *vuole parlare con chiunque*.

Il che induce a chiedersi quali siano gli spazi utopici (Greimas, Courtès, 1979, p. 397) nel caso del racconto di *Blue Highways*. Infatti il concatenamento di questi programmi di soddisfazione della curiosità, che organizza la struttura generale del racconto, non si subordina a un programma cognitivo più generale definito da un qualche oggetto di valore specifico: il viaggio di William è un percorso dove è un elemento sul piano pragmatico, il *ritorno*, a ricomprendere il piano cognitivo e a costituire l'orizzonte di motivazione più plausibile:

(..) ero di nuovo in un letto sfatto, pieno di dubbi sulla follia di andarmene bellamente fuori dai piedi e sull'avventura che doveva iniziare all'alba, quella cioè di partire per un lungo viaggio circolare (equivalente alla metà della circonferenza terrestre) sulle strade secondarie degli Stati Uniti, vivendo nel vano di un furgoncino. *Girare in tondo mi dava una meta - il ritorno - che era assente se tagliavo dritto*. Ma come iniziare? (ivi, p. 7, corsivo nostro).

Nello stesso tempo, come abbiamo appena detto, nel corso del viaggio a realizzarsi sono una serie di trasformazioni congiuntive con la soddisfazione della curiosità del viaggiatore; e che si traducono in tappe di un'acquisizione di competenza del Soggetto, rispetto alla congiunzione con un Oggetto di valore, che il protagonista stesso definisce come *la propria attenzione* (ivi, p. 24). Se proviamo quindi a organizzare in senso minimale la struttura topica del viaggio, dovremmo poter pensare a un'articolazione in cui il viaggio, il punto di partenza, le soste e le esperienze trasformative siano interrelate<sup>6</sup>:

*spazio etero-topico*

la vita e la storia del protagonista, la 'casa' da cui è partito<sup>7</sup>

*spazio topico*

il viaggio

*spazio paratopico*

le soste

*spazio utopico*

la soddis-

azione della curiosità

La ragione per la quale sosteniamo che in questo testo gli incontri umani pongano un problema che riguarda l'architettura generale della narrazione, è legata al fatto che non sembra ovvio che il Soggetto realizzi il programma di acquisizione della competenza attraverso il contatto con le persone con cui parla. Riferendoci allo schema qui sopra, in altri termini, la questione è se gli incontri, i dialoghi, e le storie umane che si trovano nel

libro, interessino lo spazio paratopico o quello utopico<sup>8</sup>. Infatti le performance vere e proprie del percorso di acquisizione della competenza<sup>9</sup>, non sono sempre in rapporto diretto con l'esperienza di scambio personale fra il narratore e i diversi personaggi.

Per fare maggiore chiarezza, vediamo il frammento testuale in cui William si imbatte nel primo interlocutore dall'inizio del viaggio. A Greyville (paragrafo 5), dove ha trascorso la notte, il protagonista sceglie un ristorante per la colazione, e qui apostrofa uno sconosciuto.

Nel Well's Restaurant, rivolto a un uomo il cui berretto pubblicizzava il suo fertilizzante preferito, dissi: - E' una cittadina molto tranquilla la vostra. - Greyville è più grande di una balena, ma i trivellatori di petrolio ci scassano i timpani - risposte. - Io non ho petrolio; non che non ci abbia provato: la mia terra è ridotta a un colabrodo - . Agitò il pollice verso il cielo: - Mi è stato contro, se no l'avrei trovato -. Si aggiustò il berrettino. - E tu che mestiere fai? - Nessuno. - E com'è che funziona? - Non funziona in nessuna maniera. (ivi, p.12).

La conversazione continua con la progressiva diffidenza dell'uomo nei confronti del protagonista: William ha scarsa dimestichezza con le aspettative sociali e comunicative e le sue risposte 'insensate' fanno erompere l'interlocutore in una constatazione.

Gli risposi che avevo in mente di girare tutta l'America sulle strade più piccole che potevo scovare. - Dio mi strafalmini - disse - se ogni giorno non capitano anche qui le cose più assurde. Questo paese è ormai tutto uguale. - Suppongo che quel giorno, il secondo della nuova stagione, per lui fossi io la cosa più assurda" (p. 13, corsivi nostri)

La *metariflessione* del protagonista sul *modo di essere visto* agli occhi dell'avventore, chiude il dialogo, e mette in campo una procedura di embrajage enunciazionale (Greimas, Courtès 1986, p. 121), per la quale dal livello del dialogo narrato l'enunciazione si sposta a quello della narrazione autobiografica. Questo è il livello che risulta dal duplice passaggio - per embrayage, del personaggio principale, e per debrayage, dell'istanza dell'enunciazione, e che risponde alla costituzione dell'attante Soggetto narratore del romanzo autobiografico (Todorov, 1993, p. 61). Ed è su questo livello che nel testo di *Blue Highways* hanno luogo tutte le performance cognitive del Soggetto in forma di congiunzione con *la propria attenzione*. Rileviamo allora solo, per ora, che è forse più esatto considerare le sezioni del racconto che riguardano gli incontri umani come luoghi narrativi della competenza, piuttosto che della performance. Un'altra serie di osservazioni riguardano quel termine dell'*assurdo*, che compare due volte in questa prima conversazione casuale e che poche pagine dopo il dialogo, a pagina 24, è il tema di una riflessione sul senso del viaggio.

Secondo Heat Moon, - convinto che il viaggiatore distratto perda tutti i benefici che può trarre dal viaggio - l'uomo di-

venta la propria attenzione perché l'osservazione e la curiosità lo plasmano e lo riplasmano continuamente. Etimologia: *curioso* - stessa radice di *cura* [...] Forse il tonico della curiosità potrebbe contrastare la sensazione paralizzante che la vita si muova inesorabile verso l'assurdo. *Assurdo*, peraltro, deriva da una parola latina che significa 'sordo, ottenebrato'. Forse il viaggio, tramite l'osservazione di ciò che è ovvio e ordinario, può essere una terapia, un mezzo per far sì che l'occhio esterno apra l'occhio interiore (p. 24).

La costruzione del discorso qui contrappone una curiosità *terapeutica* che insieme *arresta un percorso* - quello della vita verso l'assurdo e *permette di muovere qualcosa che è fermo* - perché contrasta una paralisi. In linea con quello che abbiamo detto rispetto alla performance del Soggetto come congiunzione con la propria attenzione, allora, l'assurdo si presenta come un *antivalore*, cui la vita tende a congiungersi senza poter essere fermata<sup>10</sup>: ma l'opposizione che segna una contrapposizione forica allora è quella fra un fare terminativo e uno incoativo (quello dell'apertura dell'occhio interiore).

## 2. La lacuna di sapere

Il riferimento al rapporto fra un "occhio esterno" e un "occhio interno", che il viaggio - forse - può aiutare a congiungersi, ci rimanda al problema del sapere. Come narratore e protagonista di un racconto autobiografico, William è in rapporto duplice con il sapere: da una parte per il suo percorso di attore Soggetto del viaggio (come ne abbiamo parlato fino ad ora) dall'altra per il problema della sua "competenza narrativa" di Soggetto narratore. La questione è cioè come, secondo quale investimento modale, il narratore *voglia, sappia, possa raccontare una storia*<sup>11</sup>. Per il primo, il testo non fornisce nessun elemento esplicito: non ci viene mai detto che il viaggio abbia come scopo la scrittura di un libro. Ma rispetto al sapere e al poter raccontare sembra emergere un dispositivo che mentre nega l'una, conferma l'altra valorizzazione modale. In un paragrafo che nello schema di pagina 2 abbiamo tralasciato (proprio perché sospende il racconto dei preparativi e dell'inizio del viaggio), William Least Heat Moon 'si presenta', in una procedura di "attorizzazione" che costituisce insieme un Soggetto *narratore incompetente* e un attore *mezzo sangue Sioux* (Greimas, Courtés, 1986, p. 45):

Una promessa: in questo capitolo parlerò di me; poi, chiuso l'argomento.

Chiamatemi Heat Moon il Minore. Mio padre si fa chiamare Heat Moon, ossia Luna del Caldo, e mio fratello maggiore Piccolo Heat Moon. Io, venendo per ultimo, sono quindi il Minore. Ci ho messo un sacco a imparare il mio nome. Per i Sioux, la Luna del Caldo corrisponde al settimo mese, un periodo conosciuto anche come Luna di Sangue - credo a causa del cupo colore rossastro che la luna ha in piena estate. Ho anche altri nomi: malgrado in me predomini l'aspetto anglosassone mi chiamano Buck, anticamente un termine spregiativo per indicare gli indiani (indica propriamente il

maschio degli animali selvatici in età riproduttiva). E anche Bill Trogdon. I nomi cristiani mi vengono da un nonno vissuto otto generazioni fa, un certo William Trogdon, emigrato dal Lancashire e vissuto in Nord Carolina, che fu ucciso dai Tories per aver rifornito di cibo i patrioti ribelli e il cui nome fu quindi immortalato nel IV volume dei *Makers of America*, i fondatori dell'America. Ma secondo la concezione dei pellerossa, chi si allea col nuovo distruggendo il vecchio non è degno di onori. Così ho sentito dire (p. 9).

Potremmo parlare di vere e proprie marche di stile della scarsa competenza a narrare: l'incertezza delle argomentazioni - William 'si interrompe' di continuo per divagare su altro (dall'etimologia del nome al colore della luna); i passaggi da un registro colloquiale, "chiuso l'argomento", a uno forbito, "nonostante in me predomini l'aspetto anglosassone" e viceversa "un certo William"; il lessico spesso banale, "l'occhio interno e l'occhio esterno" del passaggio precedente; il ricorso frequente a forme di enunciazione enunciata, per le quali nel mezzo di una riflessione la voce narrante si volge direttamente al lettore<sup>12</sup>, "chiamatemi Heat Moon": questi sono tratti caratterizzanti di una lacuna di sapere 'procedurale' della voce che narra. Ma l'attorizzazione installa anche un ruolo tematico di William Least Heat Moon come mezzo sangue sioux, ovvero, lo investe del problema di una presa in carico di sapere nella forma della testimonianza. La sua risposta è marcata per una piena lacuna di sapere, sia sul piano della competenza *del saper fare* come narratore testimone, che del *saper essere* come discendente che sanziona il sapere pellerossa, fissando le tradizioni della comunità estinta. Sul piano del saper fare, il narratore non è in grado di valorizzare euforicamente la storia pellerossa: la prospettiva che adotta è quella di un "osservatore" (Greimas; Courtés, 1986, p. 243) che si volge agli eventi del passato a partire dall'estinzione della comunità:

"gli indiani delle pianure, attorno al 1980 (..) danzavano per evocare il ritorno dei guerrieri, dei bisonti e dell'antico fervore di vita destinati a spazzar via il nuovo incubo. Le danze degli spiriti erano disperati tentativi di resurrezione, erano i rantoli moribondi di un popolo (..): nella loro futilità, erano tutto ciò che restava agli indiani (ivi, p. 10)".

All'assunzione implicita della prospettiva di una distruzione già verificatasi, si lega anche la lacuna di competenza epistemica, del *non saper essere* del Soggetto come discendente pellerossa. Per la sua natura di "sangue misto" (ivi, p. 9), William sembra incapace di sposare un atteggiamento epistemico che riguardi le credenze: tutto il sapere che circola nella narrazione infatti è un sapere espresso dal *dubbio*, secondo un /non credere essere/ e dal *sentito dire* secondo un /non credere non essere<sup>13</sup>/.

Il sapere, allora, sembra appoggiarsi a un sistema che lo fa circolare in una rete di trasferimenti simulacrali: se il narratore *non sa raccontare, può però annotare* tutti i 'frammenti di sapere'<sup>14</sup> che si trova ad avere a disposizione.

Le prime trenta pagine del racconto mettono in campo un'architettura di deleghe<sup>15</sup> enunciazionali implicite ed esplicite: in base a livelli distinti della conoscenza enciclopedica (Eco, 1975) del narratore-protagonista, e al rapporto con i due piani dell'enunciazione autobiografica, quello *enunciativo* del viaggio e quello *enunciazionale* del racconto, possiamo ricostruire diverse tipologie di sapere a cui William partecipa come destinatario (definiamo 'sincretici' i saperi i cui simulacri si installano di volta nel racconto o nel viaggio):

- *cartelli, insegne e targhe*: livello enunciativo del viaggio  
 VISITA ROCK CITY - VEDRAI 7 STATI (p. 10); OGGI PROIEZIONE (p. 12); FERMATI, GUARDA, ASCOLTA (p. 24); PENSACI (p. 25); NON APPOGGIARSI AI VETRI, NON SI FA CREDITO, NON SI ACCETTANO ASSEGNI, VIETATO L'INGRESSO I CANI, NON TOCCARE (p. 26);
- *sapere dei saggi*: livello enunciazionale del racconto  
 Mio padre affermò: Se sei in grado di guardare abbastanza a fondo, in chiunque, da ovunque provenga, troverai sempre un cuore e un po' di sangue indiani. (p. 9);  
 Forse il passato non si ripete mai ma può far rima, diceva Mark Twain. (p.18);  
 E' ciò che Withman ha definito "il profondo insegnamento della ricezione" (p. 24)
- *senso comune*: livello enunciazionale del racconto  
 (uccidi un ragno e pioverà) (p.8);  
 Dicono che i cerbiatti non lasciano odore sicché gli animali in cerca di preda non sanno fiutarli. (p. 12)
- *sapere cartografico*: sincretismo fra livello enunciaz. ed enunc.  
 Remote, Oregon; Semplicity, Virginia; New Freedom, Pennsylvania; New hope, Tennessee; Why, Arizona; Why Not, Mississipi; Igo, California (proprio sulla strada per Ono). A tutti i paesini, eccomi sto arrivando. (p. 8);  
 Più il fiume si trovava ad Occidente ed era povero d'acqua, più onesto era il nome: Ramo dell'acqua fetida, Biforcazione del cavallo morto; Orrido della gola tagliata; Torrente della dannazione. (p. 15)

- *battute*: sincretismo fra livello enunciaz. ed enunc.  
 Senza filo niente volo (p. 11);  
 le strade dell'Illinois che ti lasciano indisposto e irritato, dice la battuta (p. 12);  
 Fame è la parola giusta (p. 16)

Il sistema interrelato di questi saperi parziali e tanto eterogenei sembra produrre un effetto di senso che riguarda quell' "assurdo" su cui nel testo William medita rispetto alla vita e alla curiosità (supra, p. 4). Absurdus, oltre a contenere un riferimento a surdum (sordo), ha in latino un senso preciso, perchè rimanda alla radice sanscrita /suar/, suonare. Ed è il termine che in quella lingua descrive come primo significato la 'stecca' musicale, la disarmonia sonora dell'esecuzione - tanto di nota che di voce (Calonghi, 1964, p. 16): la polifonia scombinata di saperi in *Blue Highways*, se certamente non si attaglia alle regole retoriche della competenza letteraria, ha però la capacità di interrompere continuamente il flusso narrativo e in un gioco di stonature ripetute, di mantenere viva l'attenzione del lettore.

### 3. Strategie enunciative e impressione di realtà

Una di queste forme di sapere delegato, inoltre, merita attenzione perchè pone un problema a livello di strategie di enunciazione: è quella delle frasi riportate su cartelli e targhe, che arriviamo a trattare introducendo il problema dell'orizzonte, o meglio degli orizzonti di referenzializzazione interna del discorso del racconto. Per ri-partire dallo schema degli spazi topici che abbiamo proposto sopra, aggiungiamo ora che le due forme di sapere storico e quello della saggezza del padre e degli scrittori che William ammira, instaurano, insieme alle informazioni sulla vita e sulla vicende personali del protagonista, lo spazio eterotopico del racconto. Come forme rispettivamente di *debrayage* enunciativo eterocategorico, e di *debrayage* enunciazionale attanziale e temporale (Marsciani, Zinna, 1991, p. 126), creano l'effetto di senso di un 'altrove' che è alla base della strategia del genere epico, e che anche in questo caso fa stagliare il viaggio di William su un'orizzonte di realtà più vasto, quello della storia americana, degli eroi personali del protagonista, e quello dunque anche di provenienza dei valori. Il concetto di spazio eterotopico è un termine generale e utile a distinguere fra macro-elementi della spazialità discorsiva, ma si può dare il caso, come qui, che l'altrove narrativo sia organizzato in *distanze diverse*, articolate: il senso del presente della narrazione del viaggio infatti emerge insieme per l'effetto di un *prima*, che è l'orizzonte biografico del protagonista, a cui si riferiscono "la casa" e "la solita vita" da cui sceglie di allontanarsi, e per l'effetto di uno spazio ancora più ampio, un *intorno*, che ingloba il *prima* (Marsciani, Zinna, 1991), qual è quello della storia e della letteratura americana, e degli antenati di William.

Nella direzione di una referenza opposta, che attesta

lo scenario ‘interno’ del viaggio raccontato dal narratore, vanno invece la citazione dei luoghi geografici<sup>16</sup> che William attraversa ed elenca<sup>17</sup>, e le ‘trascrizioni’ di frasi scritte su una serie di cartelli, insegne e targhe lette<sup>18</sup> sulla strada o durante le soste. Questi enunciati anonimi - che il narratore tratta spesso in senso ironico attribuendo lo statuto di soggetto dell’enunciazione *al supporto* (i “segnali ammonivano”, “se ci fossero state tutte le lettere, la scritta avrebbe detto”) sono al pari dei dialoghi, degli enunciati debraiati di terzo livello:

“Prendiamo l’idea che mi è venuta il 17 febbraio (p.7)”  
(1° livello) *debrayage completo che installa il Soggetto Narratore*

“M’infilai nella via , girai l’angolo(..), arrivai sulla strada (p.8)”  
(2° livello) *debrayage enunciativo spazio temporale che installa il Soggetto protagonista del viaggio*

“Rivolto a un uomo (..) dissi: - E’ una cittadina molto tranquilla la vostra.  
“Grayville è più grande di una balena (..) - rispose” (p.12)  
(3° livello) *debrayage completo che installa gli attanti interlocutori*

“tetti di granai con la scritta VISITA ROCK CITY-  
VEDRAI SETTE STATI”(p.10)  
(3° livello) *debrayage attanziale che installa il Soggetto enunciatore delle insegne*

Tralasciamo di ricostruire la struttura completa che investe anche solo il segmento che andrebbe dalla prima pagina a pagina 12 (dove William fa il primo incontro a colazione a Greyville) dove i due livelli di debrayage interno si intrecciano continuamente a embrayage dal terzo al secondo e dal secondo al primo livello, per osservare come l’effetto di senso degli incisi sia dato proprio dalla procedura di debrayage, che ne fa dei segni forti di referenzializzazione dell’isotopia del viaggio, al pari dei dialoghi. Entrambi, i dialoghi e le frasi dei cartelli, godono dell’effetto di realtà dell’incassamento enunciativo, per il quale leggendo, viene naturale credere che il protagonista abbia annotato delle frasi realmente lette (o ascoltate da qualcuno nel caso dei dialoghi) durante il viaggio, che con “penna e quaderno” (p. 13), si sia dedicato a un lavoro minuzioso di copiatura di tutte le iscrizioni capaci di attirare la sua attenzione. Si vede bene, in questo caso, come un testo letterario che si ‘presenti’ come la narrazione autobiografica di un viaggio, nonostante non sia stretto dagli stessi margini referenziali della narrativa di testimonianza (perché il vissuto dello sfondo referenziale qui è personale e non collettivo) (Demaria 2006), può sfruttare le molte risorse strategiche della costruzione narrativa, per produrre magari percorsi di circolazione del sapere inediti, e delle procedure di referenzializzazione che derivano dalla complessità dei giochi di voce. Per andare ancora oltre



Fig 1 - Bob Andriot, Tony Hardin e Kirk Littlefield a Shelbyville, Kentucky, © William Least Heat Moon, Blue Highways, 1983.

nell’analisi delle strategie della costruzione testuale di Blue Highways, proviamo, allora a guardare a un altro tipo particolare di ‘frammenti’ di sapere che la narrazione mette in scena, quali sono una serie di ventitré fotografie che intercalano il racconto di viaggio.

#### 4. Discorsivizzazione: la questione delle fotografie nel racconto

In una lista che il narratore stila a pagina 13, ci viene consegnato l’elenco completo dell’equipaggiamento, molto modesto, con cui William si è risolto di partire. Veniamo informati, in questa occasione, che ha con sé “2 macchine fotografiche Nikon F2 35 mm e cinque obiettivi”. Questo è il primo ed ultimo luogo del racconto che permetta di inferire che durante il viaggio siano state scattate delle fotografie. Per contro però, molto presto appare una fotografia a tutta pagina: lo scatto ritrae tre persone, che, sotto la foto, una didascalia ci guida a *mettere in relazione* con personaggi della storia, quelli di cui di il narratore sta parlando nella pagina appena precedente, e in quelle che seguono l’inserimento della fotografia. Con il procedere della narrazione ne appare un’altra: dieci pagine dopo, mentre si racconta di una coppia di appassionati ingegneri dilettanti che hanno invitato a cena William, *una loro foto* è posta a intercalare la storia. E così via le foto che immortalano alcuni personaggi incontrati dal protagonista durante il viaggio, costituiranno altri inserimenti; dall’inizio alla fine del racconto, si potranno contare ventitré scatti<sup>19</sup>. Per la porzione testuale che stiamo analizzando, qui, ci concentriamo sulle prime due. La prima appare a pagina diciotto (fig. 1).

Il racconto legato alla fotografia si svolge in un paese lungo la Main Street, Shelbyville, dove, passeggiando, William viene attratto da un gruppo di persone a lavoro. Vede “un uomo” che “aveva scrostato le pareti di una casetta a due piani, portando alla luce una capanna di tronchi d’albero” (p. 17). Così lo avvicina e chiede informazioni. L’uomo, “Bob Andriot”, risponde volentieri, e guida William dentro la casa che sta ristrutturando con l’aiuto di altre due persone, presentate solo come “Tony” e “Kirk”. Il racconto continua nella forma di un lungo dialogo, in cui i tre ‘ristrutturatori’ e William esaminano insieme il legno antico che la ristrutturazione ha fatto riemergere, discutono sulle procedure di completamento del lavoro e parlano del valore sociale di recupero che la loro impresa assumerà agli occhi degli abitanti della cittadina. La fotografia si inserisce nella narrazione dopo i due paragrafi iniziali del dialogo fra William e Andriot, e poi viene scavalcata dal proseguo della conversazione. Una didascalia, posta appena sotto il margine inferiore dell’immagine, funziona, in effetti, come indice referenziale rispetto al racconto, perchè enuncia gli stessi nomi delle persone con cui William parla - “Bob Andriot”, “Tony” e “Kirk”. Quanto alla struttura compositiva, si tratta di uno scatto che ha ben poco di *immediato*<sup>20</sup>. I tre soggetti sono disposti in una forma a piramide, che richiama la struttura della facciata: infatti, l’architrave che separa la porta dal vano aperto appena sopra, ‘alza’ il punto di vista dell’osservatore. L’architrave e l’uomo inginocchiato nella cornice naturale del vano superiore, poi, creano un asse visiva verticale - leggermente imprecisa, con il martinetto che sporge fra le gambe dei due uomini in piedi. La posizione di questo soggetto in alto, ancora, è piuttosto particolare: non tanto, o non solo, per il gesto significativo di tenere il cappello in mano - come quindi se lo avesse tolto proprio per la foto, in un codice di buone maniere, o di ossequio, o nello schema tipico in cui si obbedisce al monito del fotografo di togliere occhiali, o cappelli, o di raccogliere i capelli che nascondono il viso, quanto, ci sembra, per la sistemazione della mano sinistra, che è abbandonata sul braccio destro in un gesto che rimanda a forme estetizzanti già adoperate per esempio dalla pittura classica<sup>21</sup>. Roland Barthes parla di particolari fotografici di questo tipo in termini di “punctum” (Barthes, 1980), rilevando come ad attrarre l’attenzione di una foto che dovrebbe ‘rappresentare’ un certo scenario di senso estetico e culturale noto, possa essere piuttosto un elemento di *turbamento* che devia la composizione, e l’attenzione dai suoi stilemi compositivi espliciti o impliciti. Anche nel livello inferiore del piano visivo dell’immagine è possibile ritrovare elementi compositivi che ci allontanano dall’idea di una foto ‘semplice’<sup>22</sup>: l’uomo a sinistra, che incrocia le braccia mentre appoggia il corpo indietro, con la schiena contro lo stipite, spinge nel frattempo anche l’anca a destra, dando rilievo alla gamba sinistra piegata davanti all’altra. La linea della gamba che



Fig 2 - Rosemary e Bill Hammond a Brooklyn Bridge, Kentucky, © William Least Heat Moon, Blue Highways, 1983

risulta messa in evidenza da questa posizione segue la linea obliqua che è la stessa che il bastone della scopa e la leva del martinetto riproducono. Ancora, nessun elemento spurio, sbagliato, superfluo sul set della foto. L’unico possibile elemento di disturbo alla composizione umana, la scopa appoggiata al muro, è simmetrica ai sassi conficcati fra le assi e ‘ridistende’ la verticalità della visione, che le pietre sparse e la finestra da cui viene il chiarore di fondo del vano superiore, disperdono leggermente. Infine, anche i due punti di luce che risaltano a destra e a sinistra del soggetto inginocchiato contribuiscono a un’equilibrio complessivo della piramide che orienta lo sguardo.

Diversi elementi insomma, fanno pensare a una foto di studio, forse selezionata fra moltissimi tentativi, e perlomeno, affatto ‘veloce’ da ottenere. Quindi diventa rilevante il fatto che non si faccia menzione delle foto nel racconto - perchè questo diventa una manipolazione implicita legata al fatto che si voglia mostrare qualcosa *che non è come sembra* (Greimas, Courtés, 1986, p. 138).

Ma sviluppiamo meglio queste osservazioni considerando la seconda foto che compare nel testo. Qualche pagina dopo l’incontro con Andriot, mentre William è di nuovo in viaggio, la sua attenzione viene attratta dalla vista di una barca sospesa in un cantiere improvvisato. Non esita, così, a dirigere il furgone verso l’argine del fiume dove si trova la barca in costruzione, e lì, fa conoscenza con il suo costruttore e con sua moglie, che vivono in una roulotte a fianco della loro “futura casa semovente” (ivi, p.28). I due coniugi, che William immortalerà a pagina 28 (fig. 2), sono Bill Hammond, - ingegnere per passione, che sta assemblando una barca per lasciare la terra ferma e imbarcarsi in un lungo viaggio “permanente”, e la moglie Rosemary, che sostiene e coadiuva la costruzione. Nel racconto Rosemary inviterà William a cenare con loro, e il Soggetto narratore descriverà il momento in cui, ospitato dagli Hammond, lui condividerà un pasto con la coppia, continuando a interrogarli sul loro progetto di costruttori. Anche questa seconda foto sembra il risultato di uno sforzo compositivo.

Il cane, che compare a sinistra, sembra infatti in qualche modo *trattenuto in posa* dalla presa della donna. Un gatto, a sinistra, si muove verso i limiti dell'inquadratura. In molti, familiari all'esperienza di vivere con un gatto, potrebbero notare che la presenza dell'animale sulla scena è sospetta a una certa preparazione del set. L'apparente naturalità del gatto che si muove, appena in secondo piano, passeggiando sull'erba, se può ben far pensare alla difficile impresa di sistemare e mantenere un felino in posa secondo il bisogno del fotografo, nello stesso tempo tradisce la correzione di un dato altrettanto comune, quello per cui i gatti in genere *non restano neanche dove un fotografo vorrebbe che se ne andassero a spasso*. Inoltre, come la foto della ristrutturazione, anche questa è molto pulita. Sulla sinistra c'è il gruppo umano, organizzato per analogia alla struttura della scala su cui l'uomo poggia gomito e gamba: l'elemento plastico forse più 'appariscnte' infatti, è il rapporto di altezze che dal cane alla donna all'uomo, crea una linea verticale quasi parallela alla gamba sinistra della scala. La parte destra della foto invece recupera l'orizzontalità, con il campeggiare della barca, minimale e compatta, ma a onor di grazia compositiva spezzata a sinistra dai corpi che la coprono, e a destra dal gatto in movimento che 'anima' la forse eccessiva linearità del profilo di bordo e dello scafo.

Entrambe le foto, poi, condividono la qualità di scene *in esterna*, e considerando che in tutti e due i casi si tratta di storie che tematizzano il lavoro umano, forse potremmo pensare anche a un'operazione fotografica di 'pedagogia' ingenua, che voglia far stagliare i soggetti del lavoro, sullo sfondo dell'oggetto lavorato.

A questo punto vale la pena introdurre almeno un'ipotesi generale, che provi a mettere in disordine il dispositivo diegetico, in cui secondo Barthes (1985, p. 16) l'immagine contemporanea si iscrive con tanta e troppa naturalezza (quando al contrario secondo il semiologo la parola non è "parassita" dell'immagine). Le foto di *Blue Highways*, che condividono tutte e ventitré almeno i tre tratti delle due che abbiamo analizzato (i. presumibile complessità nella realizzazione, ii. ricerca di un effetto estetico preciso, e *posato*, iii. assenza di elementi di disturbo della composizione) potrebbero benissimo essere state scattate per prime, e aver costituito, da sole, il materiale visivo scelto e messo in senso, attorno a cui poi il narratore ha scritto il racconto di viaggio come una sorta di commento. Per *Blue Highways*, potrebbe trattarsi, detto altrimenti, di un caso di *ekphrasis* letteraria: lavoro di *traduzione*, in linguaggio, degli effetti di senso messi in opera dalle foto, in un gioco di imitazione verbale della mimesi visiva - in questo caso ottenuta attraverso il direttissimo mezzo - della fotografia.

Ma quest'ipotesi serve poco a un'analisi semiotica del testo in questione, e vuole solo fissare i termini di un dubbio 'legittimo' che possa essere utile a riflettere sul senso che le foto assumono nel processo di costruzione di *Blue Highways* come narrazione autobiografica di un

viaggio, di cui, quelle foto sono una forma di attestazione (Lorusso, 2010, p. 180). Solo in una prospettiva che consideri le foto nel racconto, dove, infatti, esistono accanto alle altre strategie del testo scritto a cui si integra, si possono valutare gli effetti di senso pertinenti in un sistema di semiotiche imbricate (Lancioni, 2009, p. 18) qual'è quello, di diritto, di qualsiasi testo letterario.

## 5. Immagini e costruzione del discorso: un viaggio dentro l'America

Per spiegare quali problemi ci sembrano più rilevanti, fra i molti che può porre l'inserzione di ventitré fotografie in un testo narrativo costruito come racconto autobiografico, proviamo a formularli secondo i tre paragrafi già sviluppati - il primo, il secondo e il terzo di quest'analisi; cioè, rispettivamente, come un problema di rapporto fra rappresentatività<sup>23</sup> di quelle foto e programma narrativo del soggetto della narrazione; poi come problema di rapporto fra sapere e saper fare umano com'è tematizzato nelle due storie di cui le foto sono attestazioni, e infine come foto che - supporremo, hanno un valore estetico grazie a un cortocircuito sul livello del loro dell'enunciazione.

5.1. - La prima questione riguarda come i 'ritratti', inseriti nella narrazione delle microsequenze degli incontri di William, funzionino rispetto allo svolgimento del percorso narrativo che costituisce l'ossatura del senso del romanzo. In nessuna delle ventitré foto il narratore *si fa ritrarre, nè si ritrae con le persone che racconta di aver incontrato, nè ritrae un particolare, o qualche elemento privato della loro vita*. In tutti i casi le fotografie funzionano per messa a distanza e riduzione dell'esperienza dell'incontro umano a una composizione che lo scatto fissa. La 'visione' interiore, cioè la coscienza di sé, che abbiamo detto costituire l'unica forma di prova vera e propria del soggetto della narrazione, arriva altrove, o dopo che il protagonista si è separato dai personaggi a cui corrispondono quei soggetti ritratti, o proprio su un altro piano dell'esperienza, assolutamente autoriflessivo. Abbiamo chiarito che tutti gli incontri sono fortuiti, cioè che una parte del senso della ricerca del Soggetto in viaggio, è innescata dalla volontà di farsi raccontare qualche storia, di "sentir parlare un po'di gente" (*Blue Highways* - prefazione, ed. 1990 e sgg) - volontà per la quale William si lascia intrattenere da interlocutori qualsiasi, e scrive di storie di vita che riguardano tutto quello che ha trovato interessante, qualsiasi siano le vicende e i trascorsi dei personaggi. Così, lungo un testo di oltre quattrocento pagine, gli incontri si moltiplicano: le foto sembrano a questo riguardo costituire un equivalente narrativo del souvenir, di *cartoline del viaggio*. L'oggetto, la foto, *ricorda* l'evento dell'incontro, e lo sottrae alla possibilità di schiacciarsi sullo sfondo del trascorrere del tempo. Nello stesso tempo non ci si procura una cartolina se non di un'esperienza che non si potrà facilmente ripetere, e i souvenir hanno anche una

qualche funzione della prova: così, il lettore è chiamato a testimoniare che il protagonista ha fatto un viaggio in cui ha incontrato delle persone e che quelle persone esistono davvero. Fra tutte le forme di souvenir, la fotografia è la più potente, perchè, come nota Barthes, partecipa di un puro linguaggio deittico, che esaurisce nello stesso tempo tutto quello che ha da dire. Così, in *Blue Highways*, le foto non si integrano con il racconto, non aggiungono niente che le storie scritte non riescano a dire, al contrario, per esempio del modo in cui Winfried Georg Sebald utilizza la fotografia nei suoi libri (Pezzini, 2008, p. 195), e non riguardano le prove cognitive del soggetto della storia. Più semplicemente indicano *la storia del viaggio nel suo insieme*, solo le foto degli incontri di William durante il viaggio - in un rapporto di analogia che si autoproduce fra una e l'altra, esattamente come accade - o meglio forse accadeva, al senso delle foto percepite in serie nella consultazione di un album.

5.2. - L'unico criterio che unifica la scelta delle due fotografie, è la messa in scena del sapere umano. Mentre le foto non lo mostrano, e su questo *si completano con il senso della narrazione*, tutte le persone fotografate sono al centro di storie di attività, in cui la *produzione di sapere* è un elemento centrale. Gli scatti sono tutti fotografie di eroi, nel senso più banale del termine. Nelle annotazioni del protagonista del viaggio infatti, gli attori umani non sono tematizzati in base ad alcun investimento patemico in senso boltanskiano (Boltanski, 2000): non si tratta di persone che provano emozioni, di persone che soffrono o amano, o di persone care al protagonista. Nel testo non ci sono per esempio foto di archivio della vita di William, nè un ritratto del padre, che invece continua a tornare nel racconto e spesso è attore di ricordi di tipo nostalgico<sup>24</sup>. Nè William ha fotografato persone di cui è diventato amico - se intendiamo l'amicizia come un rapporto che ha come elemento proprio la durata: in tutti i casi gli incontri si verificano come contatti in cui il soggetto si interessa delle  *cose*  che i soggetti fotografati  *fanno* , ne chiede informazioni, ne ottiene una storia, rilevando sempre con cura i dettagli tecnici, procedurali, e poi riparte. Anche i cinque personaggi del racconto a cui corrispondono le persone ritratte nelle due foto che abbiamo visto, Andriot, Kirk, Tony, Bill, e Rosemary Hammond, sono tutti personaggi a focalizzazione esterna (Genette, 2006, p.112), e sempre modalizzati secondo una modalità epistemica dubitativa, tutti e cinque  *sperano, suppongono, dubitano* . Il senso assoluto della vita, del quale il Soggetto del viaggio spera di ricavare una  *visione*  più chiara - che "contrastati la sensazione dell'assurdo (p. 24) è un problema anche per le persone che William incontra; ma queste, diversamente da lui, sono impegnate a  *fare*  qualcosa a cui attribuiscono la possibilità di produrre sapere, nella forma proprio di senso della vita: Se "Andriot ha la sensazione che la sua città abbia bisogno di ricordare, e che il recupero della

casa cambierà le cose (p. 20)", il costruttore della barca nella seconda foto, Bill Hammond, "era rimasto colpito dalle case galleggianti dei pescatori di mitili d'acqua dolce (...) "uomini che non avendo terra e fra i più poveri del nord indiana" sono nello stesso tempo "una comunità di esseri liberi e nomadi" che "Hammond non aveva dimenticato (p. 27)". Il senso della vita dei pescatori è lo stesso del "sogno da 77000 libbre" - la barca che l'uomo sta costruendo (p. 29). Le fotografie  *fissano nel tempo il valore puro del fare*  di questi personaggi. E nel farlo,  *sanzionano*  il senso del romanzo: grazie allo  *squilibrio informativo*  fra informazioni su strumenti e tecniche nel racconto scritto<sup>25</sup>, e assoluta mancanza di informazioni nelle foto, crediamo, si contribuisce a distillare una lezione, per la quale  *il fare umano è una fonte di sapere* <sup>26</sup>. Si tratta cioè di un'*estetica della trasformazione* che valorizza il fare per un'associazione positiva con la modalità del far credere, - nella direzione della quale l'immagine fotografica chiama a una lettura  *semplice, immediata*  (Barthes, 1982, p. 29); estetica, che si coglie nel testo al di qua di qualsiasi nozione su costumi nordamericani o retoriche dell'*american dream* (Samuel 2012). Per contro, è probabilmente per la connessione fra quest'estetica e precise aspettative culturali<sup>27</sup>, che, per quanto bizzarra sia la costruzione del racconto, o insignificanti le storie che William Least Heat Moon racconta, il romanzo ha potuto assurgere al rango di  *cult book* .

5.3. - Per l'analisi delle strategie di costruzione di questo possibile effetto, un elemento fondamentale viene dal rapporto semiotico fra enunciazione fotografica ed enunciazione delle didascalie. Ripetiamo primaditutto che nel racconto non si fa menzione al fatto che il narratore abbia scattato una foto, né in questi due casi, né per qualcuna delle ventuno immagini successive: le foto appaiono fra le pagine, e istaurano un rapporto con la storia solo grazie alla didascalia che le accompagna. Ricordiamo anche che i ritratti riguardano solo alcuni personaggi del romanzo - non più di un terzo di tutte le persone che William incontra; e che nessuna fotografia è segnata da una data. Si chiama cioè in causa un'assunzione di credenza da parte del lettore (Greimas; Courtés, 1989, p. 88) rispetto alla loro referenza al piano di realtà del racconto autobiografico. Ma c'è anche un rapporto particolare fra testo e immagini, che coinvolge il problema di  *riconoscere*  gli attori del racconto. Nel primo caso, nella foto della ristrutturazione,  *la didascalia infatti non indica quale di quelle persone sia 'Bob Andriot', né chi sia Tony, né chi sia Kirk. Inoltre, l'informazione sul nome completo degli ultimi due, "Tony Hardin e Kirk Littlefield (p. 18)", è delegata alla sola enunciazione della didascalia, perchè nel racconto non c'è nessun cenno ai cognomi di 'Tony' e 'Kirk'. Nella seconda foto l'identificazione è più semplice: la didascalia infatti rimanda a "Bill Hammond" e "Rosemary" così come si chiamano i due personaggi nel testo. Ma ci sono due fratture meno evidenti. La prima riguarda il cane che*

la donna tiene o accarezza nella foto: l'animale non è un attore del racconto, nel testo non se ne fa nessuna menzione. La seconda, riguarda il gatto, che *non appare nella didascalia*, quando, dalla foto, deduciamo che deve essere l'attore del testo "Charlie", "il gatto rosso" degli Hammond che a pagina trenta "schizza" sulla barca "per dimostrare che è pronto alla vita di bordo". Entrambe le didascalie, infine, si concludono con l'indicazione della città e dello stato, il Kentucky, dove le due foto dovrebbero essere state scattate.

La connessione fra foto e narrazione, quindi, è operata dalle didascalie, ma in modo incompleto. Nelle foto ci sono in effetti degli elementi che permettono di decidere molto in fretta che la connessione della didascalia è corretta: la forma evidente di una casa di legno, nella prima, la barca sullo sfondo della seconda, il numero delle persone fotografate, in entrambe. Ma l'effetto percettivo che queste foto provocano non è quello di un *ricoscimento*. Si tratta della questione, di per sé di grande interesse, degli *embrayage parziali o mancati*, di cui la semiotica che si occupa della descrizione delle strategie dell'enunciazione ha forse solo iniziato ad occuparsi (Fontanille, 1989): qui ci interessa il versante specifico dell'effetto di senso che *l'embrayage parziale* produce nel senso delle fotografie. E' piuttosto probabile, per prima cosa, che delle didascalie più elaborate, o più *fedeli* al riferimento dei soggetti nel racconto, avrebbero accresciuto l'attenzione del lettore, che si imbatte nelle due foto nel corso della lettura della storia; come sarebbe molto interessante chiedersi che effetto avrebbero fatto le foto in assenza della didascalia (come sono quelle di Sebald in Pezzini, *op. cit.*). L'*embrayage* inconcluso, qui, sembra avere il potere di rendere le foto *trascurabili* nel processo di lettura: il procedimento è quello per cui si vede la foto, si legge la didascalia, si accetta che la foto sia stata scattata alle persone di cui si sta leggendo, si continua a leggere. E' solo *fermandosi* secondo un "voler guardare" che si può cogliere la complessità compositiva delle foto: il senso estetico arriva ancora dopo, nella ricomposizione fra valore di conferma della presenza dei personaggi nelle foto - per i *deittici*, e giudizio dell'armonia fotografica, per la disposizione dei soggetti *in posa*. Lo scarto fra deittici e posa, come abbiamo visto, non è una suggestione critica - ma un fatto semiotico che dipende dalla traduzione completa degli elementi del racconto da parte delle foto. E sembra un altro fatto semiotico che *le didascalie appartengano alle foto*, e non alla narrazione. Come ricostruiremo allora il livello del testo dentro il quale si iscrive l'enunciazione delle didascalie-foto? Si tratta di un *debrayage* di quarto livello, a partire dallo scenario interno dei dialoghi, dove a un certo punto, per presupposto, l'attore del racconto chiede di scattare delle foto, o siamo sul piano del *debrayage* originario, dove il narratore interpella il lettore mostrandogli delle foto, attraverso un *embrayage* doppio dal terzo al primo livello isotopico-enunciazione? A pagina ventiquattro del romanzo, William si chiede-

va se una curiosità *terapeutica* potesse insieme *arrestare un percorso* - quello della vita verso l'assurdo e *permettere di muovere qualcosa che è fermo*. A nostro avviso questo testo gioca sull'inserimento delle ventitré fotografie, proprio per l'effetto di una doppia funzione *estetica* (supra 5.2), per il valore di condensazione del fare umano che le foto hanno, e *testimoniale* (5.1) - come prove del viaggio, più che dell'esistenza delle persone ritratte. Per cogliere la prima bisogna fermarsi a guardare, mentre magari si è appena iniziato ad avanzare dentro l'architettura sorprendente di storie del romanzo.

## Note

1 "Con una sensazione quasi disperata d'isolamento e la crescente certezza di vivere in terra straniera, partivo alla ricerca di mondi dove il mutamento non fosse rovina, e dove tempo, uomini, e fatti fossero ancora in rapporto tra loro (*Blue Highways*, trad. it., p. 10)".

2 Non avremo però poi lo spazio per poterle analizzare una per una - cioè seguendo la procedura di isolarle, tematizzarle, titolarle, e ricostruirle, che Greimas utilizza per il racconto di Maupassant (Greimas, 1995).

3 Fin dall'edizione originale, il testo è corredato da una mappa (si veda a questo proposito la riflessione di Genette sui paratesti in Genette 1989, pp. 398 - 417) - che da un'edizione all'altra precede o segue il racconto vero e proprio. Sulla mappa è illustrato il percorso del viaggio: William parte dall'interno, dallo stato del Missouri dove vive, per raggiungere primaditutto il Nord Carolina, sulla costa Est degli Stati Uniti; poi, in una sorta di tracciato circolare lungo i confini più esterni del continente americano, si dirige a sud, verso la Luisiana e il Texas, e poi oltre, a ovest, in New Mexico, Utah, California, fino alla sponda occidentale dell'Oregon; quindi, in senso inverso, di nuovo verso il Missouri, attraversa gli Stati del Nord, Montana, Minnesota, Michigan, Main e New Jersey. I segmenti orientati del percorso sono anche i titoli dei dieci capitoli in cui è diviso il libro: il primo è "Verso Est", l'ultimo "Verso Ovest".

4 Si è preferito qui trattare direttamente il testo italiano, ma l'analisi è stata fatta inizialmente su quello in lingua inglese.

5 Anche nei soli due momenti di sosta in cui il protagonista è solo - la prima notte per strada a Grayville, paragrafo 4 (p. 12) e il pranzo al sacco del paragrafo 9 (trad it, p. 24), l'esperienza si modalizza secondo un volere, nel primo caso perchè William *avrebbe voluto non essere* solo, nel secondo perchè *valorizza in senso euforico la solitudine* come momento contemplativo.

6 Si veda il modello di analisi messo a punto per il racconto "Lo spago", in Greimas, 1984, p. 136.

7 Avremo modo di chiarire meglio come si strutturi lo spazio eterotopico di *Blue Highways* a pagina 6, discutendo di sapere e di strategie dell'enunciazione nel testo.

8 Bisogna dire che forse tocchiamo un problema che riguarda il rapporto fra la definizione di localizzazione spaziotemporale (Greimas, Courtés, p. 214) - che è un fenomeno del livello discorsivo di un testo, e quella di topica (ivi, p. 397), che sembra piuttosto riguardare le strutture semionarrative; per spazio topico, in queste pagine, intendiamo l'orizzonte

di disposizioni nello spazio che riguarda il percorso narrativo del Soggetto come modello astratto di riferimento. Quindi gli spazi a cui ci riferiamo sono delle topiche, nel senso di un riferimento al percorso narrativo del Soggetto, come modello generale astratto.

9 Per ragioni di spazio tralasciamo il problema di tracciare una cornice interpretativa generale per il tipo di stile narrativo che caratterizza *Blue Highways* - e insieme anche la questione delle forme del romanzo postmoderno alla Lyotard (Lyotard, 1979); problemi, che se avessimo invece modo di trattare, ci porterebbero a chiarire come le forme generali della competenza e della performance del modello greimasiano siano a nostro avviso perfettamente idonee a descrivere trasformazioni cognitive e prove che hanno luogo in costruzioni narrative assai meno lineari di quelle della narrativa post naturalista di Maupassant (Auerbach, 1946).

10 Nella stessa forma nel testo originale e in quello italiano, "inexorable" è il composto in cui il prefisso in+ex nega la base del verbo orare, "pregare" (Calonghi, 1964, p. 1300): nel senso di un'istanza trascendente la cui volontà sia immodificabile.

11 Fra gli enunciati narrativi esiste una sottoclasse, le funzioni della quale si distinguono per un investimento dell'ordine modale, per le modalità volere, sapere, potere, particolarmente. Una sottoclasse per la quale l'oggetto O è un altro enunciato narrativo. Esempio: "voglio raccontare una storia, so come raccontare una storia, posso raccontare una storia". Gli enunciati modali di natura duplice, per es: "sapere come fare" o "volere dire" rendono conto della 'competence' dell'attante, mentre l'enunciato narrativo che è l'oggetto dell'enunciato modale rende conto della 'performance' dell'attante [...]. (*e in nota*): Si può cercare di definire la "competence" narrativa come un'enunciazione modale (l'atto del parlare) definita dal sincretismo delle tre modalità - volere, sapere, poter fare - e il cui enunciato oggetto sarebbe un enunciato con la funzione di "comunicazione narrativa" (Greimas, trad. it, p. 247 - 250).

12 Si veda il concetto di "interpellazione" che Casetti utilizza per descrivere l'enunciazione enunciativa (Greimas, Courtés, 1986, p. 126) nel caso del discorso del cinema. (Casetti 1986). Un'interpellazione di gusto decisamente pop, e poco letterario, compare per esempio a pagina 14, dove, appena dopo aver descritto il furgone su cui viaggia, William rileva che "privo di servomeccanismi, marciava esattamente per quel che era: un camioncino. *Lo stesso del vostro idraulico di fiducia*" (corsivo nostro).

13 Usiamo *dubbio* e *sentito dire*, in luogo delle due lessicizzazioni di Incertezza e Probabilità che Greimas e Courtés porpongono appunto per i due subcontrari /non credere essere/ e /non credere non essere/ del quadrato modale della categoria epistemica (Greimas, Courtés, 1986, p. 127), per fedeltà ai termini linguistici utilizzati nel romanzo.

14 E' lo stesso narratore a utilizzare questa metafora, in una sezione del testo però molto successiva a quella che consideriamo (trad. it., p. 141, secondo paragrafo).

15 Per approfondire ancora oltre la problematica del 'passaggio' filosofico che il *debrayage* realizza, rimandiamo al bellissimo saggio di Bruno Latour, del quale qui non abbiamo tenuto conto per le finalità dell'analisi, in Basso e Corrain, 1999, p. 71 - 94.

16 Per maggiore precisione, solo il secondo elenco di nomi di strade che abbiamo citato come esempi di deleghe di sapere cartografico, (e che è quello a p. 15 nel testo) è un *debrayage* di secondo livello che interessa la dimensione del viaggio

*debrayata* a partire da quella del racconto; il primo (nel testo a p. 8) è invece un *debrayage* di primo livello, e interessa il presente della narrazione. (Altro problema ancora è la stonatura temporale dell'enunciato appena seguente "sto arrivando", che è al presente, e non come dovrebbe essere al passato, "stavo arrivando", per il rapporto fra narrazione e tempo anteriore del viaggio narrato: l'effetto logico è quello di produrre un presente linguistico in cui è il narratore a dover partire.)

17 Gli elenchi sono un'altra forma semiotica che nel testo continua a tornare. A essere elencati non sono solo i luoghi geografici che il protagonista visita, ma di volta in volta anche riflessioni e 'teorie' che William mette in forma volgendo in liste; ancora, in un caso il narratore elenca gli animali che vede nel deserto, e in altri riporta 'liste già fatte' come un menu e una 'lista di preghiere'. In un saggio recente, dedicato proprio agli elenchi, Eco fa risalire allo scudo di Achille l'occorrenza esemplare di una procedura di messa in forma letteraria che si interessa delle potenzialità del molteplice insieme al problema dell'ordine. I modelli e le varianti dell'elenco sono poi discussi rispetto ad una serie di problemi che riguardano sia lo scopo, o il genere della forma della lista, sia la natura e l'ordine degli elementi elencati. Alcuni di questi sono molto interessanti se pensati in rapporto a un uso eccentrico delle liste com'è quello che si trova in *Blue Highways*, per esempio la questione del rapporto fra struttura dell'elenco e tipo di rappresentazione semantica degli elementi per assenza o per proprietà (Eco, 2009, p.216) oppure per nessuno delle due, come nel caso dell'enumerazione caotica (p. 321), che può essere analizzata, allora, rispetto al rapporto di senso congiuntivo o disgiuntivo che gli elementi hanno nell'intento di chi compila e nel contesto di compilazione, fino alla distinzione fra elenchi pratici e poetici e agli scambi possibili fra i due (p. 371) - distinzione su cui le liste del romanzo offrono un interessante caso di cortocircuito. In generale però, attraverso diverse epoche, procedure e scopi, Eco identifica una 'funzione' semiotica generale della lista, che sottoscriviamo e proviamo a riassumere, per metterla in relazione con il senso del testo che stiamo analizzando: l'elenco è una forma ritmica fissa, una figura dell'espressione che cattura la polisemia e la blocca, esercitando un controllo sintattico sul livello semantico.

18 Per ragioni di spazio tralasciamo anche la possibilità di ipotizzare per la trascrizione dei cartelli una disgiunzione cognitiva fra l'attante soggetto del viaggio e un attante osservatore, come istanza implicita che produca l'effetto di embraiare, di ritorno, il soggetto che legge, al livello della narrazione (per la specificazione degli effetti di installazione del punto di vista nel *debrayage* si veda Fontanille, 1989, p. 11-36).

19 Su 423 pagine lungo le quali si sviluppa la narrazione del viaggio, le ventitré fotografie appaiono come un'intercalazione costante quanto cadenzata in modo piuttosto irregolare: le foto sono a pagina 18, 28, 39, 44, 57, 105, 125, 148, 168, 179, 193, 226, 244, 287, 304, 315, 369, 378, 402, 407, 427, 457, 476 (della traduzione italiana).

20 Per una discussione semiotica generale del rapporto fra comunicazione e senso fotografico in un'ottica sociosemiotica si veda Pezzini 2008, Introduzione.

21 Quello che fa riposare per esempio il braccio di molte icone quattrocentesche da Benozzo Gozzoli a Antoniazio Romano, alla Muta di Raffaello (Calabrese 2006).

22 Scrive ancora Barthes, che siccome "la Fotografia è l'autenticazione stessa", i suoi artifici non hanno nulla a che fare con il probatorio, e che "al contrario, hanno senso solo quan-

do barano” (Barthes, 1980, p. 1987).

23 Come problema filosofico generale, Marin rileva per la rappresentazione nell’arte visiva (Marin, 2001) quello della doppia illusione, referenziale ed enunciazionale, che l’enunciato offre rispetto all’enunciazione, (ivi, p. 16). Qual è in questo caso l’effetto di senso che queste fotografie producono? Si tratta cioè di ri-conoscere la referenza a persone reali, di cui il racconto descrive la vita, o si tratta di qualcosa di ancora più generale, cioè di ‘credere’ al progetto esperienziale autobiografico di William Least Heat Moon, che ha intrapreso un viaggio alla ricerca di qualcosa e poi ne offre ‘l’opera’ al lettore? (Pezzini, 2008, p. 166 e sgg.).

24 Oltre a queste 23 fotografie, nel testo compaiono anche altre tre immagini, cioè la cartina su cui è ricomposto il percorso del viaggio, e due disegni a mano, uno a p. 13 e uno a p. 224, che ritraggono rispettivamente il furgoncino su cui William viaggia e il simbolo della strada della vita indiana. La cartina può essere considerata innanzitutto come *indice referenziale* (Eco 1979, p. 75) del genere del racconto di viaggio (anche se altre osservazioni sull’importanza della “mappa come rappresentazione della produzione di un discorso” - nel nostro caso, *sul viaggio*, ci verrebbero dall’ introduzione del saggio cui Luis Marin tratta il problema della rappresentazione) (Marin, 2002, p. 17). I due disegni invece, vanno in direzione di un parziale investimento patemico. Infatti, hanno rilevanza per il *gesto intimo* di includere nel libro le due cose forse più importanti per il viaggio: il mezzo e il senso stesso. Lo schizzo descrittivo-personale dell’autore, fa pensare anche ad altri classici della ‘letteratura pellerossa’ (Augustin, 1995), quali il diario ideografico di Toro seduto, o le illustrazioni di Orso in Piedi che accompagnano il diario di Alce nero del 1961.

25 Riportiamo i due segmenti testuali che incorniciano le due foto. I numerosi dettagli tecnici della ‘riscoperta’ della casa, come della ‘costruzione’ della barca, permettono anche di chiedersi se un’analisi strutturale della serie completa delle ventitré foto potrebbe partire dall’opposizione di queste due categorie della *conservazione/fabbricazione*.

(p. 17) L’interno, privato di intonaco e perline emanava un forte odore di legno. I tronchi, più grossi di traversine ferroviarie, erano uniti da incastri a coda di rondine: un capolavoro di precisione fatto solo con ascia, accetta, mazza e cuneo. L’uomo, Bob Andriot, mi chiese cosa ne pensavo. - “Una meraviglia. Quanto ci hai messo? - (foto) - . “Dieci giorni. Vogliamo trasferirci qui il primo aprile”. - “Ad abitare?” - “Mia moglie ed io abbiamo un laboratorio di cornici e oggetti di arredamento, e per togliercelo da casa abbiamo comprato questo locale”. - Sapevi che sotto il rivestimento c’era una casa di legno? - Ne avevamo il sospetto. La forma della casa e le finestre basse facevano sperare bene. Sapevamo che ce n’era qualcuna lungo la main Street”. - Si dicesse alla porta - Un’altra potrebbe essere quella casetta al di là della strada. Ci sono ancora un sacco di capanne seppellite sotto strati di catrame, e nessuno lo sa. Ho sentito dire che il Kentucky aveva più case in legno di ogni altro Stato.

(p. 27) (Io ho fatto lo scafo, il ponte e le sovrastrutture. E ora sto iniziando l’interno. Il motore, l’elica e alcuni pezzi speciali li abbiamo comprati [...]. Se vuole buttare un occhio da vicino si infili pure nella cisterna dell’acqua potabile; anzi, mentre è lì, può anche riverstirla di cemento. - Cemento? - L’unica cosa che non dà cattivo sapore all’acqua potabile [...] (foto)

[...] Rosemary Hammond, un tempo insegnante di scuola e adesso bibliotecaria a Denville, era una donna piena di vita. Hammond la chiamava “il cervello”. Aveva preparato pollo al forno, spinaci, purè di patate, ravanelli, sottaceti, e tè caldo”. (p. 28). [...] Quasi quasi salpavamo già nell’aprile del 1972, quando la barca non era ancora iniziata - disse Hammond. - Quell’anno il fiume si era man mano ingrossato sino ad arrivare sotto alla roulotte - questa - sollevandola dai sostegni. Noi dalla strada la abbiamo vista partire con la corrente. Se allora non avessi già avuto in mente l’idea della BlueBill, la crociera della roulotte me l’avrebbe suggerita comunque (p.29).

26 La valorizzazione del fare è anche da rimettere in rapporto con un’eco della filosofia pellerossa, tematizzata in modo esplicito a pagina 32: “(..) gli shakers avevano ragione, e che in quell’edificio vecchio di 139 anni io mi trovavo nel futuro. *Come già i pellerossa*, anche gli Shakers, più preoccupati di adattarsi al cosmo che a una società senza freni, erano riusciti ad *amare l’attività produttiva senza cadere nel materialismo* (corsi nostri)”.

27 A pagina quattordici, in un elenco dell’equipaggiamento con cui è partito, William include “due vademecum”: *Foglie d’erba* di Whitman e *Alce Nero Parla* di Neirhardt. Se sul secondo sarà spudoratamente attento a inserire lungo il testo riferimenti alle gesta di Alce nero come ‘icona’ delle tradizioni pellerossa, Whitman è da considerare con più attenzione, forse, come il riferimento implicito dell’estetica della trasformazione che ipotizziamo percorra la narrazione.

## Bibliografia

- Auerbach, E., 1946, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Berna, Fracke; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.
- Augustin, S., 1995, *Die Geschichte der Indianer. Von Pocahontas bis Geronimo 1600-1900*, Monaco, Nymphenburger; trad. it. *Storia degli Indiani d’America*, Odoja, 2009.
- Bachtin, M., 1975, *Voprosy literatury i estetiki, Istadell’svo, Chudožesstennaia Literatura*; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Barthes, R., 1980, *Le chambre claire*, Gallimard - Seuil, Paris; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- Barthes, R., 1982, *L’ovie et l’obtus*, Seuil, Paris; trad. it. *L’ovvio e l’ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.
- Luc Boltanski, 2000, *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina.
- Calonghi, F., 1964, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino, Rosenberg e Sellier.
- Dufrenne, M., 1953, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*; Paris, PUF; trad. it. *Fenomenologia dell’esperienza estetica*, Magrini, L., a cura, Roma, Lericci, 1969.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani
- Eco, U., 2009, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II*, Roma, Meltemi.

- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectives*, Paris, Hachette.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad.it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 2006.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Greimas, A.J., 1971, "Narrative Grammar: units and levels" in "Modern Language Notes", n. 86; trad. it. *Semiotica in nuce Vol I*, Roma, Meltemi, 2000, pp. 241- 250.
- Greimas, A.J., 1973, "Description et narrativité dans *La fille de Guy de Maupassant*", in "Revue canadienne de linguistique romane", 1.1; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 134 -149.
- Greimas, A.J., 1978, "Soupe au pistou, ou, La construction d'un objet de valeur", in "Documents de Recherche del Groupe de recherches sémio-linguistiques", OCoLC, 610233608; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 151 -163.
- Greimas, A., J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986.
- Greimas, A., J., 1978, *Maupassant*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant*, Torino, Centro Scientifico editore, 1985.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
- Latour, B., 1999, *Piccola filosofia dell'enunciazione*, in Basso, P., Corrain, L., a cura di, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Ancona-Milano, Costa&Nolan.
- Least Heat-Moon, W., 1983, *Blue Highways. A Journey Into America*, London, Martin Secker and Warburg; trad. it. *Strade blu*, Torino, Einaudi, 2006.
- Lorusso, A., M., 2010, *Semiotica della cultura*, Bari, Laterza.
- Lyotard, J., F., 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*; Paris, Minuit; trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli, 1981.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.
- Neirhardt, J., G., 1961, *Black Elk Speaks, Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*; trad. it. *Alce Nero parla*, Milano, Adelphi, 1990.
- Pezzini, I., 2008, *Immagini quotidiane, sociosemiotica visuale*, Roma, Laterza.
- Samuel, L., 2012., *The American Dream: A Cultural History*, Syracuse University Press, 2012.
- Todovov, T., 1993, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia.
- Whitman, W., 1855, *Leaves of grass*, London, Walter Scott; trad. it., *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi, 2005.