

**ISABELLA  
PEZZINI**

**IL TESTO  
GALEOTTO**

**La lettura come  
pratica efficace**



Universale Meltemi

37

semiotica/critica letteraria

Copyright © 2007 Meltemi editore srl, Roma

ISBN 978-88-8353-554-3

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore  
via Merulana, 38 - 00185 Roma  
tel. 06 4741063 - fax 06 4741407  
info@meltemieditore.it  
www.meltemieditore.it

Isabella Pezzini

# Il testo galeotto

La lettura come pratica efficace



MELTEMI

# Indice

- p. 9 Premessa
- 17 *Capitolo primo*  
Soggettività e romanzo: quando il lettore non è blasé
- 17 1. Scrittura, intimità, romanzo  
22 2. Geografia delle passioni: carte e percorsi  
25 3. Il romanzo epistolare  
27 4. La lettura come contagio  
30 5. Fra autenticità e distacco
- 33 *Capitolo secondo*  
Leggere le passioni. Le istruzioni di Rousseau
- 33 1. Modelli figurativi del sentire  
38 2. La Prefazione  
43 3. L'enunciazione epistolare  
45 4. La passeggiata sul lago  
48 5. La costruzione del Destinante
- 53 *Capitolo terzo*  
Noia e melanconia. Leopardi lettore di Tasso
- 53 1. Il "poeta melancholicus"  
58 2. Il Tasso di Leopardi  
68 3. Strategie di controllo e passioni
- 75 *Capitolo quarto*  
Il sintomo come passione del corpo
- 75 1. Dalle cause alle ragioni  
79 2. L'affettività come modo di conoscenza  
82 3. L'esperienza del corpo  
85 4. Soggetto e oggetto  
88 5. Parola parlante e parola parlata

95	<i>Capitolo quinto</i>	
		Il campo dialogico della lettura
95	1.	“La parola letteraria” di Jacques Geninasca
97	2.	La lettura del testo estetico
101	3.	Il tema delle diverse razionalità
104	4.	Dall’“oggetto testuale” al “discorso”
106	5.	Dal discorso letterario al suo Soggetto
110	6.	Letterarietà e tipologia dei discorsi
113	7.	L’efficacia del testo
114	8.	Etica, estetica e dialogicità
116	9.	La prensione ritmica
121	<i>Capitolo sesto</i>	
		Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto
121	1.	Scienza e letteratura come discorsi
125	2.	Razionalità a confronto: sguardo estetico vs senso comune
130	3.	Metafora e discorso della scoperta
132	4.	Punti di vista in gioco: il fisico e lo scrittore
141	<i>Capitolo settimo</i>	
		Praticare il testo. Oltre l’interpretazione, gli usi
		<i>Isabella Pezzini, Veruska Sabucco</i>
141	1.	Uso e interpretazione
143	2.	Media fan e rinegoziazione dei significati
148	3.	Interpretare: una pratica appassionata
154	4.	Nulla è più aperto di un testo chiuso
159	<i>Capitolo ottavo</i>	
		L’efficacia del testo. Effetti e affetti nella semiosi
159	1.	Effetti e semiosi
162	2.	L’effetto di senso
165	3.	Effetti di realtà
167	4.	L’illusione referenziale
171	5.	Effetti di verità
174	6.	Efficacia simbolica e dintorni
176	7.	Centralità del “corpo”
178	8.	Effetto placebo e “effetto-testo”
183		Bibliografia

Bisogna dunque distinguere gli autori sui quali si scrive e la cui influenza non è né esteriore né anteriore a quello che se ne dice, e (concezione più classica) gli autori che si leggono; ma questi, cosa mi viene da loro? Una specie di musica, una sonorità pensosa, un gioco più o meno denso di anagrammi.

Roland Barthes, "Cos'è l'influenza?",  
in *Barthes par lui même*

## Premessa

I capitoli di questo libro nascono come saggi e interventi scritti in occasione di convegni, dispersi in pubblicazioni di difficile reperimento, ma uniti da una stessa linea di ricerca, che tenteremo qui di indicare<sup>1</sup>.

Cominciamo dal titolo che abbiamo scelto. Il “testo galeotto” rinvia ai versi dell'*Inferno* che nel quinto canto descrivono l'incontro di Dante con Paolo e Francesca, rei di essersi abbandonati a un amore proibito. È stato proprio un libro, o meglio la sua lettura, a “tradirli”, un libro che a sua volta racconta di un altro celebre amore, quello di Lancillotto per Ginevra:

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi basciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.

La lettura, dunque, emerge da questi bellissimi versi come una pratica efficace, in grado cioè di indurre dei cam-



biamenti, in questo caso decisivi, nei soggetti che vi si dedicano e abbandonano. Tanto più se ciò che si legge tocca, riguarda aspetti profondi del modo di essere e di sentire: l'amore rappresentato si impone con forza oltre i limiti del testo che lo inscena, emoziona i suoi lettori al punto da rivivere malgrado e attraverso di loro.

I nostri esercizi di analisi semiotica e di riflessione critica cercano proprio di approfondire questa dimensione della significazione, fra rappresentazione e produzione di effetti di senso affettivo-patematici. Procedono nel solco di precedenti lavori, marcati dalla duplice impronta, strutturale e interpretativa, di approccio al testo (Pezzini, a cura, 1991; Pezzini 1998).

Oggetto di studio sono dunque le forme e i modi attraverso i quali la soggettività trova spazi attivi di iscrizione testuale. I testi di cui ci occupiamo sono qui soprattutto letterari, ma non solo e non necessariamente, come vedremo nel capitolo settimo, dedicato alla fruizione televisiva "di culto".

L'ipotesi di sfondo è che in ambiti culturali dati alcuni testi contribuiscano in modo privilegiato a stabilizzare configurazioni del sentire e di conseguenza del vivere, partecipando in modo significativo alla costituzione delle identità dei soggetti. Il che significa pensare ai testi anche come potenziali "modificatori" di una società e di una cultura, restituendo loro un'effettiva "carica" semantica.

Facciamo subito un esempio, per chiarire in parte di cosa vorremmo parlare. Jurij Lotman, in un celebre saggio, descrive la poetica di vita quotidiana dei decabristi, i nobili rivoluzionari che insorsero tragicamente contro lo zar Nicola I nel giorno della sua incoronazione, il 14 dicembre 1825. Lotman mostra come il loro comportamento nella vita di ogni giorno, anche negli aspetti più minuti, come nel modo di vestirsi o di atteggiarsi, fosse improntato a una serie di scelte significative, coerenti con i loro ideali. E insiste sul ruolo modellizzante che ebbero alcuni grandi testi letterari, adottati come "guida", nel

mettere a punto questa vera e propria “forma di vita”: “I decabristi” – egli scrive – “introdussero nel comportamento l’unità, ma non riabilitando la prosa della vita, bensì passando la vita attraverso il filtro dei testi eroici ed eliminando in tal modo tutto ciò che non doveva essere iscritto negli annali della storia” (Lotman 2006, p. 256).

Se non si tratta di un esempio “vincente”, data la triste fine dei nobili rivoluzionari di cui si tratta, speriamo che sia almeno calzante. Non si tratta di affermare soltanto, con Lotman, che il comportamento quotidiano può essere costruito e analizzato “come un testo”, cosa che d’altronde la semiotica ormai abitualmente fa, o che ci siano testi che “iscrivono” mirabilmente, e dunque tramandano, certi modi di essere e di fare.

Si tratta anche di cogliere l’occasione di insistere sull’intreccio, sul circuito virtuoso che si può venire a creare fra forme di vita vissute e forme di vita testuali, fra comportamenti, esperienze e consumi, e dunque anche fra testi e “pratiche”, per citare una preoccupazione attuale della ricerca. Si tratta di restituire esplicitamente ai testi e alle pratiche che li riguardano, come lettura, scrittura, circolazione, traduzione, e così via – un senso unitario e un peso specifico all’interno di un dato momento culturale, allargando lo sguardo in modo da comprenderli insieme.

La semiotica testuale si è sviluppata progressivamente come una teoria generale della narratività, disaggregando, ampliando e riarticlando in un modello comune i risultati ottenuti dalle ricerche dapprima sulle fiabe e sui miti (i formalisti, Propp, Lévi-Strauss), poi più in generale sul racconto (la narratologia, Barthes, Brémond, Genette, Eco...)². Nell’approccio strutturale della scuola parigina sorta intorno a Algirdas Julien Greimas, la cosiddetta “grammatica narrativa” si è venuta elaborando a partire da un nucleo ristretto di categorie e termini interdefiniti fra loro: gli attanti (Destinante/Destinatario; Soggetto/Oggetto)

e le loro relazioni, gli stati e le trasformazioni. Nella forma stereotipata dello Schema Narrativo Canonico, essa si caratterizza soprattutto nei termini di concatenamenti di azioni (la dimensione cosiddetta pragmatica del racconto) e di circolazione del sapere (la dimensione cognitiva) preliminare e conseguente allo svolgersi delle azioni. Le acquisizioni e i confronti fra le modalità (volere, dovere, sapere, potere) offrono strumenti via via più sottili per descrivere le dinamiche fra attanti: accanto all'“azione” assume progressiva pertinenza come oggetto di studio la “passione”, ovviamente ridefinita nei termini e con gli strumenti semiotici (Fabbri 1998). L'allargamento di campo è tanto più urgente tanto più diviene esplicita la vocazione assiologia della semiotica, il suo occuparsi, cioè, di valori che non sono soltanto semplici differenze, ma cariche semantiche, che diventano obiettivi, investimenti. Il “senso” oggetto della sua ricerca è senso per qualcuno, cioè *direzione verso* qualcosa. Qualcuno parla di “senso della vita”.

A partire dagli anni Ottanta, molte analisi si focalizzano sui “racconti di passione”, e il modello si arricchisce con il riconoscimento di una vera e propria dimensione passionale nella generazione del senso<sup>3</sup>. Per alcuni, l'approfondimento di questa direzione di ricerca non può limitarsi a un accrescimento e a un riaggiustamento della semiotica cosiddetta “standard”, quella per intendersi che viene sistematizzata nel *Dizionario* di Greimas, Courtés (1979), ma può diventare l'occasione di una più ampia e radicale rielaborazione teorica, che, anche in seguito alla scomparsa di Greimas, prende strade in parte diverse fra loro<sup>4</sup>.

Questo non significa che l'analisi testuale abbia esaurito la sua funzione, se il *testo*, nella semiotica matura, ha sostituito il *segno* come oggetto privilegiato di indagine. Testo, dicevamo prima, *non solo* come congegno linguistico-semiotico in sé “immanente”, definito dalle relazioni che lo costituiscono, e contemplato *sub specie aeternitatis*, ma

*anche* come spazio di configurazione e di articolazione del “senso”, luogo del provvisorio intrecciarsi e del fissarsi dell’enciclopedia e dunque della memoria culturale, terreno di sperimentazione e di conflitto... Testo insomma non solo come “totalità significante”, ma, a sua volta, come unità significativa di un insieme culturale più vasto: semiosfera in una semiosfera più ampia e viva, attraversata da tensioni e dinamiche proprie (cfr. il capitolo settimo, *Praticare il testo: oltre l’interpretazione, gli usi*).

Restiamo nell’ambito delle “passioni”, che qui soprattutto ci interessa: esse strutturano il “sentire” relativamente a una cultura e a un momento dati, come abbiamo detto, entrano nel gioco della cosiddetta *prassi enunciazionale*, dell’*uso*, nel senso che Hjelmslev dà a questo termine. Attraverso i discorsi sociali che le “parlano” e le fanno parlare, si fissano in configurazioni relativamente stabili e riconoscibili, fino a diventare *topoi* letterari, o stereotipi di uso comune, *tassonomie connotative*<sup>5</sup> (cfr. il capitolo terzo, *Noia e melanconia. Leopardi lettore di Tasso*). E forse, a quel punto, hanno esaurito il loro ruolo nell’innovazione culturale, benché continuino a circolare e a mantenere una certa efficacia “pratica”. Ci volevano la penna, la maestria e la sensibilità di Roland Barthes, ad esempio, per osare riprendere e rimettere in circolo, alla fine degli anni Settanta, momento di grandi teorizzazioni, il *discorso amoroso*. Un tipo di discorso in privato praticato da tutti, eppure quasi negletto e svalutato, la cui indigesta consistenza Barthes spezzava appunto in *frammenti*: altrettanti luoghi o figure canonici – attesa, assenza, dichiarazione, scena... – a cui veniva però sottratto il peso di una trattazione troppo sistematica, *sapenziale* (Barthes 1977). In realtà Barthes procedeva facendo giocare insieme senso comune, arte, filosofia e, soprattutto, letteratura, dove “esseri di carta” si fanno amare o odiare, vivono le loro storie, figurando in esse assai più di quanto a prima vista non sembri.

A questo proposito, va sottolineato che nella semiotica testuale si è continuato a rivendicare l'interesse per forme e modi diversi – in certi casi alternativi – della conoscenza. Si mantiene così la distinzione, graduabile, tra i poli discorsivi – verbali e non – dell'*astrazione* (teoria, scienza, filosofia) e della *figuratività* (mito, fiabe, parabole, ma anche articoli di giornale, pubblicità). Con quest'ultima espressione si designa “la proprietà di produrre e di trasmettere significati in parte analoghi a quelli tratti dalle nostre esperienze percettive” (Bertrand 2000, p. 99), sollecitando nei destinatari forme di adesione a quelle che paiono evidenze, in base al principio assai generale per cui “vedere è credere”. Il che, d'altra parte, non esclude un uso complesso delle figure, ad esempio in ragionamenti di ordine analogico, che “persuadono” in modo obliquo e indiretto (cfr. il capitolo sesto, *Lo spazio letterario. Sguardi e razionalità a confronto*)<sup>6</sup>.

Anche il discorso sulle passioni, dunque, può scegliere la via di proporsi attraverso *modelli figurativi*, come dimostra il filosofo Jean-Jacques Rousseau, che *apertis verbis* disprezzava la scrittura romanzesca, e fu l'autore di un grande classico come *La Nouvelle Héloïse* (cfr. il capitolo secondo, *Leggere le passioni. Le istruzioni di Rousseau*). La scrittura romanzesca è uno dei grandi dispositivi di elaborazione della soggettività moderna, accanto e/o in alternativa alla sistemazione filosofica. Un dispositivo “figurativo”, che cioè sceglie le forme di un pensiero concreto, messo in scena e incarnato nei panni di attori che prestano esemplarmente le loro vite alle peripezie non più soltanto dell'agire ma soprattutto del sentire (cfr. il capitolo quarto, *Il sintomo come passione del corpo*). Un pensiero non necessariamente esatto, ma che beneficia delle possibilità dell'intreccio e di uno spazio di manovra relativamente ampio, e che dunque rende possibile l'esplorazione intensiva come il tentativo, l'esitazione, che può contare sul non detto, sulle maglie larghe di un tessuto pieno di risorse, di pieghe, di sfumature, di aperture. Un

pensiero diffuso nei dettagli, capace soprattutto di “passare” attraverso una forma di connessione con il proprio pubblico ritenuta fino a un certo punto per lo più piacevole: l’esperienza di lettura (cfr. il capitolo primo, *Soggettività e romanzo: quando il lettore non è blasé*).

È facile a questo punto osservare che molto spesso alle “passioni enunciate” corrispondono “enunciazioni appassionate”. I testi producono modelli culturali che organizzano le soggettività, il “sentire”, e al tempo stesso offrono modelli di adesione e di repulsione verso i contenuti che mettono in scena. Si riaffaccia in questo modo la questione dell’efficacia semiotica: in che modo i testi intrigano, coinvolgono e arrivano a trasformare – qualcuno dice addirittura a “convertire” – i propri fruitori? (cfr. il capitolo ottavo, *L’efficacia del testo. Effetti e affetti nella semiosi*).

Parlare di spazi testuali come “spazi attivi” significa pensare che la soggettività non vi è soltanto deposta, codificata e articolata in forme riconoscibili, passioni culturali, ma vi è al tempo stesso messa in serbo, custodita, trattenuta, in attesa di tornare a farsi sentire, di entrare in risonanza con una nuova e spesso diversa soggettività, quella del lettore, in un dialogo tanto inesauribile quanto a volte casuale, di esperienze del senso. Non v’è testo che, frequentato con attenzione, non finisca per irretire, per farsi abitare.

La storia della critica e lo sviluppo delle teorie della letteratura hanno dovuto necessariamente imparare a distinguere e a separare le varie istanze che si incontrano sul terreno della fenomeno testuale, e che la tradizione polarizza nella triade delle *intentiones*, ridiscusse ampiamente da Umberto Eco: l’*intentio auctoris*, l’*intentio operis* e l’*intentio lectoris* (Eco 1979, 1990). L’approccio semiotico ha optato con decisione per la pertinenza della seconda, riuscendo, nel migliore dei casi, a mostrare come essa possa implicare le altre due, almeno nei termini di quelle strategie vir-

tuali e relazionali, di quelle *istruzioni per l'uso* che presiedono a un'attualizzazione empirica del testo, come nell'approccio cosiddetto interpretativo. Anche negli approcci derivati dalla linguistica dell'enunciazione, l'idea di fondo è che il testo, costitutivamente, metta in gioco strutture e simulacri che, tipicamente, possono essere proiettati, o ribaltati, dal suo interno all'esterno. La posta si alza, ad esempio per Jacques Geninasca, un autore alla cui riflessione queste pagine devono molto, fino a rendere indissociabile la riuscita interpretativa di quel tipo particolare di discorso, definito *estetico*, dall'acquisizione, da parte dell'interprete, della competenza specifica in grado di cogliere, in un processo di *semiosi in atto*, la struttura singolare di un dato testo (cfr. il capitolo quinto, *Il campo dialogico della lettura*).

Ma la teoria di questi incontri ravvicinati fra lettore e testo non è soltanto un dispositivo di affermazione dell'*ordine del discorso* (Foucault 1971). Ben al contrario, mi pare, essa fonda la stessa possibilità di misurarsi con intelligenza con l'infinità delle letture e delle pratiche testuali che ogni cultura rende al suo interno pertinenti.

<sup>1</sup> Tutti gli articoli sono stati ovviamente riletti in occasione di questa pubblicazione e sono stati aggiunti nuovi riferimenti bibliografici quando necessario. L'entità delle modifiche apportate e il riferimento alla prima pubblicazione sono riportati nella prima nota in calce a ogni capitolo.

<sup>2</sup> Per una buona introduzione alla semiotica del testo, cfr. Pozzato 2001, Magli 2005.

<sup>3</sup> In particolare Greimas 1983a; Greimas, Fontanille 1991; Pezzini, a cura, 1991.

<sup>4</sup> Un testo recente molto utile per ricostruire il dibattito è Landowski 2005, ivi compresa la *Prefazione* di Jacques Fontanille, noto sostenitore della necessità di imprimere nuove direzioni alla ricerca semiotica in seguito alle scoperte messe in luce dallo studio delle passioni.

<sup>5</sup> Cfr. Greimas, Fontanille 1991, pp. 72 sgg.

<sup>6</sup> Cfr. l'analisi del discorso evangelico per parabole di Geninasca 1987, ora in Fabbri, Marrone, a cura, 2001, pp. 167-182.

## *Capitolo primo*

Soggettività e romanzo: quando il lettore non è blasé<sup>1</sup>

### *1. Scrittura, intimità, romanzo*

Molti dei saggi e degli apparati contenuti nei primi due volumi dell'opera *Il romanzo* curata da Franco Moretti (2001-2002) insistono nel sottolineare il ruolo centrale che ha avuto il romanzo nell'“invenzione” della soggettività moderna, in quel movimento di lunga durata che porta alla progressiva scoperta, conquista e colonizzazione dello “spazio interiore”.

Nelle sue *Riflessioni antropologiche sul narrare*, Jack Goody, ad esempio, si distanzia dall'affermazione, condivisa da molti, che il romanzo moderno sia “fondamentalmente una conseguenza dell'invenzione della stampa alla fine del XV secolo”. A suo avviso la modalità *narrativa*, che precede il romanzo in quanto tale ma al tempo stesso *non* è una forma espressiva universale, si sviluppa, nella modalità tipica che verrà poi enfatizzata e portata a compimento dal romanzo, in conseguenza alla scrittura:

La cesura è quindi per me rappresentata dall'avvento della parola scritta. La scrittura prende forma in privato. Nel privato scriviamo un'autobiografia, o un diario, e questo ci permette di evitare il problema della comunicazione diretta con il pubblico e ci protegge da eventuali interruzioni: disponiamo di tutta la tranquillità e l'agio necessari. (...)



Non è difficile capire perché la narrazione sia stata incoraggiata dalla scrittura. Lo scrivere pone automaticamente una distanza tra chi racconta e il suo pubblico, e questo fa una grande differenza. Sia che racconti sia chi legge ha il tempo di riflettere su quello che sta facendo. Un foglio bianco e una penna rappresentano un invito a mettere insieme una narrazione, strutturando dei ricordi o inventando dei fatti immaginari. Si comincia in testa alla pagina e si procede sino al fondo, poi si passa a quella successiva. Non si viene (quasi mai) interrotti né mentre si scrive né mentre si legge. Invece il discorrere umano funziona in modo ben diverso; chi parla viene interrotto di continuo, perché – tranne che nei contesti autoritari – il discorso è dialogico, interattivo (Goody 2001, p. 31).

Nella sua ricostruzione della genesi del romanzo – che qui non discuteremo – Goody intreccia alcune delle questioni che ritornano quasi ossessivamente nel Discorso *sul* romanzo. Il suo statuto veridittivo, anzitutto, e cioè quel suo “raccontare storie” ambiguo rispetto all’aderenza ai fatti “reali”, che porterà col tempo alla messa a punto teorica del concetto di *fiction* come “racconto verosimile di fatti di invenzione”, poi all’idea che esso possa essere conduttore malgrado tutto di una *sua* verità: verità narrativa per l’appunto, e non storica. Lo attesta la definizione di Pierre-Daniel Huet, nel suo *Trattato sull’origine dei romanzi* (1670): “Storie finte d’avventure amorose, scritte in prosa con arte, per il piacere e l’istruzione dei lettori”. L’idea stessa che possano esistere gradi o forme diverse, e quel che è peggio autonome, di *verità*, non va e non è andata da sé, soprattutto in ambienti ancora profondamente dominati dalla legge dell’autorità dei pochi sui molti, e dunque sul singolo. Più semplice mettere allora in guardia proprio dalla generale capacità romanzesca di *far apparire* reale o vero ciò che non lo è, siano fatti o, quel che più importa, siano significati che emergono dall’inanellarsi di questi fatti.

La citazione seguente, sempre di Goody, riassume un'altra serie di parole chiave del dibattito sul romanzo:

Con il Rinascimento e con l'invenzione della stampa, i romanzi secolari si affermarono definitivamente, pur essendo spesso ridicolizzati, considerati adatti solo a donne sfaccendate, non certo a uomini seri, e accusati di esercitare un'influenza negativa sui lettori (Goody 2001, p. 35).

Sull'opposizione donne/uomini (che racchiude quella più sottile fra le donne "sfaccendate" e le altre), e sul problema della temuta efficacia dei romanzi (che probabilmente sarebbe stata volentieri estesa alla lettura *tout court*, dagli stessi custodi delle anime e degli intelletti altrui), Goody si sofferma convincentemente soprattutto quando cita l'autorità degli stessi romanzi, che di tutto ciò, meta-romanzescamente, si sostanziano. La storia del romanzo è una miniera, per la fortuna degli storici della lettura a corto di documenti di prima mano, di storie di lettori di romanzi, racchiuse in modo emblematico fra due monumenti nel loro genere: *Don Chisciotte* da un lato e, qualche secolo dopo, *Madame Bovary*.

L'idea della scrittura/lettura come atto intimo, di prima esplorazione di sé, la pagina bianca come "segreta stanza", conserva comunque intatto tutto il suo fascino, radicata com'è nell'esperienza vissuta ancora da ognuno di noi. Così come è ancora facile pensare a una forma specifica dell'essere del libro legata al suo divenire di facile trasporto e di facile occultamento. Dunque veicolo e custode insieme della "segretezza di un contenuto" dispiegabile nel tempo solo a partire da un atto cosciente, dal momento in cui la lettura silenziosa è divenuta una pratica diffusa, e con i tratti di un'attività solitaria, quasi naturalmente destinata a essere conduttrice di introspezione e proiezione immaginaria di sé, spesso in conflitto, in alternanza o almeno nelle pieghe rispetto alle esigenze del mondo e della (grama) realtà.

Il grande lavoro di *messa in forma* della soggettività prodotto dal romanzo può essere certo ripercorso e riproposto da punti di visione e secondo accentuazioni differenti<sup>2</sup>. Ma è in particolare nel discorso sull'amore e dell'amore, protagoniste soprattutto le donne, quasi pariteticamente distribuite nel campo della scrittura oltre che nella lettura (cfr. Bürger 2001; Sarlo 2002), che sembra esercitarsi la messa a punto di una geografia passionale: quella forma del contenuto, continuamente e faticosamente riattraversata e rielaborata, che costituisce uno dei grandi campi di coltura della narrazione moderna e postmoderna, certo non solo romanzesca o scrittorica.

In essa, rispetto alla secca lista di azioni e di trasformazioni di stato della narrazione tradizionale e folclorica, alle determinazioni tutto sommato "semplici" dell'eroe e del suo antieroe, si espandono progressivamente e a dismisura le dimensioni costitutive dell'interiorità e della soggettività, quella cognitiva – o dell'interrogazione sul *sapere* – e quella passionale – o dell'interrogazione sull'impatto del *sentire* sul proprio vivere e il proprio agire. Con un effetto-soggetto paradossale: tanto più si mette a nudo e si disvela a se stesso, il soggetto si scopre non uno ma molti, supporto corporeo di conflitti e contraddizioni, alla ricerca di conciliazioni sempre difficili.

Non va dimenticato che la passione si fa progressivamente spazio nel romanzo anche e soprattutto dal momento in cui sembra "perdere" di dignità nel suo ambito di riflessione originario, quello filosofico, dove, ad esempio a partire da Hobbes (1588-1679), pare indebolirsi la dicotomia antica e fondamentale che oppone il *pathos* al *logos*, e subordina il primo al secondo, e quando da marchio di *passività* per il soggetto la passione viene viceversa riconosciuta come motore di ogni sua *attività*, o addirittura come il principio vitale dello sviluppo tanto degli individui che delle nazioni:

(...) il semantismo del passionale, registrando questa tensione, fa saltare il senso filosofico della nozione fissata dalla tradizione razionalista e contribuisce al rigetto della sua dignità filosofica. E, a una lunga carriera nel linguaggio filosofico, succede una lunga carriera letteraria che impregna il linguaggio corrente e le concezioni comuni. I campi non filosofici (arte, poesia, politica, linguaggio ordinario), in effetti si sono impadroniti della passione nel suo senso positivo, mentre i trattati di morale, in linea con la tradizione classica e razionalista (in particolare stoica) si sono ripresi la critica filosofica alle passioni, trasformandola in censura (Korichi 2000, p. 15).

È interessante notare come la stessa semiotica del testo, al momento di aprire il vasto cantiere dello studio della dimensione affettiva e passionale della significazione, destinato a rinvigorire e dinamizzare, quando non a reinventare, la logica del racconto<sup>3</sup>, sia andata a scegliere come primi oggetti di analisi alcuni grandi “classici” romanzeschi, che potremmo rimettere in fila cronologicamente, per drammatizzare il discorso su quel nesso forte tra passione e romanzo che essi portano avanti. E questo al di là di quel generalissimo “percorso patemico canonico”, la forma tendenzialmente “invariante” che hanno aiutato a disimplicare per articolare con preveggenza le manifestazioni narrative della passione. Fatte di improvvisi risvegli sensorii e affettivi, di identità conflittuali che predispongono i soggetti a una passione anziché a un'altra, di pivot patemici in cui il soggetto entra in contatto con ciò che lo turba, ne viene stravolto e riarticolato, fissa le figure del suo sentire, e poi ancora dell'irrompere dell'emozione, dell'emergere nel corpo “senziente”: attraverso soprassalti, tremiti, convulsioni in cui si esprimono le conseguenze singolari, i caratteri di sopportabilità e insopportabilità di questi esperimenti senti-mentali. Emergere corporeo che è anche e soprattutto tradimento sensibile, liquefarsi istantaneo di ceree maschere sociali, e dunque

*evento osservabile*, suscettibile di essere *valutato* e *misurato* da freddi occhi esteriori. L'ultima e decisiva fase messa in luce dal percorso passionale è quella della *moralizzazione*, individuale e sociale, che cerca di contenere il possibile diffondersi della passione per *contagio* attraverso opportuni dosaggi antidotici: "la moralizzazione dell'affettività sanziona in qualche modo il reinserimento nella collettività e il mondo dell'azione, per un soggetto provvisoriamente perduto nelle sue tensioni interiori" (Fontanille 1999, p. 83).

## 2. Geografia delle passioni: carte e percorsi

Prendiamo Madeleine de Scudéry e Madame de La Fayette: contemporanee, frequentavano gli stessi *Salon*, erano entrambi scrittrici. I critici vedono però anni luce fra i loro romanzi: farraginosi e in costume quelli della prima, mentre la seconda "inventa" con fulminante tempismo l'analisi psicologica, nella *Principessa di Clèves* (1678).

Eppure la Scudéry lavora altrettanto, come le riconosce anche Christa Bürger (2001), a "dar spazio" a una soggettività femminile. Lo fa, ad esempio, letteralmente, con un'invenzione toccante, che le guadagna una fama spesso solo mondana: *La Carta del Tenero*, una carta geografica immaginaria, che stabilisce le regole di un'utopia del sentimento e dei rapporti fra uomo e donna, senza interesse per l'istituzione matrimoniale, ma con grande attenzione a quanto può sostenere la "tenerezza" cui aspira<sup>4</sup>. E che nasce anche da una riflessione esplicita, iscritta nel romanzo, *La Clelia* (1654-60), che letteralmente genera la figura della Carta, tanto quanto è a sua volta generato dal sistema delle passioni cui la Carta dà rappresentazione. Anziché esprimere le proprie preferenze sentimentali con una lettera, come ci si aspetta da lei, e comprometersi con la scelta di *uno* dei suoi pretendenti, l'invio

della protagonista alla sua comunità immaginaria è un risalire di colpo dalla *parole* a una sua *langue* del sentimento, se così si può dire, ed è un passaggio in forma di *figura*, non di arido trattato, dove dunque, almeno in linea di principio, sensibile e intelligibile non si scontrano ma caso mai si integrano in quello che appare a tutti gli effetti come un “modello ridotto”, un manufatto creativo e al tempo stesso concreto per pensare l’astratto (Pezzini 1998). Una caratteristica, questa, che segna una differenza importante fra il Discorso sulle passioni portato avanti dal romanzo e quello concettuale, della Legge e del Pensiero in tutte le sue forme: spesso i romanzi esprimono in forma figurativa qualcosa che l’apparato concettuale del loro tempo non è ancora in grado di articolare direttamente<sup>5</sup>.

L’altra strategia romanzesca, messa invece a punto da Madame de La Fayette, è come si diceva quella dell’*analisi*, una sorta di traduzione permanente degli stati d’animo dei personaggi, suscitati dalle diverse situazioni incontrate, in un linguaggio che specifica i continui conflitti interni al soggetto preso dalla passione, che nel caso della *Principessa di Clèves* sono in parte riconducibili alla frizione più generale fra le regole che impone la vita di corte e quelle che presiedono alla condotta individuale, e in parte rappresentano assai bene lo sgomento di chi scopre in sé emozioni inaspettate. Romanzo di sguardi, è stato più volte osservato, dove la circolazione del sapere avviene a colpi di svelamenti involontari e di giochi ottici di varia forma, che rendono visibile ciò che dovrebbe rimanere segreto. La comunicazione linguistica diretta – in particolare fra i due innamorati – è invece il più possibile evitata, salvo la plateale confessione, del tutto “fuori codice” e dagli esiti drammatici, che la principessa fa del suo amore per Nemours – il quale è nascostamente presente – al marito.

Non è solo l’opposizione fra il sociale e l’individuale che si gioca e si mette a punto, ma anche quella fra maschile

e femminile: come osserva Jacques Fontanille nella sua analisi, tanto Nemours in tutta la vicenda appare “aperto” alla fortuna, tanto la principessa si sente invasa e minacciata nel suo spazio: mentre il principe, per tutto il romanzo, è come se si dirigesse costantemente verso il centro del suo desiderio, pronto a sempre nuove *intrusioni* (indiscrezioni, dichiarazioni intempestive, forme di voyeurismo, visite importune ecc.), la principessa non smette mai di tentare di *richiudere* il proprio territorio, per evitare il disordine che la assale (Fontanille 1999, pp. 63-69).

E la soluzione escogitata dalla Principessa di Clèves per rendere immortale il proprio amore e per difendersi dalla passione “troppo umana” del duca di Nemours è trovata nel costruire lo spazio della passione come una propria *riserva* interna: da cui la scelta del ritiro dal mondo, della clausura, forma paradossale ed estrema di libertà.

Le figure della *chiusura*, di cui la clausura, il chiostro, sono manifestazioni spaziali estreme, sono in effetti profondamente affini alla passione amorosa nei suoi aspetti di “ossessione”: assedio e possessione, il soggetto vi si effonde ma al tempo stesso vi si dibatte senza posa né scampo. Un altro esempio canonico che ancor più direttamente mette in relazione la passione e la scrittura è costituito dalle *Lettere di una monaca portoghese* (1669), studiate da Denis Bertrand, in cui l'effetto-soggetto e la questione dell'identità sono potentemente sollecitati dal conflitto tra il soggetto epistolare – dialogico, situato sulla dimensione dell'intersoggettività – e viceversa il soggetto amoroso, che tende a cancellare il primo e il suo appello all'altro per concentrarsi sulla sua mancanza e fondare su di essa, in qualche modo, la propria autonomia. La lettera diventa il luogo di costituzione del soggetto amoroso, il luogo in cui, in nome dell'assenza dell'oggetto amato, il soggetto amante articola però la sua stessa ragion d'essere e trova espressione dinamica al proprio stato (Bertrand 1991; 2000).

### 3. *Il romanzo epistolare*

La lettera e il romanzo intrecciano strettamente i loro destini: o meglio, il destino della lettera è fondamentalmente romanzesco. Lettere perdute, inviate, ritrovate, lette per errore, mai spedite, sottratte, scambiate. Anche Paul Ricoeur ha letto l'affermarsi del romanzo epistolare inglese (in particolare *Pamela* (1740-42) e *Clarissa* (1748) di Richardson) proprio come la scelta, nel quadro di una forte preoccupazione per una "verosimiglianza" che appariva ormai compromessa dall'uso delle convenzioni letterarie tradizionali, della ricerca di un artificio in grado di restituire l'impressione di una "prossimità estrema tra la scrittura e il sentimento", favorita dall'uso preferenziale del tempo presente nell'emergere dell'enunciazione:

Il procedimento permetteva di far condividere al lettore la situazione psicologica presupposta dal ricorso stesso allo scambio epistolare, cioè il sottile intreccio di riserbo e di effusione che occupa l'animo di chi decide di confidare alla penna l'espressione dei suoi sentimenti intimi – cui risponde dalla parte del lettore un intreccio non meno sottile tra l'indiscrezione dello sguardo attraverso il buco della serratura e l'impunità di una lettura solitaria<sup>6</sup>.

Nello scambio epistolare il momento dei fatti vissuti, il momento dell'enunciato, è costantemente intrecciato al momento dell'emergenza della loro enunciazione: la lettera si presenta come uno spazio testuale in cui elettivamente si manifesta la pluralità dell'Io che si enuncia, e la complessità delle configurazioni che possono assumere le sue diverse istanze, rivolte a un Tu. Per il tramite della lettera e delle sue modalità di interpellazione il "terzo escluso", il lettore, è in realtà direttamente installato nella scena delle passioni altrui nel momento stesso in cui coloro che, nella finzione romanzesca, le vivono, le mettono in gioco, se non in forma. Ed è uno spettatore/testimone



molto ravvicinato – forse anche un diretto sperimentatore, attraverso il contagio che emana dalla scrittura appassionata e il gioco dei ruoli che essa prevede.

La strategia adottata da Rousseau nella *Nuova Eloisa* è così di raffreddare, di quando in quando, la scala delle temperature fra i due protagonisti – chi scrive/chi legge – introducendo e frapponendo altri corrispondenti, prodighi di lenitivi sentimentali o di superiore consapevolezza. Il che potrebbe tradursi, per il lettore, nell'addestramento a osservare le cose che succedono da diverse prospettive, scampando in parte ai piaceri e ai tormenti di una prossimità eccessiva.

Molte sono però anche le lettere scritte dai lettori agli autori di romanzi epistolari, come quelle accuratamente conservate proprio da Rousseau in seguito alla pubblicazione della sua *Nuova Eloisa* (1761), che ci servono per toccare un altro aspetto della questione, quella dell'*efficacia* del romanzo. Il quale, non solo ha offerto nel corso dei secoli modelli *del* sentire, ma, più decisamente, ha offerto anche modelli *per* sentire. “I lettori rousseauiani s’innamoravano, si sposavano e allevavano i figli immergendosi nella carta stampata”, ha notato Robert Darnton nel suo saggio sulla costituzione della sensibilità romantica, senza parlare delle lacrime versate per la fine romanzesca dell'eroina, Julie, o del lutto corale provocato dalla morte reale dello stesso Jean-Jacques. Tutte testimonianze della centralità dell'opera letta nella vita di questi lettori, e del carisma del loro autore. Una delle ipotesi formulate per spiegare questo fenomeno di culto riguarda la forte relazione pedagogica sollecitata dallo stesso Rousseau, che avrebbe tentato di insegnare a leggere ai suoi lettori in modo da toccare la vita interiore. In aperta rottura con la letteratura in quel momento convenzionale, egli avrebbe trasformato il rapporto fra lettore e scrittore: “È probabile che il suo pubblico applicasse un antico stile di lettura a nuovi materiali, al romanzo in particolare”: e cioè che Rousseau –

o per meglio dire il complesso dispositivo di simulacri testuali che seppe produrre – riuscisse a ottenere dai suoi lettori che leggessero le sue opere come un tempo si leggevano i testi sacri, “per assimilare la parola di Dio senza intermediari” (Darnton 1984, p. 289).

Una lettura, dunque, che riconosce fortemente l'autorità del libro e del suo autore: una lettura che oggi ci appare ingenua, preteorica, preda di quell'*affective fallacy* da cui i New Critics ci hanno così severamente vaccinato, quel che chiameremmo un tipico “uso” del testo, da distinguere da un'effettiva – e necessariamente più fredda – “interpretazione”.

Quel che suggerisce Darnton è d'altronde proprio che il “modello” di lettura proposto da Rousseau nei suoi testi ne richiedesse appunto l'“uso”: in altre parole la sua produzione testuale mirava più a cambiare il campo dei valori e di conseguenza i costumi di vita dei suoi lettori che non a proporsi come fatto letterario, oggetto di una valutazione disgiunta da un'eventuale adesione (v. *infra*, capitolo secondo).

#### 4. *La lettura come contagio*

Le enunciazioni di Rousseau sintetizzano bene alcuni dei termini principali della lunga polemica sul romanzo, che ne accompagnerà le fortune. Sottolineando la persecuzione e la condanna da parte dell'autorità religiosa della “libertà di immaginare” di cui i romanzi erano evidenti conduttori, Walter Siti cita fra i motivi per cui il romanzo appare a lungo “un genere che si vergogna di se stesso” proprio la consapevolezza di poter produrre devastazioni psicologiche nei lettori, di alcune delle quali, assai famose, Stefano Calabrese dà a sua volta un ampio resoconto, ricostruendo la storia delle patologie romanzesche (Siti 2001; Calabrese 2001).

All'epoca della loro ascesa proliferanti, spesso di cattiva qualità o autoreferenziali, i romanzi, secondo l'accusa generale che viene loro mossa di abbassare il livello culturale, "promuovono la curiosità e il pettegolezzo a scapito della "littérature savante". Disabitmano a pensare: "non si rilegge un romanzo" (Siti 2001, p. 133). E d'altro canto è proprio la "mancanza di onore del romanzo / a spingerlo/ nei territori paludosi dove gli altri generi non osano", ispirandosi ad esempio ai fatti di cronaca come "romanzo potenziale", aprendo uno spazio nuovo fra l'informe accidentato della vita e il campo astratto della bellezza, uno spazio che contribuirà a far progressivamente assurgere la forma narrativa a forma "configurante" per eccellenza.

Le problematiche che ruotano attorno al romanzo sembrano dunque collegate proprio dalla sua capacità di "avere presa", dalla forza-capacità di assorbimento e di trasformazione del soggetto attraverso il *sentire*, giustamente più che non il *pensare*: una efficacia simbolica che sembra saltare alcuni meccanismi di controllo – interni ma soprattutto esterni – del soggetto, tradursi in azione anziché in riflessione.

Stefano Calabrese mette in evidenza come anzitutto la fine di una "ricezione programmata", e cioè controllata, apra il campo alla possibilità che la lettura diffusa si svolga all'insegna di un'adesione illimitata e soprattutto priva di filtri:

Ma la duplice competenza del leggere e dello scrivere (spesso, solo la prima) convive forzatamente con uno iato tra decifrazione e comprensione, in cui l'accesso al senso è ostacolato dalle abituali procedure in atto entro la cerchia di questa *restricted literacy*: decontestualizzazione, semplificazione semantica, parcellizzazione tematica di un testo ritenuto solo in alcune parti limitano sensibilmente gli utili d'esercizio intellettuale e rendono quasi pernicioso la circolazione dei libri (Calabrese 2001, p. 568).

Ancora e sempre entra in gioco così la difficoltà a percepire la linea di discriminazione fra finzione e realtà, o meglio sarebbe dire la difficoltà a operare *trasposizioni* tra i due ambiti, se è vero che il romanzo ha pur sempre nutrito le sue ambizioni nei confronti della seconda, proprio facendole aggirare sulle risorse della prima.

La storia dell'efficacia romanzesca, spesso indesiderata e perturbante, nella ricostruzione di Calabrese mette in luce il gioco appassionante dei ruoli assunti dai diversi attori: gli autori, sotto accusa ma anche molto venerati, progressivamente consapevoli dei loro mezzi e dei loro fini, spinti a elaborare teorie "segregazioniste", per cui ciò che accade nel recinto del letterario è dal punto di vista del letterario che va giudicato; i teorici della mediazione estetica o viceversa dell'identificazione e dell'influenza, che spesso coincidono con i censori. Ma sono soprattutto interessanti i ruoli assunti dai lettori, spesso particolarmente resistenti, anche quando sufficientemente colti e mondani, a rinunciare alle possibilità di prefigurazione identitaria offerte dal romanzo, pronti a mettere in atto a oltranza strategie "de-finzionalizzanti".

I processi intentati alle opere letterarie sono testimonianze preziose dei conflitti fra codici e *intentiones* copresenti in uno stesso tessuto culturale, pronti a scatenarsi attorno al corpo testuale. Essi battono e ribattono, ad esempio, sui pericoli offerti anche solo dal risveglio dell'*immaginazione*, sollecitato dalla lettura. Esempiarmente, Siti antologizza l'accusa di Ernest Pinard contro *Madame Bovary* (1857), scagliata proprio contro il "mostrare" e le sue seduzioni:

(...) quando la fantasia sarà stata sedotta, quando questa seduzione sarà scesa fino al cuore, quando il cuore avrà parlato ai sensi, credete forse che un freddo ragionamento saprà opporsi a questa seduzione dei sensi e della coscienza? (...) I quadri lascivi hanno generalmente più influenza dei freddi ragionamenti" (...) "/la nostra/morale stigmatizza la

letteratura realista, non perché essa dipinge le passioni: l'odio, la vendetta, l'amore; il mondo vive solo di esse, e l'arte deve dipingerle; ma quando le dipinge senza freno, senza misura. L'arte senza regole non è più arte, è come una donna che si togliesse tutti i vestiti (Siti 2001, pp. 169-171).

All'accusa costante di *inganno*, per eccesso o per difetto, il romanzo reagirà principalmente in due modi: con l'affermazione della sua "fedeltà al vero"; con la riflessione sulla differenza fra "finzione" e "menzogna", dove la finzione non è la banale verità dei fatti ma quella dei desideri, fino all'affermarsi del *verosimile* come ragionevole compromesso.

In attesa di passare la mano ad altri linguaggi, ad altre forme: oggi che analoghi dibattiti investono televisione e nuove tecnologie, il romanzo è diventato, paradossalmente, la "buona forma", custode indiscusso di una tradizione e di un'identità culturale. Comunque buono, come la lettura, quanto indifferente, o meglio equivalente. Il romanzo scatena *Fatwe* dove l'autonomia del letterario non è abbastanza riconosciuta, ma al tempo stesso dove è preso dannatamente sul serio, dove le parole sono ancora pietre.

### 5. *Fra autenticità e distacco*

La vicenda del romanzo ci ripropone le questioni che riguardano l'atteggiamento delle società e delle culture nei confronti dei propri segni e dei propri testi. Nella stessa messa a punto dell'idea di "fizzionalit " (Gallagher 2001) si manifesta anche, come sottolineava a suo tempo Barthes, il diverso modo che ogni momento culturale ha di investire i rapporti fra significanti, significati e referenti. Prima che riguardare il rapporto del soggetto rispetto al suo dire e al suo fare (l'autenticit  che abbiamo visto cos  ben tematizzata da Rousseau), i rapporti di *autentificazione* si giocano fra questi termini.

È possibile cercare di autenticare il reale con il discorso, o viceversa il discorso con il reale: sono strategie diverse, a seconda del compito che si assegni al discorso, nel lungo lavoro per sganciarlo da una funzione meramente riproduttiva o di rappresentazione. Arriviamo al paradosso per cui quanto più la finzionalità del libro è accettata e condivisa, tanto più la sua eventuale efficacia ne risulta disinnescata: come se il riconoscimento del patto di lettura nel suo aspetto finzionale, della sospensione dell'incredulità come fatto convenzionale, equivalesse a una messa a distanza fra l'atto del leggere e le sue eventuali conseguenze sul credere tout court, e quindi sulla vita.

Uno dei punti sensibili della questione dell'efficacia dei testi, del loro possibile, incontrollabile influsso, nel passato così ben rappresentato dai casi romanzeschi, sembra essere proprio questo: quanto più essi ritrovano una loro autonomia in campi specifici, e in qualche misura "separati" dal flusso della vita – ad esempio nell'estetica, o nella teoria della letteratura – tanto più sono di conseguenza considerati per quello che sono da un punto di vista "tecnologico", e cioè costruzioni semiotiche, e tanto meno sono presi "alla lettera", o meglio, sono presi secondo lo specifico *frame* di lettura che riescono ad attivare, o che il lettore attiva nei loro confronti.

Si può leggere la storia della lettura, e poi della fruizione in genere, come la storia di un addestramento al *distacco*?

<sup>1</sup> *Geografia delle passioni: quando il lettore non è blasé* in Abruzzese, Pezzini, a cura, 2004, pp. 28-42.

<sup>2</sup> Sergio Givone, ad esempio, analizza una serie di romanzi "esemplari" del canone occidentale che dovrebbero marcare le tappe di costruzione – e poi anche di dissoluzione – dell'*interiorità*, nel confronto del Soggetto con il mondo esterno fino all'individuarsi dell'*io* come, cito, "principio psichico non soltanto autonomo, ma produttivo di senso e di realtà", disimplicato dal tessuto del linguaggio (Givone 2001, p. 378). Pur senza un pregiudizio di genere, appare dal suo percorso che l'*interiorità* è un "affare" sostanzialmente maschile, per quanto il saggio sia accostato a una serie di letture intitolate *Il paesaggio inte-*

*riore*, anche qui un romanzo-emblema per ogni nuova passione cartografata: la malinconia, l'ambizione, il sentimentalismo, la bontà, il dovere, il desiderio, la colpa, la gelosia.

<sup>3</sup> Greimas, Fontanille 1991. Lo "schema passionale canonico" viene elaborato in parallelo allo "schema narrativo canonico" per esprimere l'organizzazione stereotipica di una sequenza passionale. Dunque, a "Manipolazione-contratto/Competenza/Performanza/(Conseguenza)/Sanzione" corrisponderebbero "Costituzione/Disposizione/Patemizzazione/Emozione/Moralizzazione".

<sup>4</sup> Afferma Clelie, nella finzione autrice della Carta: "Voglio che si ami per generosità, quando non lo si può più fare per inclinazione, e voglio anche che quando non si può più amare, ci si obblighi a comportarsi come se si amasse ancora".

<sup>5</sup> Lo mette molto bene in evidenza Jacques Geninasca in un suo studio su un altro classico dell'amore come passione, *Il Rosso e il Nero* di Stendhal. Altrove brillante teorico, nel romanzo Stendhal non si pone tanto l'obiettivo di dare un'illustrazione pratica della sua teoria, ma, probabilmente, di "sperimentare" qualcosa di non ancora chiaramente concettualizzato (cfr. Geninasca 1991).

<sup>6</sup> Ricœur 1984, p. 23. Ma cfr. d'altra parte Calabrese 2001, p. 570 n. 9, che riferisce viceversa dei limiti della tecnica epistolare e dell'inverosimiglianza cui a sua volta poteva condurre, come in *Pamela* quando la protagonista continua a scrivere benché stiano per sfondarle la porta.

## *Capitolo secondo*

### Leggere le passioni. Le istruzioni di Rousseau<sup>1</sup>

Vorrei tornare a riflettere sui modi in cui determinati testi letterari possono presentarsi, o essere assunti, come modelli di lettura o di interpretazione di determinate configurazioni passionali, contribuendo a metterne in luce e a fissarne, provvisoriamente ma in qualche misura esemplarmente, fisionomie e articolazioni specifiche. Fra le ipotesi che mi piacerebbe considerare vi è quella per cui questi stessi testi si proporrebbero al contempo come modelli per l'attivazione e la sperimentazione, per quanto immaginaria, delle passioni in gioco, modelli insomma in cui messa in forma e una qualche misura di efficacia sarebbero fra loro solidali<sup>2</sup>. Si tratterebbe dunque di iniziare a esplorare le possibilità di contatto e di correlazione fra semiotica del testo e semiotica dell'esperienza, di quella particolare esperienza in cui consiste la lettura di un testo<sup>3</sup>.

#### *1. Modelli figurativi del sentire*

Se accettiamo l'ipotesi di un relativismo culturale tanto importante nel dar forma alle "pulsioni" che investono l'essere umano quanto lo sono le sue radici biologiche, allora dobbiamo tenere nel debito conto il lavoro testuale in questo senso, e capire come coglierne le specificità.



Greimas stesso nelle sue prime analisi ha sottolineato l'aspetto culturalmente relativo di una semantica delle passioni (tiene ad esempio a specificare che la collera di cui si occupa è "francese"), e i suoi rilievi hanno dato luogo a diversi lavori comparativi (ad esempio Fabbri 1991). Per quanto riguarda testi di dimensioni più estese rispetto al lessema, Jacques Geninasca ha sottolineato un altro aspetto, l'importanza della "figuratività" nei modelli testuali delle passioni, coerentemente con la sua visione più generale sulle diverse razionalità (v. *infra*, capitoli quinto e sesto). Penso ad esempio a quanto egli afferma a proposito de *Il Rosso e Nero* di Stendhal: non vi abbiamo la semplice descrizione di un "caso particolare", ma il romanzo non è nemmeno una sorta di "illustrazione" pratica di un sapere teorico preliminare. L'ipotesi seguita è invece che il testo "metta in scena in forma figurativa una conoscenza del soggetto, del credere, dei valori e delle passioni che l'apparato teorico dell'epoca non consentiva di formulare in termini concettuali" (Geninasca 1991, p. 64).

L'osservazione, se non è generalizzabile in quanto tale a tutti i testi figurativi, potrebbe però tracciare un programma di ricerca che doti l'approccio semiotico degli strumenti per rilevare le caratteristiche di quelli che potremmo chiamare "modelli figurativi del sentire"<sup>4</sup>.

Un loro aspetto importante dovrebbe consistere non solo nell'articolazione sistematica di una certa porzione dell'universo passionale, nella messa a punto di un "sistema", per quanto costruito con altri mezzi rispetto a quelli teorici o filosofici, ma anche nella dimostrazione di una sua efficacia nel proporsi ai lettori ed eventualmente nel trasformarne l'orizzonte "del credere, dei valori e delle (stesse) passioni" (ivi).

Per partire da un esempio concreto, e in qualche modo rappresentativo, prendiamo *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau: storicamente, si tratta appunto di un testo che si è imposto come uno specifico mo-

dello del sentire a intere generazioni di lettori. Attraverso gli amori contrastati di Julie e di Saint-Preux narrati attraverso le loro stesse lettere, esso ha proposto, fra le altre cose, una minuziosa e innovativa analisi dell'affettività individuale e interpersonale, colta anche nei momenti di maggiore effusione ed esacerbazione. Ha inoltre proposto un ridisegno delle istituzioni sociali (la famiglia, il matrimonio, il lavoro) tracciato sotto il segno non della negazione ma del contenimento e del "buongoverno" delle passioni, che ne disinnescasse, almeno in teoria, le potenzialità distruttive e ne volgesse la formidabile energia nelle "migliori intenzioni" di un campo di valori eticamente superiori<sup>5</sup>. Julie è la "nuova" Eloisa perché, di fronte a una passione amorosa in apparenza identica a quella della sua omonima più antica, sperimenta e adotta nuove prospettive di analisi e di comportamento. Le *Lettere d'amore* di Abelardo e Eloisa sono un riferimento importante anche e soprattutto per misurare la distanza fra i diversi stampi che possono accogliere uno stesso "amore puro", cioè in prima istanza svincolato dalle convenzioni sociali<sup>6</sup>.

Troviamo una testimonianza del tutto testuale dell'onda lunga dell'"influenza" rousseauiana in *Sylvie* (1854) di Gérard de Nerval. Nel racconto, dove il sistema di riferimenti a Rousseau è esplicito e costante, la *Nouvelle Héloïse*, per un momento, è il romanzo alla maniera del quale anche i due protagonisti si trovano a vivere, per quanto in tempi sfalsati, i loro reciproci affetti. Nel quinto capitolo, "Il villaggio", durante una passeggiata nei luoghi dell'infanzia, dopo avere assicurato alla compagna poco informata che si tratta di un testo "sublime", il protagonista ci racconta di avere continuato a recitargliene dei frammenti, mentre lei, apparentemente indifferente, continuava a raccogliere fragole:

A tratti incontravamo sui nostri passi le pervinche così care a Rousseau, che aprivano le loro corolle azzurre tra i loro lunghi ramoscelli di foglie accoppiate, liane modeste che impacciavano i piedi discreti della mia compagna. Indifferen-

te ai ricordi del filosofo ginevrino, essa cercava qua e là fragole profumate, ed io, io le parlavo della *Nouvelle Heloise*, di cui recitavo a memoria qualche passo. “È bello? chiese – È sublime. – Meglio di Auguste Lafontaine? – È più tenero. – Suvvia, disse, bisogna che lo legga. Dirò a mio fratello di portarmelo la prima volta che va a Senlis”. Ed io continuai a recitare frammenti della *Heloïse* mentre Sylvie coglieva fragole (Nerval 1853, pp. 34-35).

Molto tempo dopo, nel capitolo ottavo (“*Il ballo di Loisy*”), al momento del disincanto, della scoperta che l’innamoramento di un tempo non può essere rinnovato, è Sylvie questa volta a citare la *Nouvelle Heloise*: l’ha letta e si è identificata con Julie fino al punto da aspettare il ritorno dell’amico lontano come se si trattasse di Saint-Preux. Ritorno che, ovviamente, allora non si è verificato.

Sylvie dunque racconta di una trasformazione passionale che ha prodotto in lei la lettura del testo suggeritole dall’amico, completata poi dal tempo:

– Sylvie, le dissi, non mi amate più! – Ella sospirò. – Amico mio, mi disse, occorre farsene una ragione; le cose della vita non sempre vanno come vorremmo noi. Una volta m’avete parlato della *Nouvelle Heloise*, l’ho letta e ho provato un fremito imbattendomi subito in questa frase: “Ogni fanciulla che leggerà questo libro è perduta”. Tuttavia sono andata avanti, fidandomi del mio senno (p. 51)<sup>7</sup>.

È un punto in cui il racconto di Nerval sembra riproporci, letterariamente e forse anche con un velo di ironia, il caso del successo e dell’efficacia riconosciuti del testo di Rousseau, peraltro già ampiamente registrati dal loro stesso autore nelle sue *Confessioni* (Darnton 1984, pp. 289 sgg.). Sylvie anzi dimostra di avere capito benissimo il senso della soglia testuale che in apparenza diffidava una “brava ragazza” dall’inoltrarsi nella lettura. La “virtù”,

infatti, nel romanzo di Julie, è oggetto di conquista, la passione non è negata ma ampiamente vissuta nonché articolata, si potrebbe dire, in configurazioni intersoggettive più complesse, in cui ha un posto fondamentale l'amicizia, la lealtà familiare, la responsabilità sociale. Per questo Sylvie era "perduta" per l'eroe nervaliano: per aver letto da sola, fino alla fine, qualcosa che forse conveniva conoscesse solo per "frammenti" sublimi.

Oggi sarebbe arduo ipotizzare che la *Nouvelle Héloïse* sia ancora leggibile come un manuale d'amore, e a così vasto raggio come allora. E dunque v'è da chiedersi se possa ancora commuovere o se sia apprezzabile come una lettura formativa, se non in una prospettiva storicizzata e da chi appartenga a una comunità di lettori "specialisti"<sup>8</sup>. I libri e i loro contenuti condividono il destino di tutti gli "oggetti" culturali, soggetti a percorsi di valorizzazione mutevole attraverso il tempo e lo spazio, non diversamente dagli arredi di uso quotidiano che finiscono poi in una teca di museo<sup>9</sup>.

I fenomeni di passione collettiva e di culto per opere o autori particolari restano invece del tutto familiari anche oggi. I "fruitori" si mettono in gioco, integrano i testi nella loro vita, li rendono parte della propria identità<sup>10</sup>.

Tutti gli approcci semiotici al testo sembrano concordare sul fatto che ogni testo iscrive al suo interno un insieme di indicazioni di lettura, una sorta di "posologia" di assunzione che avrebbe lo scopo di guidare il lettore nel suo compito attuativo e interpretativo. Si tratta però di specificare la forma e i contenuti riconducibili al "patto" o al "contratto di lettura" che così spesso si invoca. La lettura, non diversamente da qualsiasi altra "performance" o "atto", potrebbe essere intesa come un'attività modellizzabile nei termini di varie fasi, pensabili in analogia con un percorso narrativo. Non a caso, nell'ambito della semiotica greimasiana, lo schema narrativo canonico, scandito

nelle sequenze di manipolazione, competenza, performance e sanzione, è stato auspicato come una struttura generale dello scambio, in linea di principio adatto, quindi, anche a fornire uno schema della comunicazione che non fosse ridotto, come quello proposto a suo tempo da Jakobson, a un “modello di condizioni per il trasferimento dell’informazione” (Geninasca 1997, p. 43).

All’interno di un testo, la “proposta di contratto” offerta al lettore può presentarsi in modo esplicito, attraverso forme di enunciazione enunciata, o in modo implicito, e non sempre le strategie complessive che queste due modalità di enunciazione vanno a comporre sono coincidenti. Anche in questo campo ogni forma di manipolazione, o di comunicazione “coperta”, è ammessa, e l’impegno del lettore sarebbe anche quello di dare un giudizio retrospettivo sulla conformità fra il contratto proposto e quel che si è verificato nel corso della sua attuazione.

## 2. *La Prefazione*

Le successive prefazioni di Rousseau alla *Nouvelle Héloïse* costruiscono in modo esplicito il simulacro del lettore e al tempo stesso sembrano esprimere piena fiducia sull’efficacia del testo presentato<sup>11</sup>.

Nelle grandi città occorrono spettacoli, romanzi ai popoli corrotti. Ho visto i costumi del mio tempo e ho pubblicato queste lettere. Perché non son vissuto in un secolo nel quale avrei dovuto buttarle nel fuoco? (Rousseau 1761, pp. 17-18).

Così esordisce la prima *Prefazione dell’Autore*: un esordio “paradossale”, è stato detto – tutto ciò che vi è affermato lo è per preliminarne negazione. Esso situa l’“Io” che prende la parola per annunciare il suo lavoro di “curatore” delle lettere dei giovani “provinciali” sotto il segno del conflitto fra universi di valori. La pubblicazione delle let-

tere appare di primo acchito una concessione ai costumi del tempo, un atto di acquiescenza al gusto dei contemporanei, rispetto ai quali vengono marcate comunque le distanze. Si tratterà in realtà di precisarla come una libera scelta, compiuta piuttosto come una forma di *negazione* dei valori dominanti (riassumibili sotto il segno di una generale corruzione) e viceversa di *affermazione* dei valori di cui si fa portatore il Soggetto che enuncia (onestà, virtù).

Il seguito della prefazione articola questa scelta, con il disegno corrispettivo del modo in cui l'io che enuncia traccia la propria Autorialità e al tempo stesso definisce il profilo del proprio Lettore.

Vengono così esaminati, con un certo ordine, alcuni *topoi* della scrittura romanzesca, a partire dalla questione dell'autenticità delle lettere. La questione della verità o della finzione della loro stesura materiale è già un luogo di selezione dei lettori: essa non si porrà per le "genti mondane", per le quali esse saranno comunque una "finzione". Lo scetticismo di tutti costoro (che equivale all'incapacità di credere) non permetterà loro di interrogarsi su un'altra forma di "autenticità", non materiale (riguardante cioè chi abbia realmente scritte le lettere) ma legata piuttosto alla responsabilità del dire, che Ego rivendica pienamente:

Ogni onest'uomo deve firmare i libri che pubblica: Perciò metto il mio nome in capo a questa raccolta, non per appropriarmene, ma per farmene responsabile (ivi).

E questo sotto il segno della modestia (se nella sua opera verrà riconosciuto qualcosa di "bene" non se ne farà motivo di vanto) e dell'orgoglio insieme. Chi scrive non si pone in giudizio ma è "qui", presente in testa alla sua opera – strutturata come una raccolta di lettere – per asserire di credere al valore di ciò che sta proponendo.

Anche la "verità dei fatti" narrati viene evocata per segnalare che la decisione al riguardo in fin dei conti spetta

a chi legge, e per segnalare al contempo la scarsa rilevanza dal punto di vista dell'autorialità che si va costruendo. “Ognuno la pensi come gli pare”: quel che Ego può dire al riguardo è di non avere mai sentito parlare personalmente degli attori in gioco, pur avendone più volte visitato il paese, e che in effetti la topografia dei luoghi nelle lettere è spesso alterata, vuoi per scarsa scrupolosità degli autori, vuoi per “meglio sviare il lettore”...<sup>12</sup>.

Ben più rilevante e drastica appare la selezione dei lettori: “Questo non è un libro fatto per circolare nel mondo: è destinato a pochissimi lettori”. “Gente di buon gusto”, “gente austera”, “coloro che non credono alla virtù”, “devoti”, “libertini”, “filosofi”, “donne galanti”, “onesti”: gli attori di questa lista né breve né casuale sono accomunati dal fatto che a loro il libro *non* piacerà. La sua lettura, in effetti, non è prevista piacere “mediocrementemente a nessuno”, quanto piuttosto provocare reazioni marcate: “spiacere... urtare... scandalizzare”. Insomma, provocare conflitti, entrare in collisione con tutti i sistemi di attese – di valori – per quanto apparentemente diversi accomunati forse dal fatto di essere “convenzionali”, cioè di non presupporre un’“assunzione” consapevole e una capacità di giudizio autonomo da parte di chi li esprime. Sistemi e attese rappresentati dalle classi di possibili lettori citati, rispetto ai quali ancora una volta Ego afferma la sua singolarità: “A chi mai piacerà, allora? Forse soltanto a me”.

La singolarità – la novità – di questo oggetto richiede dunque un’attitudine di *scelta*, l’abbandono di tutti i pregiudizi, quelli di gusto come quelli etici: “Chiunque si decida a leggere queste lettere deve armarsi di pazienza...”.

Finalmente Ego sembra selezionare il suo pubblico ideale:

Perché dovrei temere di dire quello che penso? Questa raccolta, col suo tono gotico, si addice alle donne meglio dei libri di filosofia (ivi).

Le donne, dunque: “quelle che, pur in un’esistenza sregolata hanno mantenuto un certo amore per ciò che è onesto”, per le quali il libro può addirittura rientrare nella sfera dell’“utile”. Solo in apparenza esse sono distinte dalle “ragazze”, per le quali la lettura dei romanzi in genere rientra nella sfera del proibito, almeno – ancora una volta – secondo il giudizio comune:

Una ragazza casta non ha mai letto romanzi; a questo ho posto un titolo abbastanza chiaro perché chi lo apre sappia di che si tratta. Coi che, nonostante il titolo, ardirà leggerne una sola pagina, è una ragazza perduta; ma non imputi la sua perdizione a questo libro, il male era fatto già prima. Poiché ha cominciato, finisca: non rischia più niente (ivi).

In effetti non è la lettura – o almeno non quella di questo libro – la fonte della perdizione. Di qui il consiglio di leggere il libro sino alla fine, rivolto anche all’“uomo austero” che alle prime pagine forse sarà preso dalla collera, dall’indignazione e dal biasimo. Ancora una volta queste reazioni appariranno giustificabili all’inizio, ma non una volta giunti alla fine dell’opera.

Il patto proposto – la *sfida* – finisce per definirsi: alla responsabilità del dire deve far riscontro una responsabilità del leggere. Non è solo l’autore che deve meritare la stima del suo lettore ma anche, esattamente, l’inverso:

Ma se, dopo averlo letto tutto, qualcuno osasse biasimarmi d’averlo pubblicato: lo dica a tutta la terra, se gli pare, ma non venga a dirlo a me: sento che non potrei mai stimare co-dist’uomo (ivi).

La lettura viene prefigurata come un’attività fortemente modalizzata, incorniciata contrattualmente secondo modalità tipiche della sfida<sup>13</sup>, con una posta in gioco che è prima di tutto di ordine etico. L’apprezzamento proposto non sarà per i valori del mondo, sia che riguardino il genere “ro-



manzo” che i suoi eventuali contenuti, ma per per i valori dell’Autore (assunzione di credenza nella “virtù”, nell’“onestà”, e ancor prima nella libertà e nella responsabilità). Un’assunzione preliminare a un percorso “libero” e “paziente” che può condurre a una trasformazione: dal rifiuto iniziale dell’uomo austero o dell’“essere perduta” delle fanciulle, alla condivisione della stima dell’Autore.

Nella definizione del testo, è ancora da sottolineare l’opposizione posta tra Romanzo e Libro di filosofia. La critica è questa volta al sistema dei generi letterari: il romanzo è in apparenza consigliato alle sole “donne”, dato che il contratto di “stima” proposto all’“uomo austero”, simile a colui che scrive, è delineato ancora una volta per “finta” negazione. Gli attori-autori delle lettere, infatti, sono provocatoriamente definiti “provinciali, stranieri, solitari, giovani e quasi ragazzi, i quali nel loro romanzesco fantasticare pigliano per filosofia gli onesti vaneggiamenti del loro cervello”.

Non si tratta d’altronde nemmeno di un libro di filosofia, ma di qualcosa di più complesso, in cui v’è posto per “l’immaginazione” e il “delirio”, dotati di una loro “verità” (*honnêteté*). Si tratta dunque di un testo di assoluta singolarità, come dovrebbe dimostrare la sua definizione attraverso “tutto ciò che esso non è”: un romanzo che non è un romanzo, un trattato di filosofia che non è un trattato di filosofia.

Rousseau in queste pagine sembra proprio lavorare a definire un contratto di comunicazione “come relazione tra due partner di cui uno, in cerca di credibilità, tenta di persuadere l’altro, che da parte sua sottopone il discorso che gli è proposto a un fare cognitivo, interpretativo e valutativo” (Geninasca 1997, p. 43). Anticipa le possibili mosse di rifiuto del partner, e si pone in una relazione di scambio (fra il giudizio che il lettore può dare del libro e quello che come autore può dare del lettore), dove l’autore al tempo stesso è il proponente e il garante dei valori che propone. La posta del contratto, in effetti, appare

proprio quella di “riconoscersi iscritti all’interno di uno stesso discorso, di uno stesso universo di verità” (p. 30).

La distinzione fra i ruoli di editore-curatore e di autore materiale<sup>14</sup> – che com’è noto sarà espansa, senza trovare apparentemente una soluzione, nella seconda e posteriore *Prefazione* alla parte successiva della *Nouvelle Héloïse* – sembrerebbe allora funzionale a sottolineare la doppia posizione, non solo di Destinante proponente ma anche di Destinante giudice, di garante dei valori proposti. Ad esempio, Ego garantisce sulla sincerità delle lettere con una doppia mossa. Anzitutto le attribuisce proprio ai “due amanti” intradiegetici:

(...) deve dirsi che coloro i quali le hanno scritte non sono francesi, begli spiriti, accademici o filosofi (...) i quali nel loro romanzesco fantasticare pigliano per filosofia gli onesti vaneggiamenti del loro cervello (Rousseau 1761, p. 18)<sup>15</sup>.

Al tempo stesso, Ego firma il libro con il proprio nome “reale”, J.-J. Rousseau, con un *embrayage* che all’epoca della pubblicazione rappresentava un atto inconsueto, significativo di un modo nuovo di intendersi come Autore (cfr. Darnton 1984, p. 291).

### 3. *L’enunciazione epistolare*

La costruzione enunciazionale di questo “romanzo che non è un romanzo” sembra particolarmente funzionale al patto di scambio reciproco proposto da Ego nella *Prefazione*. Il romanzo epistolare si caratterizza per la pluralità degli assi di enunciazione che vi sono iscritti: ciascuno “scrivente” si rivolge diversamente ai suoi diversi destinatari, benché sotto la regia di un “editore” che, fittizio o meno, in questo caso ha rivendicato tutta la sua autorità e si è posto come garante del loro “senso” complessivo. Questo dispositivo dovrebbe iscrivere un Lettore ca-

pace di riconoscere volta a volta le diverse prospettive enunciate dalle diverse voci, di confrontarle, ricomporle, sceglierle in propria “rappresentanza”.

In questo modo, il Lettore sarebbe posto in una situazione privilegiata rispetto a quella dei diversi corrispondenti. Sarebbe una sorta di meta-destinatario, dotato di una visione sempre più estesa – globale –, situato a un grado di enunciazione superiore rispetto a quello in cui si trovano gli attori-autori delle lettere. Questi ultimi, infatti, sono per lo più organizzati a coppie, e dunque all’interno di un asse di comunicazione caratterizzato dalla privatezza, quando non dall’intimità.

Un’intimità che non a caso nel romanzo viene violentemente trasgredita nei confronti di Julie (il suo primo carteggio con Saint-Preux viene mostrato dal padre di lei al futuro marito, Wolmar, senza che lei lo sappia). L’apparente profanazione messa in scena all’interno del testo sembra così ribadire che un’istanza etica superiore sta autorizzando anche la nostra lettura.

È possibile ipotizzare che questo “punto di vista superiore” offerto al Lettore rientri nella strategia di manipolazione che dovrebbe condurlo all’assunzione dei valori proposti, attraverso un percorso di adesioni (identificazione con gli attori messi in scena) e di prese di distanza, un percorso che mette in campo la sua capacità di confronto e di valutazione attraverso *embrayages* e *débrayages* continui con i soggetti narrativi<sup>16</sup>. Un po’ come accade alla Sylvie di Nerval, che giustamente a lungo termine “confida nella sua ragione” pur sentendosi nell’immediato “perduta” nella lettura e nelle figure che essa le propone.

Paul Ricœur, d’altronde, legge l’affermarsi del romanzo epistolare inglese (in particolare *Pamela* e *Clarissa* di Richardson), a cui, per quanto in opposizione, doveva aver guardato anche Rousseau, proprio come la scelta, nel quadro di una forte preoccupazione per una “verosimiglianza” che appariva ormai compromessa dall’uso delle convenzio-

ni letterarie tradizionali, di un artificio in grado di restituire l'impressione di una "prossimità estrema tra la scrittura e il sentimento", favorita dall'uso preferenziale del tempo presente nell'emergere dell'enunciazione (Ricoeur 1984).

"Leggere le passioni", significa allora, attraverso la lettura delle lettere, essere installati direttamente sulla scena della passione altrui nel momento stesso in cui coloro che, nella finzione romanzesca, le vivono, a loro volta le mettono in forma, come spettatori/testimoni molto ravvicinati – forse anche come sperimentatori – e poi giudici, con la facoltà di osservare da diverse prospettive le cose che succedono.

Nello scambio epistolare il momento del racconto dei fatti vissuti, il momento dell'enunciato, è costantemente intrecciato al momento dell'emergenza della loro enunciazione: la lettera si presenta come uno spazio testuale in cui elettivamente si manifesta la pluralità dell'Io che si enuncia, e la complessità delle configurazioni che possono assumere le sue diverse istanze.

#### 4. *La passeggiata sul lago*

Nella *Nouvelle Héloïse* la lettera XVII della quarta parte, di Saint-Preux a Milord Edouard, può essere assunta come esemplare della messa in opera di un dispositivo come quello accennato. In essa si racconta di una drammatica "passeggiata sul lago" di Julie e dello stesso Saint-Preux, che colpisce, a una lettura del testo "come un romanzo", perché sembra prepotentemente rimettere in causa l'equilibrio utopico dei sentimenti e delle passioni presentato invece come raggiunto con la ricongiunzione degli ex amanti a Clarendon, nel quadro del perfetto "sistema Wolmar". Wolmar, ora marito esemplare di Julie, ha voluto che Saint-Preux li raggiungesse per condividere la loro felicità domestica, e per offrire a lui e a Julie l'occasione di verificare il superamento della loro antica e inopportuna passione. Per meglio metterli alla prova, Wolmar

a un certo punto se ne va lasciandoli soli. Di qui la gita sul lago, che rischia di trasformarsi in tragedia.

Non a caso, in un primo momento, Rousseau aveva pensato di terminare il suo racconto con questa gita e con la morte dei due protagonisti. Ritorno della passione rimossa, sua persistenza malgrado le trasformazioni avvenute e apparentemente accettate, non entreremo nel dettaglio dell'interpretazione del testo. Certo questa lettera sembra svolgere per il lettore anche la funzione di "spazio della memoria narrativa", delle peripezie e delle trasformazioni intervenute nel corso di tutto il testo precedente, così come in alcune sue parti lo è – in forma figurativa e di esperienza – per i soggetti che ne sono protagonisti.

Il racconto è diviso in tre parti riconoscibili, che corrispondono in un crescendo drammatico ai tre "movimenti principali" della gita (l'andata, lo sbarco a Meillerie, il ritorno). La prima parte della gita, a sua volta, è divisa in due parti e anticipa, sulla dimensione pragmatica, l'insieme del racconto: a una prima fase di piacevoli occupazioni (caccia e pesca – ma senza uccisioni, per volere di Julie – nuoto, contemplazione del paesaggio e del governo degli uomini che esso manifesta), segue una inattesa e violenta tempesta, superata a stento dagli uomini che governano la barca, sostenuti dalle premure di Julie. Malgrado l'avvertimento "naturale", il racconto riparte: si sbarca, si fa colazione con l'unica trota "uccisa da un remo".

Ed ecco la proposta che Saint-Preux fa a Julie, di una passeggiata-pellegrinaggio fino a un luogo-sacrario in mezzo ai monti, dove egli si era rifugiato ai tempi della loro passione. L'ascesa segue puntualmente le tappe di un "percorso patetico canonico". È un segmento testuale in cui viene inoltre dispiegata la teoria di un paesaggio *sensibile*, capace di iscrivere e conservare nelle configurazioni di una semiotica del mondo naturale gli stati d'animo dei suoi frequentatori, come per effetto di un *débrayage* durevole, di una consegna. Nonché capace di restituire immutati, a dispetto del tempo,

questi stessi stati d'animo al soggetto che li aveva provati, per effetto di una semplice, rinnovata "messa in presenza", per una comunicazione che sembra avvenire per contatto. La dimensione corporea dell'affetto, l'emozione, è la prima a manifestarsi: "Avvicinandomi e riconoscendo quei miei antichi luoghi, fui sul punto di svenire; ma mi vinsi, nascosi il mio turbamento e arrivammo (...). Rivedendoli dopo tanto tempo, sentii come la presenza degli oggetti può prepotentemente rianimare i sentimenti violenti che ci scossero accanto a quelli" (Rousseau 1761, pp. 540-541).

Il corpo, dunque, sembrerebbe il mediatore in grado di riattivare un fenomeno di "semiosi in atto" fra paesaggio e stato d'animo<sup>17</sup>. Il "piano" che ha mosso Saint-Preux sino a qui prevedeva però una triplice messa in presenza, con la Julie reale al posto di quella immaginata nel delirio amoroso d'altri tempi. Ma nulla accade. Saint-Preux si lascia ora andare alla scena madre della sua passione paradossale, "così costante e infelice" tanto più perduta quanto più in presenza dell'oggetto che l'aveva suscitata, o perlomeno di un suo simulacro, potente e al tempo stesso inerte. Julie è in realtà un Soggetto, dotato di una sua diversa competenza, è un'altra Julie, sulla quale la magia dei luoghi non funziona, o perlomeno non abbastanza. Essa si commuove, ma non cede. Chiede turbatissima di rientrare. Il testo registra, qui e ancor più in seguito, questo scarto tra l'"attrice" Julie e il suo ruolo attanziale: "Partii con lei gemendo – scrive Saint-Preux – ma senza risponderle, e per sempre lasciai quel triste asilo, come se avessi lasciato la stessa Giulia" (p. 542)<sup>18</sup>.

Segue un mesto ritorno alla riva del lago, e ai preparativi per il rientro a casa. Ma il reale "tumulto patemico", con una progressione straordinaria, dalla melancolia al furore e alla rabbia, fino alla disperazione e ai propositi di morte – omicidio/suicidio – deve ancora scatenarsi. Sulla barca, prima che l'intenerimento e "torrenti di lacrime" riportino nuovamente la calma:

Ma trovarsi accanto a lei; ma vederla, toccarla, parlarle, amarla, adorarla, e quasi possederla ancora, e sentirla perduta per sempre per me; ecco quanto mi gettava in accessi di furore e di rabbia che a grado grado mi agitarono fino alla disperazione (p. 543).

Il tutto, vale la pena di notarlo, inizia con una *rêverie*, indotta dal ritmo di una percezione esterna, che ha la funzione di una sorta di commutatore patemico<sup>19</sup>. Ma i risultati di questo *embrayage* sul soggetto sono stavolta disastrosi:

Eravamo silenziosi: Il rumore eguale e cadenzato dei remi m'incitava a sognare. Il canto piuttosto lieto dei beccaccini, rammentandomi i piaceri di un'altra età, invece di rallegrarmi, mi rattristava. A poco a poco sentii aumentare la melanconia che mi opprimeva (p. 542).

### 5. *La costruzione del Destinante*

Il racconto è altresì incorniciato, all'inizio e alla fine della lettera, da due dirette interpellazioni rivolte, secondo modalità molto diverse, da Saint-Preux a Milord Edouard, l'amico-confidente nel ruolo di custode "paritario" dei valori che Saint-Preux *vuole* assumere. La prima:

Milord, vi voglio raccontare un pericolo che abbiamo corso uno di questi giorni, dal quale però siamo fortunatamente scampati con un po' di paura e di fatica. Merita una lettera a parte; leggendola capirete cosa mi spinge a scrivervela (Rousseau 1761, p. 536).

In queste righe iniziali abbiamo una forte affermazione del sé dicente ("voglio") e la contemporanea convocazione del proprio Destinataro nella sua funzione di Destinante. Per chi scrive si tratta di raccontare, di "dar conto", a qualcuno nei confronti del quale lega un impegno.la

La contropartita, in questo caso, è l'attribuzione presupposta di un "saper sentire" che modalizzerà la lettura della stessa lettera, e che in fin dei conti ne costituisce la stessa ragion d'essere, al di là degli "accidenti" che vi sono narrati – ai quali Saint-Preux si riferisce abilmente quanto genericamente, dosando l'allarme (e dunque suscitando attesa e interesse) e la rassicurazione.

L'interpellazione finale della stessa lettera sarà ben più "interpretativa". Tra l'inizio della lettera e la sua fine corre uno spazio in cui i fatti narrati sono in realtà il resoconto di una loro implicita interpretazione, di cui solo in parte si può, dopo aver "sentito", trarre una morale esplicita.

Ecco, amico, il racconto del giorno della mia vita in cui provai le emozioni più forti. Spero che saranno la crisi che mi restituirà a me stesso (p. 544).

Il "pericolo" denunciato all'inizio viene così progressivamente riqualificato, sia per chi scrive, sia per Julie, reduce dalla "più gran battaglia che essere umano abbia mai sostenuto". "Quel giorno", "quel pericoloso giorno" con tutti i suoi turbamenti e propositi funesti sembra ora alle spalle, grazie anche all'esempio di virtù fornito dal ricordo del comportamento in circostanze analoghe del destinatario-destinante, lo stesso Milord Edouard.

Nella conclusione della lettera sembra dunque sintetizzarsi e compiersi un percorso di *moralizzazione* di quanto è stato espresso figurativamente nel racconto che costituisce il corpo della lettera stessa.

Sembrerebbe possibile caratterizzare questo percorso a partire dalle peripezie date dalla tensione tra un Saint-Preux "soggetto voluto" e un Saint-Preux "soggetto volente". Secondo i termini proposti da Jacques Geninasca per distinguere due classi di soggetti in base ai diversi modi di valorizzazione, i "soggetti voluti" sarebbero caratterizzati da



una valorizzazione timica, da cui dipenderebbero, ad esempio, “il desiderio, la paura o il rimorso”, mentre i “soggetti volenti” sarebbero caratterizzati da una valorizzazione predicativa, responsabile ad esempio del volere, il dovere, l'accusa o la scusa (Geninasca 1997, p. 45). Scrive difatti Saint-Preux all'amico Milord Edouard:

Per altro vi dirò che quest'avventura m'ha convinto, più di tutti gli argomenti, della libertà dell'uomo e del merito della virtù. Quanta gente è debolmente tentata e soccombe? Quanto a Giulia, i miei occhi videro e il mio cuore sentì: ella sostenne in quel giorno la più gran battaglia che essere umano abbia mai sostenuto; e tuttavia vinse; ma cos'ho fatto io per rimanere così indietro da lei? (Rousseau 1761, p. 544).

Nelle frasi rette da “vi dirò” il soggetto voluto sembra lasciare posto al soggetto volente, che l'“avventura”, l'esperienza vissuta ha convinto più di tutti gli argomenti razionali se non altro ad accettare la nuova situazione con Julie, nel quadro del nuovo ordine di valori che essa ha assunto. La “forza” di questa efficacia sembra tradursi in un “aver visto e aver sentito”, soprattutto il comportamento dell'Altro: è attraverso la lotta combattuta e vinta da Julie (soggetto volente molto più solido di Saint-Preux) che si affermano la “libertà dell'uomo e il merito della virtù”. Come se tutta la “crisi” messa in scena dal soggetto non fosse stata altro che una ulteriore prova a cui sottoporre Julie, per riconoscerla davvero custode del nuovo ordine sentimentale.

Per quanto riguarda noi Lettori, nello scarto che rimane percepibile, nello iato fra ciò che “abbiamo visto e sentito” leggendo la lettera e questa conclusione soprattutto enunciata, viene forse indicato lo spazio di un'analogia, molteplice presa del testo, in cui i diversi regimi di lettura darebbero ragione di quell'esperienza del senso rivenicata da Saint-Preux nella sua esperienza di “vita”.

<sup>1</sup> Versione ampliata del testo pubblicato in Evelyne Thommsen e Christina Vogel, a cura, *Lire les passions*, Actes du Colloque de l'Association Suisse de Sémiotique, Berne, Peter Lang, 2001, pp. 61-77.

<sup>2</sup> Cfr. l'antropologo Clifford Geertz quando distingue fra "modelli di" rappresentazione e "modelli per" l'interpretazione delle rappresentazioni in una cultura data: "Il raggiungimento di una vita emotiva ben ordinata, chiaramente articolata non è per l'uomo una semplice questione di ingegnoso controllo strutturale, una specie di abile ingegneria idraulica degli affetti: è piuttosto una questione di dare una forma specifica, esplicita, determinata, al flusso generale, diffuso, delle sensazioni corporee, di imporre alle continue variazioni di sensibilità a cui siamo soggetti per natura un ordine riconoscibile, significativo, così che possiamo non solo sentire ma anche sapere cosa sentiamo e agire di conseguenza" (Geertz 1973, p. 129).

<sup>3</sup> Sull'interesse e l'opportunità di una "semiotica dell'esperienza" si veda il lavoro recente di Eric Landowski, ad esempio 1997, capitolo sesto, e poi, più estesamente, Landowski 2004; 2005.

<sup>4</sup> Nel corso del tempo, un contributo importante allo studio della figuratività e della percezione è stato offerto ad esempio da Denis Bertrand (cfr. cap. 7 in Bertrand 2000).

<sup>5</sup> Parliamo di "teoria" e di "migliori intenzioni" perché non è affatto evidente, nel romanzo, che i conflitti passionali, ad esempio fra amore coniugale e "amour-passion", giungano a una composizione risolutiva, come si evince anche dalla lettera cui accenneremo nel seguito. Su questo tema, cfr. Pulcini 1990. La tesi di questa autrice, in effetti, è che nel romanzo il conflitto venga posto ed elaborato, più che risolto, come dimostrerebbe narrativamente la stessa morte di Julie.

<sup>6</sup> Il Settecento aveva riscoperto e mitizzato la vicenda medievale attraverso varie opere, come la libera traduzione di Bussy-Rabutin (1697) e il poema di Pope (1717).

<sup>7</sup> È interessante anche il modo in cui, nel testo, Sylvie rappresenta il suo innamoramento "a distanza", attraverso il confronto immaginario che ha compiuto fra le incisioni che illustravano la sua edizione della *Nouvelle Héloïse* e il ricordo di una mattina trascorsa con il protagonista a casa della zia di Othys, dove per gioco si erano travestiti in coppia di sposi d'altri tempi. L'"identificazione" si è così manifestata attraverso un lavoro di confronto, di posizione di equivalenza e di sostituzione immaginaria a partire da "figure".

<sup>8</sup> In realtà la trama del romanzo è ancora del tutto appassionante e tecnicamente riproducibile in varianti postmoderne: Julie è allieva di Saint-Preux, che la seduce. Essi fuggono insieme. Il padre di Julie la obbliga però ad abbandonare l'amato e a sposare un generoso e degno pretendente, Wolmar. Dopo anni di separazione, Julie e Saint-Preux si ritrovano, perché il marito di lei, al corrente dei fatti, vuole includere l'ex precettore nella cerchia del loro mondo perfetto, senza alcun dubbio sulla fedeltà della moglie. E qui cominciano i guai, che si risolveranno definitivamente solo con la morte di Julie. Una delle più celebri letture del romanzo è quella di Starobinski 1957. Per un commento contemporaneo, cfr. anche Pulcini 1990.

<sup>9</sup> Sul "percorso narrativo degli oggetti" dalla vita quotidiana al museo cfr. Hammad 2006.

<sup>10</sup> Per rimanere in ambito semiotico, cfr. la ricerca curata da Ugo Volli sui programmi televisivi di culto (Volli, a cura, 2002).

<sup>11</sup> La prima *Prefazione* compare nella prima edizione della *Nouvelle Héloïse*; la seconda, la *Préface dialoguée*, viene aggiunta nell'edizione del 1761 (febbraio, Duchesne; marzo, Rey). Innumerevoli i commenti a cui esse hanno dato luogo, e che non discuteremo qui: fra gli altri, quelli di Paul de Man (1979, capitolo nono), che insiste sulla loro funzione di segnale "decostruttivo" all'interno del testo, e Genette, più tipologico, che in *Seuils* (1987), nel quadro di una visione funzionale di ogni forma paratestuale, le situa "a metà" tra l'*autoriale* e l'*attoriale*, e la definisce come "parzialmente denegativa".

<sup>12</sup> Contro l'idea che Rousseau giudichi la questione irrilevante, va il fatto che vi dedichi tutta la seconda prefazione, nota come *Discours sur le roman*, immaginato come un dialogo fra l'Autore e il Lettore (*Dialogo sui romanzi tra l'editore e un letterato*), ma durante il quale appunto l'Autore-Editore non "vuole dire" se sia o meno l'autore materiale delle lettere. Riguardo al nostro uso dei termini di "Ego", Autore e Lettore, intendiamo con essi i simulacri iscritti nel testo, *strategie enunciative* virtuali (Eco 1979; Greimas, Courtés 1979).

<sup>13</sup> Cfr. l'analisi di Greimas di questa figura della manipolazione, in Greimas 1983.

<sup>14</sup> Il primo frontespizio recita: "Lettres / de deux amans, / Habitants d'une petite Ville / au pied des Alpes. Recueillies et publiées / par J.-J. Rousseau."

<sup>15</sup> Geninasca (1997, pp. 43 sgg.) mette in evidenza la distinzione fra *sincerità* e *veridizione*: la prima esprime la relazione di un enunciatore rispetto al suo detto, al momento dell'atto di enunciazione, mentre la veridizione corrisponde alla relazione durevole, idealmente invariante, "di questo stesso attore rispetto alle verità costitutive di un Discorso che egli assume e dal quale dipendono, in ultima analisi, le verità particolari degli atti predicativi che egli compie sotto forma di discorsi-enunciati".

<sup>16</sup> Per *débrayage/embrayage* si intendono le operazioni con cui l'istanza dell'enunciazione rispettivamente proietta fuori di sé, o simula di far tornare a sé i termini legati alle sue coordinate di base (io, qui, ora), producendo, nell'enunciato, attori, spazi e tempi specifici (cfr. Greimas-Courtes 1979, *ad vocem*).

<sup>17</sup> Più che pensare al riunirsi di due piani di espressione e contenuto (il paesaggio "conserva" in memoria anche lo stato d'animo passato e può riattivarlo) sembra persuasiva l'idea di una "configurazione" più astratta, comune a espressione e contenuto, che si attiva grazie alla "messa in presenza".

<sup>18</sup> Anche Elena Pulcini sottolinea la "teoria della sostituzione" fra una Julie e l'altra che sarebbe incarnata nel dispositivo pedagogico messo in opera da Wolmar per "guarire" dalla sua passione anche Saint-Preux: mettendolo in presenza della nuova Julie, sarebbe così sventato il potere della *memoria* che avrebbe così parte nel mantenimento dell'affetto (cfr. Pulcini 1992).

<sup>18</sup> Cfr. *infra*, pp. 116-117.

## Capitolo terzo

### Noia e melanconia. Leopardi lettore di Tasso<sup>1</sup>

#### 1. Il “poeta melancholicus”

La malinconia tassiana rappresenta uno dei luoghi notevoli del complesso di ragioni che pongono il nostro autore e la sua opera al centro di un movimento culturale di così ampio respiro, attraversato da un così ricco rapporto fra tradizione e traduzione (Careri, a cura, 1999; Careri 2005).

I “biografemi”, le “anamnesi fittizie che si attribuiscono agli autori che si amano” trovano ricca materia nella vicenda del Tasso, fino a permettere di costruire appunto una “perfetta reversibilità fra arte e vita” (Barthes 1975, p. 126): la leggenda inizia con il poeta ancora vivente, durante la sua prigionia al Sant’Anna, e viene messa a punto dal giureconsulto napoletano G. P. D’Alessandro (1604) e soprattutto da Giambattista Manso, a cui Tasso aveva dedicato il suo dialogo *Dell’amicizia*, nella *Vita* (1621). Prosegue poi con la commedia in versi di Carlo Goldoni, *Torquato Tasso* (1755), che ne sottolinea la solitudine spirituale nell’ambiente cortigiano, e ancora con le *Veglie del Tasso* (1799-800) di Giuseppe Compagnoni, pubblicate a Parigi con testo francese a fronte. Trova infine la sua consacrazione in epoca romantica, soprattutto grazie al *Tasso* di J. Wolfgang Goethe, opera in cinque atti pubblicata nel 1790, e a *The Lament of Tasso* di George Gordon Byron (1817).

Ma è la sua stessa autobiografia passionale e poetica a presentarsi come esemplare: prima ancora dei suoi agiografi e dei poeti e degli scrittori che lo eleggeranno a modello, è Tasso a costruire e interpretare la propria malinconia in una rilettura della tradizione classica, fra medicina, filosofia e religione, che non trascura le evoluzioni legate al sapere che gli è contemporaneo.

Un'operazione che verrà continuata dai suoi critici, alla luce dei nuovi modelli culturali del sentire, del modo di mettere in relazione vita e opera, fino alla psicologia e alla psichiatria, che discettano sul tipo della sua follia<sup>2</sup>. Come dire: la storia della melanconia – l'attitudine nei suoi confronti e l'"oggetto" che si è inteso con questo termine – accompagna anche la fortuna critica di Tasso.

Non entreremo in questa vicenda ricchissima e assai ben frequentata – il tema della malinconia si è ormai consolidato come uno "stimolo di immaginazione" non solo storico ma anche artistico e filosofico (cfr. Starobinskij 1960; Klibanski, Saxl, Panofsky 1965) – se non per ricordare brevemente, attraverso alcuni frammenti, il modo in cui Tasso la rappresentava a se stesso.

Ci soffermeremo poi sul caso di Giacomo Leopardi, che da un lato elegge Tasso a proprio lare, riconoscendosi e rispecchiandosi nella sua vicenda umana e poetica, e dall'altro tenta di mettere a punto, a partire dalla rievocazione e da una rilettura della malinconia tassiana, più che un'ulteriore variazione, una nuova configurazione patetica posta a cifra della condizione umana decrittata dall'artista, quella della *noia*.

### 1.1 "Umor" melanconico e "furor" poetico

La diagnosi di "umor malinconico" per il Tasso è già perfezionata nel 1577, dopo la sconcertante confessione di eresia ch'egli rende all'Inquisitore a Ferrara, che conduce a una sua breve incarcerazione nel Castello estense, e a un ritiro nella villa di Belriguardo e in seguito nel convento

di San Francesco. Da qui scrive, ai cardinali dell'Inquisizione a Roma, nel luglio del 1577: "(...) onde al fine per questa cagione, e per altra dipendente da questa, il supplicante è stato fatto restringere, come peccante d'umor malinconico, e fatto purgare contra sua voglia (...)".

Nel febbraio del 1579 si situa il momento più drammatico della biografia tassiana, quando il poeta giunge improvvisamente a Ferrara, proprio mentre si celebrano le nozze del duca Alfonso con Margherita Gonzaga: dà in ripetute escandescenze finché viene arrestato e rinchiuso allo Spedale di Sant'Anna, dove rimarrà sette anni (1579-86).

Durante la reclusione Tasso non arresta la sua attività di scrittore, che diviene anzi la sua principale risorsa per dimostrare al mondo il suo valore e le sue ragioni. La vigilia di San Pietro del 1583 scrive la celebre lettera in cui chiede consiglio e aiuto al medico Girolamo Mercuriale di Padova. Così descrive il suo stato:

Sono alcuni anni ch'io sono infermo, e l'infermità mia non è conosciuta da me; nondimeno io ho una certa opinione di essere stato ammaliato. Ma qualunque sia stata la cagione del mio male, gli effetti sono questi: rodimento di intestino, con un poco di flusso di sangue; tintinni ne gli orecchi e ne la testa, alcuna volta sì forti che mi pare di averci un di questi oriolli da corda; imaginazione continua di varie cose, e tutte spiacevoli: la qual mi perturba in modo ch'io non posso applicar la mente a gli studi pur un sestodecimo d'ora; e quanto più mi sforzo di tenervela intenta, tanto più son distratto da varie imaginazioni, e qualche volta da sdegni grandissimi, i quali si muovono in me secondo le varie fantasie che mi nascono. Oltre di ciò, sempre dopo il mangiare la testa mi fuma fuor di modo e si riscalda grandemente; ed in tutto ciò ch'io odovo, per così dire, fingendo con la fantasia alcuna voce umana, di maniera che mi pare assai spesso che parlino le cose inanimate; e la notte son perturbato da vari sogni; e talora sono stato rapito da l'imaginazione in modo che mi pare d'aver udito (se pur non voglio dire d'aver udito certo) alcune cose, le

quali io ho conferite co 'l padre fra Marco capuccino apportator de la presente, e con altri padri e laici con i quali ho parlato del mio male: il quale essendo non solo grande, ma spiacevole sovra ciascun altro, ha bisogno di possente rimedio. (...) E quantunque ora non solo per rispetto de l'infermità, ma per gli altri tutti, io possa dire d'essere in pessimo stato, tuttavia, per grazia di Nostro Signore, m'è rimasto tanto del mio solito ingegno ch'io non sono ancora inetto al comporre (...) (Tasso, *Lettere*, vol. I, pp. 166-168).

È uno dei documenti più toccanti di un complesso lavoro di descrizione e di "trattamento" anzitutto culturale del suo stato, una lunga vicenda che lo porta dal rifiuto delle diagnosi – o delle accuse – di essere un "frenetico", all'accettazione di ricondurre i propri disturbi alla complessione dell'*umor malinconico*, e infine a riconnettere la propria "follia" alla tradizione classica del *furor* poetico, dato che la poesia è il luogo in cui egli ricostituisce un'immagine di sé da contrapporre all'ironia o all'eventuale persecuzione dei suoi contemporanei.

È quanto accade ad esempio nel *Messaggiero*, il dialogo scritto durante la prigionia al Sant'Anna e dedicato a Vincenzo Gonzaga, che sarà come vedremo fortemente presente a Leopardi nella stesura del suo *Dialogo fra Torquato Tasso e il suo genio familiare*. Nella finzione del testo, Tasso convoca la propria malinconia nella discussione con il "gentile spirito" che gli si presenta all'alba, quando è ancora fra il sonno e la veglia, che "suole", egli dice "favellarmi ne le mie immaginazioni", per giustificare la sua incredulità nell'accettarne la presenza come reale. Tasso coglie l'occasione per ricostruire la genealogia dei malinconici illustri, dai più antichi già citati da Aristotele, e per distinguere la propria "follia" da quella "alienazione de la mente" che già fu di Oreste e di Penteo, nella quale non si riconosce:

Comunque sia, coloro che non sono maninconici per infermità ma per natura, sono d'ingegno singolare, e io son per

l'una e l'altra cagione: laonde in parte vo consolando me stesso. E quanunque io non sia pieno di soverchia speranza, come si legge d'Archelao re di Macedonia, nondimento io non sono così freddo e gelato ch'io sia costretto a uccidermi, ma a guisa di cacciatore il quale abbia lanciato il dardo mi par d'aver fatto preda prima ch'io abbia presa la fera con le mani, e mi par di antiveder di lontano le cose simili e le consequenti: e facendo imagini e sogni infiniti, come credo pur che sia questo, a guisa d'arciere che saetti tutto il giorno colpirò per avventura una volta il segno dei miei pensieri (Tasso, *Dialoghi*, vol. II, p. 267).

Scrivono Bruno Basile, che ha ricostruito con estrema puntualità la vicenda del *Poeta melancholicus*:

L'apologia della follia creativa divenne nel Tasso tutt'uno con al volontà estrema di farsi "antico" per essere moderno. Tra citazioni peregrine, medici e filosofi, il Tasso portò alle soglie del Seicento quel tema del *furor* platonico che solo il Burton, in età elisabettiana, fece risuonare nella sua *Anatomy of Melancholy*. In una cultura come quella italiana che non ha *Elogi della follia* o principi melanconici (ma chi ricorda più che una *pièce* sulla melanconia del Tasso era rappresentata dopo l'Amleto?), il Tasso introdusse l'analisi del genio "deviante" e "provocatore", il piacere, maligno, e cosciente, di trasformare il suo museo di citazioni peregrine in un sofferto omaggio alla follia geniale, alla malattia come guida per la letteratura. Essere classico con i classici è tributo che si deve pagare con il dolore e la pazzia atrabiliare, secondo il Tasso, che rinnova così il "genio" ficiniano e quattrocentesco nell'età di Tommaso Garzoni (*L'hospitale de' pazzi incurabili*) e delle satire che di lì a poco Cervantes avrebbe calato sulla "biblioteca di Babele" della sapienza greco-latina (Basile 1984, pp. 7-8).

La progressiva "patetizzazione" della melanconia tassiana non deve farci dimenticare che, negli episodi cruciali della sua biografia, essa si manifestò anzitutto in forma reattiva e violenta, come scoppio della passione più anti-



ca, l'*ira*, come espressione di “risentimento violento” nei confronti del duca Alfonso d’Este o dei suoi sodali.

Il poeta stesso lo ammetteva, appellandosi sempre ad Aristotele e giustificandosi addirittura con il “troppo amore” portato al suo signore. Quel che il Tasso tralasciava di ricordare, sempre a partire da Aristotele, era che l’adirarsi fosse anche una sorta di obbligo morale, un’espressione di libertà, perché “il sopportare di essere oltraggiato o permettere che lo siano i propri cari è cosa da schiavi”<sup>3</sup>.

Le intemperanze manifestate dal poeta nei suoi rapporti intersoggettivi andavano dunque a riconnettersi anche a una questione di *status*. La società di corte in cui egli viveva si fondava ancora su di esso e non sui rapporti di produzione. Anche questo elemento favorisce il perdurare del riferimento alle “passioni antiche”. E non va dimenticato il formidabile ruolo assunto dalla Chiesa a partire dal Medioevo nel controllo attivo delle condotte e nell’opera di interiorizzazione delle norme e del “male” come colpa, di cui abbiamo un riflesso nelle ricorrenti ossessioni di Tasso di aver sconfinato nell’eresia<sup>4</sup>.

## 2. *Il Tasso di Leopardi*

Anche Leopardi scelse e pose Tasso fra i suoi lari, come testimonia la galleria ricomposta in occasione del canto dedicato al filologo Angelo Mai (1820)<sup>5</sup>. Qui vengono fissate le coordinate della simpatia e al tempo stesso della distanza che separa i due poeti: il “male” e il “pianto” da cui è nata la poesia del Tasso erano da preferire al *tédio*, al *fastidio* e finalmente al *nulla* che li hanno ora sostituiti. Un “nulla” reale, stavolta, verificato come tale, e non solo proiezione difensiva di una vita offesa<sup>6</sup>.

Si tratta di un tema centrale nella riflessione di Leopardi, già articolato a più riprese nello *Zibaldone di pensieri*<sup>7</sup>, che sembra trovare forma compiuta appunto nel

*Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, raccolto nelle *Operette morali*, composte nel 1824 e pubblicate in volume nel 1827<sup>8</sup>.

Di questo testo vorremmo sottolineare soprattutto due aspetti.

Anzitutto, la malinconia attribuita al Tasso vi perde ogni modalità “atrabiliare”, si fissa in alcuni luoghi romantici e da passione o malattia che invade e domina il soggetto manifestandosi in sintomi o azioni che esso non controlla si stempera piuttosto in una “tonalità” affettiva di accompagnamento, alla fine, come vedremo, assai vicina alla configurazione della *nostalgia*. Questo “addomesticamento” della passione antica, il vederla nei termini, più che di un dispositivo al fare, di una disposizione d’essere<sup>9</sup>, ci pare, si compie attraverso le modalità con cui Leopardi qui pratica il genere del dialogo, e in particolare attraverso la “leggerezza apparente” di tono, l’ironia che contraddistingue e pervade il testo<sup>10</sup>.

Il dialogo ha la chiara intenzione di proporre una “consolazione filosofica” al poeta rinchiuso<sup>11</sup>; il “genio familiare” non è una delle voci dell’incubo o delle allucinazioni più angosciose, ma è semmai una scherzosa ripresa di quella trasfigurazione poetica che proprio Tasso aveva rappresentato nel *Messaggero*<sup>12</sup>.

Se Benedetto Croce, nella sua antipatia per le *Operette*, le accusava di essere monologhi piuttosto che dialoghi (Croce 1935, p. 108), si può notare invece come la *dialogicità*, nel senso della polifonia e dell’intertestualità come oggi le consideriamo, tracci una continua rete di rimandi ai testi di Tasso e allo stesso approccio a questi testi da parte di Leopardi, che proprio qui, del resto, elabora anche un suo distacco, segna la sua autonomia rispetto allo specchio che gli ha fornito il poeta “miserrando esempio di sciagure”<sup>13</sup>. È soprattutto alla voce del genio che è affidato il compito di precisare questa evoluzione di idee.

Leopardi lavora in particolare a definire e arricchire la configurazione passionale – ed è il secondo aspetto che vorremmo sottolineare – che individua con il termine di *noia* e che colloca alle radici del suo sistema passionale, rifiutando l'ipotesi, come vedremo, che nella condizione umana si possa individuare un grado zero, uno stato di indifferenza o di apatia.

Il dialogo fra il genio e il poeta è ambientato come già accennavamo nella prigione di Tasso, e prende avvio considerandone lo stato.

È possibile segmentare il testo in sette parti principali: nella prima viene presentata la “teoria del primo uomo” e la capacità dell'amore di risvegliarlo; nella seconda, il genio sostiene la superiorità del sogno sul “vero”; nella terza si discute sulla natura del piacere; nella quarta si definisce la *noia*; nella quinta il genio ne propone i rimedi: “il sonno, l'oppio e il dolore”. Nella sesta si indica la solitudine come la “forma di vita metafisica” da preferire a ogni altra, e nella settima, infine, l'epilogo arguto e appena sarcastico del genio, che indica la sede delle sue virtù consolatorie in “qualche liquore generoso”.

### 2.1. *La teoria del “primo uomo”*

Il primo *topos* tassiano dal dialogo è quello del vagheggiamento della donna amata (il Tasso è immaginato come abbiamo detto durante la prigionia, fra le oscure cause della quale vi sarebbe stato il suo innamoramento per Leonora d'Este). A questo si connette subito la tesi cara a Leopardi del “primo uomo”, che verrà ripresa anche alla fine del dialogo: c'è uno stato primigenio nell'uomo, caratterizzato dalla “facoltà di essere felice”.

L'uso del mondo, e l'esercizio dei patimenti, sogliono come approfondire e sopire dentro a ciascuno di noi ‘quel primo uomo che egli era’: il quale di tratto in tratto si desta per poco spazio, ma tanto più di rado quanto è il progresso degli anni; sempre poi si ritira verso il nostro intimo, e ricade in mag-

gior sonno di prima; finché durando ancora la nostra vita, esso muore (Leopardi, *Operette morali*, p. 153).

L'immagine della donna amata ha la capacità di rivivificare questo strato profondo di sé, "di rinnovare l'anima", ma bisogna ben accorgersi che si deve trattare dell'immagine, del simulacro costruito dal soggetto, che non può reggere al confronto con il reale.

Il problema di essere in grado di distinguere tra sogno, immaginazione e follia rappresentava uno dei "tormenti" del Tasso, nell'epoca in cui oscillava fra il volersi difendere dalle accuse che gli provenivano dall'esterno e il dubitare effettivamente della propria salute mentale. Tasso vi accenna nel *Messaggero*, dove l'ansia nelle proprie personali capacità di giudizio è ampiamente controbilanciata dal gusto per l'esposizione di tutta la sua dotta frequentazione dei classici, e dalla capacità di sviluppare immagini poetiche:

Le forze de la virtù imaginatrice sono incredibili: e se ben pare ch'allora essa sia più possente quando l'anima, non occupata in esercitare i sensi esteriori, in se stessa si raccoglie, nondimeno talora avviene ch'ella con violentissima efficacia sforzi i sensi e gli inganni di maniera ch'essi non distinguono gli obietti propri: e ciò io ho appreso da que' poeti a' quali è ragionevole che molta credenza si presti (...) (Tasso, *Dialoghi*, p. 40)<sup>14</sup>.

E certo egli non si può negare che non si dia alcuna alienazione di mente, la quale, o sia infirmità di pazzia, come quella di Oreste e di Penteo, o sia divino furore, come quello di coloro che da Bacco o da l'Amor son rapiti, è tale che può non meno rappresentar le cose false per vere di quel che faccia il sogno; anzi pare che via più possa farlo, perché nel sonno solo i sentimenti son legati, ma nel furore la mente è impedita: ond'io dubiterei forte che, se fosse vero quel che comunemente si dice de la mia follia, la mia visione fosse simile a quella di Penteo o d'Oreste... (p. 45).

### 2.2. *Un sogno in cambio del vero*

Per il genio-Leopardi non vi sono dubbi: dato che la capacità di immaginare la perfezione è destinata a rimanere delusa nel confronto con l'imperfezione del mondo, è senza dubbio da preferire il sogno al vero: anche la donna amata, nella realtà, e non per sua colpa, è molto differente dalla "dea" che si presenta "di lontano". L'amore, per essere efficace, deve nutrirsi della lontananza<sup>15</sup>. E d'altra parte, sostiene sempre il genio, "Sappi che dal vero al sognato non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai". "Un diletto sognato" vale come uno vero, anzi meglio evitare ogni messa a confronto con il reale: a riprova, vengono citati gli "antichi" e i loro "studi" per procurarsi "la dolcezza e la giocondità dei sogni".

Ma allora, dato che lo scopo della vita umana sembra essere la ricerca della felicità, e se questa è maggiore nel sogno, bisognerà vivere per sognare? Tasso, nella finzione del dialogo, afferma di "non potersi ridurre" a una simile ricetta.

### 2.3. *Il piacere e il soggetto scisso*

È la natura stessa del piacere che consiglia il programma "vivere per sognare", controbatte il genio.

Infatti, il piacere "è un subbietto speculativo, e non reale; un desiderio, e non un fatto; un sentimento che l'uomo concepisce col pensiero, e che non prova; o per dir meglio, un concetto, e non un sentimento. (...) Però chiunque consente di vivere, nol fa in sostanza ad altro effetto né con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto; cose ambedue false e fantastiche" (Leopardi, *Opere morali*, p. 158).

Il piacere è sempre o passato o futuro, e non mai presente, dunque equivale al nulla, nella realtà come nel sogno: "E tuttavia l'obbietto e l'intento della vita nostra, non pure essenziale ma unico, è il piacere stesso; inten-

dendo per piacere la felicità; che debbe in effetto esser piacere; da qualunque cosa ella abbia a procedere”.

La spiegazione dell'impossibilità di cogliere il piacere nella sua presenza viene individuata nel fatto che il piacere non si dice mai nel momento in cui viene provato: qui il genio sembra sostenere l'impossibile compresenza, nell'io, di quello che oggi chiameremmo un soggetto patico e di un soggetto cognitivo, un soggetto del sentire e uno del conoscere. Quando il secondo può “nominare” l'esperienza del primo, quest'ultimo sarebbe già irrimediabilmente separato da quella.

Il piacere è difficilmente riconosciuto come tale nel momento in cui viene provato per una questione di *intensità*: anche quando viene raggiunto, dopo “fatiche e molestie indicibili”, l'uomo che lo prova continua a desiderare di provarlo più grandemente, ed esso svanisce prima di avere raggiunto tale acme, e lascia al suo posto la speranza, cioè di nuovo la proiezione e l'attesa, di riottenerlo in futuro.

Il soggetto di cui parla Leopardi è dunque un soggetto eternamente desiderante, che non sa riconoscere il momento di congiunzione con il suo oggetto di valore se non a posteriori, incapace di sentire quella specie particolare di *surplus* di senso che è la soddisfazione<sup>16</sup>.

Il Tasso ne conclude: “Laonde la nostra vita, mancando sempre del suo fine, è continuamente imperfetta: e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento” (...) “(...) perché lasciando anche da parte i dolori, *la noia sola mi uccide*”.

#### 2.4. *La noia*

Ma che cosa è la noia? Stavolta il Tasso-personaggio, nel dialogo, rivendica tutta la propria esperienza per definirla:

A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tut-

ti i vani contenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gli intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia. E però, come nel mondo materiale, secondo i Peripatetici, non si dà voto alcuno; così nella vita nostra non si dà voto; se non quando la mente per qualsivoglia causa intermette l'uso del pensiero. Per tutto il resto del tempo, l'animo, considerato anche in se proprio e come disgiunto dal corpo, si trova contenere qualche passione; come quello a cui l'essere vacuo da ogni piacere e dispiacere, importa essere pieno di noia; la quale anco è passione, non altrimenti che il dolore e il diletto (Leopardi, *Operette morali*, pp. 161-162)<sup>17</sup>.

Il discorso che qui si apre sulla noia attribuisce a questo termine uno spettro di significati fra loro diversi: da una parte si riferisce al senso di questa parola “comunemente intesa”, e come la intendiamo ancora oggi, ad esempio di “senso o motivo di pungente avvilito psicologico, riconducibile a una costrizione o alla monotonia”, o ancora di stato d'animo “uggioso”<sup>18</sup>. La condizione di prigionia del Tasso e in parte la sua malinconia sono fatte coincidere, “spiegate” con questo tipo di noia, come vedremo nel seguito del dialogo leopardiano: il soggetto vi è passivo e consapevole di questa sua passività rispetto agli agenti esterni, e dunque soprattutto *avvilito*, da una parte degradato, privato del suo valore, del suo prestigio, della sua dignità e dall'altra scoraggiato, abbattuto<sup>19</sup>.

Ma, d'altra parte, questa è soprattutto l'occasione, per Leopardi, di precisare la noia come lo stato di base del soggetto patico, identificato in uno stato tensivo, che alla luce dell'esperienza va riconosciuto come chiaramente negativo o, come diremmo oggi, disforico. Il primo passo viene compiuto con la “teoria del vuoto” traspota nell'intervento di Tasso dal mondo naturale a quello delle passioni dell'animo umano: ove non ci sia né piacere né dolore, là ci sarà noia. Si corregge così con un terzo termine

la matrice passionale antica a cui sembra essere fatto riferimento sinora, il modello platonico esposto nelle *Leggi*, dove, come sintetizza Mario Vegetti, “all’origine sta la coppia piacere/dolore, sita all’intersezione fra corpo e anima; con l’aggiunta della dimensione temporale del futuro, essa produce la seconda coppia desiderio/paura, che sono rispettivamente attesa di piacere e di dolore” (Vegetti 1995, p. 54). Il genio va oltre:

E da poi che tutti i vostri dilette sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima e trasparente; perciò come l’aria in questi, così la noia penetra in quelli da ogni parte, e li riempie. Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia; dall’una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell’altra. E questo non è tuo destino particolare, ma comune a tutti gli uomini (Leopardi, *Operette morali*, p. 162).

La bella immagine della rarefazione del piacere introduce una mossa ancor più radicale: la noia non è solo ciò che riempie il vuoto lasciato dall’assenza di piacere o di dolore ma, poiché, come già si è visto, il piacere è in realtà illusorio, essa occupa anche il suo posto. Immaginare che nella vita si possano avere piaceri o dolori è una sorta di disposizione naturale e ingannevole che originariamente domina l’uomo, ma che è destinata a essere smentita nei fatti.

In questo modo la noia abbandona ogni contingenza, e viene posta alla radice del sistema delle passioni come dominante, in una costruzione senza termini neutri, “moralizzata” fin nelle scelte lessicali di base, in grado per questo di iscrivere la delusione nei percorsi patemici del soggetto ancor prima che essa si manifesti, e per



ribadire in generale quanto la vita umana sia “uno stato violento”<sup>20</sup>.

Per Leopardi solo la delusione è possibile, tanto più aspra quanto più il soggetto era “desiderante”: per questo è la stessa tensione primaria del soggetto verso l’oggetto a essere fastidio, pena, noia appunto<sup>21</sup>.

### 2.5. *Le tensioni di un soggetto inquieto*

La noia, da un lato, come “desiderio puro di felicità” e dall’altro come inconsistenza dei piaceri che parrebbero a tratti realizzare questo stesso desiderio: questa ricerca, ripercorsa a diverse riprese anche nello *Zibaldone*, è in una certa misura confrontabile con il modello narrativo della passione elaborato nella semiotica contemporanea. Anche in questo contesto lo stato del soggetto non è mai considerato neutro, ma piuttosto *inquieto* o meglio ancora *instabile*, sempre turbato dall’incontro di due diverse forze fondamentali che lo attraversano. Da un lato una *tensione verso*, disponibile a essere articolata e diretta nei confronti degli oggetti individuati come valori e nell’attesa di esservi congiunto, con conseguente *soddisfazione* o *delusione*. D’altro canto il soggetto risente della cosiddetta *foria*, termine logicamente anteriore alla categoria *euforia/disforia*, con il quale Greimas e Fontanille indicano il debordare di un “sentire globale” sul percepire, che riorganizza il mondo a sua misura:

È qui che la passione si manifesta nella sua nudità, come la negazione del razionale e del cognitivo, e che il “sentire” deborda il “percepire”. È come se un’altra voce si levasse di colpo per dire la propria verità, per dire le cose altrimenti. (...) Non è più il mondo naturale che viene verso il soggetto, ma il soggetto si proclama padrone del mondo, suo significato, e lo riorganizza figurativamente a modo suo (Greimas-Fontanille 1991, p. 11)<sup>22</sup>.

Con il termine di noia, dunque, Leopardi sembrerebbe condensare sia la “tensività forica” che costituisce il fon-

do del soggetto passionale, sia la sua “sensibilizzazione” in quanto pena<sup>23</sup>.

### 2.6. *Rimedi: il sonno, l'oppio, il dolore*

Dopo il momento speculativo, nel *Dialogo*, al Tasso che chiede dei rimedi il genio indica: “Il sonno, l'oppio e il dolore. E questo è il più potente di tutti: poiché l'uomo mentre patisce, non si annoia per niuna maniera”<sup>24</sup>. Tasso ribatte allora che se il miglior rimedio è il dolore preferisce annoiarsi “tutta la vita”, e riporta il significato delle noia a quella “comunemente intesa”, corredata dai lenitivi prescritti dalla tradizione classica<sup>25</sup>:

Ma pure la varietà delle azioni, delle occupazioni e dei sentimenti, se bene non ci libera della noia, perché non ci reca diletto vero, contuttociò la solleva ed alleggerisce. Laddove in questa prigione, separato dal commercio umano, toltomi eziandio lo scrivere, ridotto a notare per passatempo i tocchi dell'orologio, annoverare i correnti, le fessure e i tarli del palco, considerare il mattonato del pavimento, trastullarmi colle farfalle e coi moscerini che vanno attorno alla stanza, condurre quasi tutte le ore a un modo; io non ho cosa che scemi in alcun parte il carico della noia (Leopardi, *Operette morali*, p. 163).

Scopo del genio-Leopardi è in realtà indicare nella prigione del Tasso la figura di una “forma di vita” da valorizzare, la solitudine appunto come “forma di vita metafisica”. Per questo invita l'interlocutore a riflettere sui cambiamenti che il tempo ha indotto nel suo stato: il tempo rientra sulla scena come grande agente di trasformazione di tutte le passioni, persino di quella noia che sembra annullarlo.

### 2.7. *La solitudine forma di vita metafisica*

Tasso risponde descrivendone gli effetti, e in particolare la capacità acquisita dalla mente “di conversare seco

medesima assai più e con maggior sollazzo di prima, e acquistando un abito e una virtù di favellare in se stessa, anzi di cicalare, tale, che parecchie volte mi pare quasi avere una compagnia di persone in capo che stieno ragionando, e ogni menomo soggetto che mi si appresenti al pensiero, mi basta a farne tra me e me una gran diceria” (p. 164).

Per il genio, e qui il dialogo torna al tema iniziale della lontananza come valore, la divisione dagli uomini e dalla stessa vita ha l'utilità di metterli a distanza e di ricostituirli come valore: “Di modo che la solitudine fa quasi l'ufficio della gioventù; o certo ringiovanisce l'animo, ravvalora e rimette in opera l'immaginazione, e rinnuova nell'uomo sperimentato i benefici di quella prima inesperienza che tu sospiri”<sup>26</sup>.

Dunque è solo evitando il confronto con l'esperienza e con l'intersoggettività che è possibile ritrovare intatta la possibilità di un desiderio che non sia pena. Il genio si interrompe perché gli sembra che Tasso si stia addormentando, e rinnova, congedandosi, il proposito di portargli il sogno promesso. L'efficacia del “sognare e fantasticare” che gli indica come solo mezzo per consumare degnamente la vita, anche se ottenuta artificialmente, viene confermata dall'ultima replica del recluso, quasi una ridefinizione della malinconia antica in quella romantica e nostalgica:

Ma senti. La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto (Leopardi, *Operette morali*, p. 168)<sup>27</sup>.

### 3. Strategie di controllo e passioni

Possiamo cercare di sintetizzare in poche battute il percorso della vicenda terrena del Tasso fino alla rilettu-

ra di Leopardi in due diverse strategie di rapporto alla passione. Tasso, nella realtà, subisce dapprima la sua “malinconia”, e finalmente non gli resta che installarvisi al centro, dopo averla ricostruita come un grande apparato retorico dotato di forza persuasiva, di modo che, attraverso l'autorità degli antichi, gli si riconosca almeno la sua piena dignità di poeta.

Leopardi viceversa si pone come un soggetto teorico non disimplicato dall'esperienza, alla luce della quale può correggere il sistema delle passioni e renderlo un apparato anche ideologico in polemica con il suo mondo.

In questo sistema, il tempo assume la sua funzione classica di operatore di “spassionamento” persino euforico solo quando lavora per così dire all'indietro, ed è capace di ammorbidire anche le passioni antiche, come quelle del Tasso, e di restituire al soggetto la sua intatta capacità di illusione. A patto di saper accettare uno stato di “solitudine metafisica”. Solo a questo prezzo la prigione della malinconia può risolversi nella migliore condizione a cui l'uomo possa aspirare.

<sup>1</sup> “*Le Tasse et le Leopardi, de la mélancolie à l'ennui*”, in Careri, a cura, 1990, pp. 451-470, inedito in italiano.

<sup>2</sup> Per una guida ragionata all'intreccio biografia-critica nella valutazione dell'opera di Tasso cfr. Moretti 1990.

<sup>3</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea* IV, II. Scriveva Tasso a Scipione Gonzaga, il 15 aprile 1579: “Né giudico men degne di perdono le parole ch'io dissi, perché fur dette non solo da uomo iracondo, ma in quella occasione adiratissimo: e vuole Aristotele, che chi offende altrui per ira o per altro umano affetto faccia cosa ingiusta sì, ma non per ciò si possa dire reo e ingiusto; perciocché l'ira è senza maturo consiglio, e non ha nulla in sé d'insidioso né di maligno; e molte fiatte ove l'ira più abbonda, ivi è maggior abbondanza d'amore” (*Lettere*, p. 320).

<sup>4</sup> Scrive Mario Vegetti (1995, p. 70), appunto interrogandosi sulla persistenza di un “nucleo duro” della soggettività antica, rappresentato dall’“io collerico”: “Le società di *status* possono aver continuato a riprodurre coordinate antropologiche generali al cui interno risulta spiegabile la persistenza di forme di reattività emotiva e di un universo di desideri non dissimili da quello antico. La linea decisiva di frattura si situerebbe allora nella transizione al modo di produzione capitalistico e alla società borghese, con la nascita delle nuove forme del ‘sentimento’”.

<sup>5</sup> *Ad Angelo Mai*, composto a Recanati nel gennaio 1820, in occasione del ritrovamento dei libri del *De re publica* di Cicerone da parte dell'illustre filologo e Primo Custode della Vaticana. Leopardi celebra Tasso insieme a Dante, Petrarca, Colombo, Ariosto e Alfieri:

O Torquato, o Torquato, a noi l'eccelsa  
 tua mente allora, il pianto  
 a te, non altro, preparava il cielo.  
 Oh misero Torquato! Il dolce canto  
 non valse a consolarti o a sciôrre il gelo  
 onde l'alma t'avean, ch'era sì calda,  
 cinta l'odio e l'immondo  
 livor privato e dei tiranni. Amore,  
 amor, di nostra vita ultimo inganno,  
 t'abbandonava. Ombra reale e salda  
 ti parve il nulla, e il mondo  
 inabitata piaggia. Al tardo onore  
 non sorser gli occhi tuoi; mercé, non danno  
 l'ora estrema ti fu. Morte domanda  
 chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda. 135

Torna torna fra noi, sorgi dal muto  
 e sconsolato avello,  
 se d'angoscia sei vago, o miserando  
 esempio di sciagura. Assai da quello  
 che ti parve sì mesto e sì nefando,  
 è peggiorato il viver nostro. O caro,  
 chi ti compiangeria,  
 se, fuor che di se stesso, altri non cura?  
 chi stolto non direbbe il tuo mortale  
 affanno anche oggidì, se il grande e il raro  
 ha nome di follia;  
 né livor più, ma ben di lui più dura  
 la noncuranza avviene ai sommi? o quale,  
 se più de' carmi, il computar s'ascolta,  
 ti appresterebbe il lauro un'altra volta?

<sup>6</sup> Anche il destino critico accomunerà i due poeti nella lettura incrociata dell'opera e della vita: spesso la riflessione di Leopardi viene letta a partire dalla sua malattia, e non sempre per ribadire l'equazione fra genio e sofferenza. Nota ad esempio Cesare Galimberti a proposito delle *Operette*: "(...) benché la lucidità di ragionamento domini il libro, e l'intervento del cuore e dell'immaginazione subentri, più che in termini di risentimento, nei modi del distacco più sovrano, il pensiero e la forma stessa delle *Operette* sono stati troppo spesso ricondotti ai limiti psicofisici dell'uomo Leopardi" (1977, p. XXXV), riferendosi tra gli altri a Tommaseo, a De Sanctis, a Croce.

<sup>7</sup> Cfr. ad esempio 3622 (7 ottobre 1823), 3713, 2-5 (17 ottobre 1823); 3876

e 3879, 1-80 (13 novembre 1823); e ancora in *Pensieri* LXVII e LXVIII e in *Al conte Carlo Pepoli*, vv. 69-77.

<sup>8</sup> Il Tasso fu composto fra il primo e il 10 giugno, ma nella raccolta precede il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, scritto in data precedente (dal 21 al 30 maggio). Secondo Cesare Galimberti questo “spostamento” dipende dalla chiusa del Tasso, che, diversamente dall’*Islandese*, indica o quantomeno ammette, sia pure nel ricorso a qualche “liquore generoso”, una via d’uscita alla terribile condizione umana così come è tratteggiata nel dialogo, trovando Leopardi in sintonia con altri sostenitori contemporanei dei “paradisi artificiali” (cfr. Galimberti 1977, pp. 151-152).

<sup>9</sup> Utilizziamo questi termini nel senso che è dato loro all’interno della semiotica delle passioni di Greimas, Fontanille 1991.

<sup>10</sup> Per un’interpretazione aggiornata in questa chiave delle *Operette* cfr. Secchieri 1992, e in particolare il cap. “*Dialogo e ironia*”.

<sup>11</sup> Cfr. quanto scriveva Leopardi il 20 dicembre 1825: “Sommo filosofo fu il Tasso pei suoi tempi quanto alla contemplazione. Ma chi meno di lui disposto per natura alla pratica della filosofia? chi più disposto anzi alla pratica delle dottrine più illusorie, di quelle dell’entusiasmo ecc.? E infatti chi meno filosofo di lui nella pratica, e nell’effetto che gli accidenti della vita producevano nel suo spirito?” (*Zibaldone* 4161).

<sup>12</sup> Oltre all’invenzione del genio, fra i riferimenti che Leopardi fa al dialogo tassiano si vedano ad esempio la discussione iniziale sullo statuto della realtà e dell’immaginazione, la dolcezza consolatrice del sogno, il riferimento alle teorie antiche sulla mancanza di vuoto, il valore della contemplazione.

<sup>13</sup> È la conclusione a cui giunge Cesare Galimberti alla fine del suo commento al dialogo: “Il D. corrisponde, nell’atto stesso della sua concezione, a un momento di revisione di una somma di *idola* fino allora da L. fatti convergere nella figura del poeta cinquecentesco: la fede nella passione; la fiducia nella possibilità di evadere dal cercere dell’esistenza persino attraverso la ricerca di paradisi artificiali; la fede, soprattutto, nella ‘natura’” (Galimberti 1977, p. 170).

<sup>14</sup> Tasso, *Dialoghi*, p. 40. I poeti citati sono Petrarca, Virgilio, Orazio, Dante.

<sup>15</sup> Questa “attitudine patemica” soprattutto romantica è stata battezzata anche *pathos della lontananza* (cfr. Galimberti 1977, p. 154).

<sup>16</sup> Greimas nella sua analisi della “collera” definisce appunto la *soddisfazione* come quel certo “piacere” che si aggiunge al risultato del fare che consiste nella congiunzione del soggetto con il proprio oggetto di valore: “à l’attente que désignait une / tension / caractérisant un / vouloir être / succède maintenant la réalisation de cet être, une / detente/ que nous nommetrons /satisfaction/” (Greimas 1983, p. 231) Lo stesso autore ammonisce a non dimenticare che questo stato d’animo rappresenta solo uno degli esiti possibili di questo percorso.

<sup>17</sup> Nel *Messaggero* Tasso citava il vuoto a proposito dell’“amore” onnipresente come “secreta conformità di natura”, e viceversa dell’“odio”: “E sì come tra gli uomini sono alcuni odî palesi, alcuni occulti, così fra l’altre cose si trova inimicizia di natura ora palese, come è quella del fuoco con l’acqua e de le viti co’ luoghi troppo umidi o acquosi e de l’agnello co’ lupo, ora occulta o almeno da pochi considerata, qual è per avventura quella che la natura ha co’ l’vacuo, la quale, temendo di perire, chiama il più de le volte in suo soccorso l’aria, corpo pronto e leggero che per tutto è atto a penetrare e a me-

scolarsi, e d'esso si riempie in modo ch'ella non teme di perire" (Tasso, *Dialoghi*, pp. 275, 75). Così Leopardi traspone sul piano delle passioni umane la stessa teoria, nello *Zibaldone*: "La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere; il vuoto, cioè lo stato d'indifferenza e senza passione, non si dà in esso animo, come non si dava in natura secondo gli antichi. La noia è come l'aria quaggiù, la quale riempie tutti gli intervalli degli altri oggetti, e corre subito a stare là donde questi si partono, se altri oggetti non gli rimpiazzano. O vogliamo dire che il vuoto stesso dell'animo umano, e l'indifferenza, e la mancanza d'ogni passione, è noia, la quale è pur passione. (...) La noia è il desiderio della felicità, lasciato, per così dir, puro. Questo desiderio è passione. Quindi l'animo del vivente non può mai veramente essere senza passione..." (3714, Leopardi, *Zibaldone*, p. 697).

<sup>18</sup> Si veda ad esempio la definizione che ne dà il dizionario Devoto-Oli: "noia 1. senso o motivo di pungente avvilimento psicologico, riconducibile a una costrizione o alla monotonia (la noia dell'attesa). 2. Molestia, disturbo, impaccio. 3. arc. dolore, pena. 4. Genere di componimento poetico di derivazione provenzale, consistente nell'enumerazione, spesso a carattere moralistico, di motivi od oggetti sgradevoli (dal provenz. *enoja*)".

Per "annoiarsi", cedere alla noia, *enojar* viene dal latino tardo *in-odiare*, aver in uggia, mentre "annoiare", infastidire con la prosecuzione o ripetizione di qualcosa di importuno o fastidioso (o che tale diviene appunto per la persistenza).

<sup>19</sup> Nei termini della sintassi narrativa, si potrebbe dire che è un soggetto *bloccato*, e sufficientemente competente per rendersene conto.

<sup>20</sup> Si veda ancora dallo *Zibaldone* (Leopardi, *Zibaldone*, 3879, pp. 745-746): "Sono molte volte che la noia è un non so che di più vivo, che ha più sembianza perciò di passione, e quindi avviene che non sia sempre in tali casi chiamata noia, benché filosoficamente parlando, ella lo sia, consistendo in quel medesimo in cui consiste quel che si chiama noia, cioè nel desiderio di felicità lasciato puro, senza infelicità né infelicità positiva, e differendo solo nel grado di quella che noia è comunemente chiamata (...) Ed è tale perch'ella nasce e consiste in un desiderio più vivo, e al tempo stesso ugualmente vano".

<sup>21</sup> Sempre nello *Zibaldone*, Leopardi arriva anzi ad affermare che la pena della noia non è sostituita, ma addirittura acuita dall'eventuale piacere: "Sovente essa pena, che non vien da altro se non dal desiderare invano (...) ella è maggiore nell'atto e nel punto medesimo del piacere, che nel tempo della indifferenza e quiete e ozio dell'animo, e mancanza di sensazioni o concezioni ec. passioni ec. determinatamente grate o ingrata; e talvolta maggiore eziandio che nel tempo del positivo dispiacere, o sensazione ingrata sino a un certo segno. Ella è maggiore, perché maggiore e più vivo in quel tempo è il desiderio, come quello ch'è punto e infiammato dalla presente e attuale apparenza del piacere, a cui l'uomo continuamente aspira; dalla vicina, anzi presente, straordinaria e fortissima, e fermissima e vivissima, anzi si può dir certa speranza..." (Leopardi, *Zibaldone*, 3876, p. 744).

<sup>22</sup> "Il sentire si offre di primo acchito come una maniera di essere che va da sé, anteriormente a ogni impronta, o grazie all'eliminazione di ogni razionalità: secondo alcuni, esso si identifica con il principio della vita stessa. (...) Tuttavia l'omogeneità del sentire sfugge difficilmente alla constatazione, altrettanto ingenua, della sua polarizzazione: il primo vagito del neonato è un grido di gioia

liberatoria, o il soffocamento del pesce uscito dall'acqua, il primo apprendimento del *Weltschmerz*?" (Greimas, Fontanille 1991, p. 14).

<sup>23</sup> Può essere interessante notare che la psichiatria contemporanea dà della noia una definizione quasi opposta: dove per Leopardi essa è prodotta quasi "per il troppo desiderare", qui denota la "caduta del desiderio": "Anche la noia è una condizione di apatia. È uno stato d'animo di spiacevole indifferenza, di attesa passiva e senso di solitudine. Insieme a un distorto senso del tempo, che sembra non trascorrere mai, è presente anche un ritiro della *libido* dal mondo esterno. La noia però sorge da una rimozione delle mete pulsionali, con il risultato che il mondo esterno è incapace di offrire alcuno stimolo potenzialmente soddisfacente" (Greenson, Kohut 1992, p. 47).

"Il paziente apatico ripudia non un oggetto, ma il mondo intero. Egli migliora quando a poco a poco ritrova il mondo esterno e i numerosi oggetti che ha perduto" (p. 50).

Sulle "passioni" leopardiane cfr. anche l'edizione tematica come *Trattato delle passioni*, a cura di Cacciapuoti, 1997.

<sup>24</sup> Torna l'immagine del Tasso che paradossalmente fu più "fortunato" dei suoi posteri, già presente nell'*Angelo Mai*.

<sup>25</sup> Sostanzialmente quelli che consiglia Seneca nel *De tranquillitate animi* rispondendo a Quinto Sereno che si lamenta di *taedium vitae*, nausea, sotto la tirannide di Nerone.

<sup>26</sup> Leopardi scrive il 12 maggio 1825, alcuni mesi dopo la stesura principale delle *Operette*: "Ad ogni filosofo, ma più di tutto al metafisico è bisogno la solitudine. (...) Quegli al contrario che ha l'abito della solitudine, pochissimo s'interessa, pochissimo è mosso a curiosità dei rapporti degli uomini tra loro, e di sé cogli uomini; ciò gli pare naturalmente un soggetto e piccolo e frivolo. Al contrario moltissimo l'interessano i suoi rapporti col resto della natura, i quali tengono per lui il primo luogo, come per chi vive nel mondo i più interessanti e quasi soli interessanti rapporti sono quegli cogli uomini; l'interessa la speculazione e cognizione di se stesso come se stesso; degli uomini come parte dell'universo; della natura, del mondo, dell'esistenza, cose per lui (ed effettivamente) ben più gravi che i più profondi soggetti relativi alla società (*Zibaldone* 4138-4139).

<sup>27</sup> Cfr. anche una definizione attuale, dallo Zingarelli: "*malinconia* lat. tardo melancholia, dal greco melancholia 'atrabile, demenza, melanconia' composta di melas, nero, e cholé, bile. 1. Secondo l'antica medicina, umor nero di natura fredda e secca, secreto dalla bile SIN atrabile. 2. Dolce e delicata tristezza, vaga e intima mestizia: pensieri e ricordi colmi di m.; sguardo pieno dim. il mio cuore strugge, vagante fiamma / nei dì festivi la m. (Saba). 3. Pensiero, presentimento e simili che causa tristezza o preoccupazione. 4. (psicol.) Stato patologico di tristezza, pessimismo, sfiducia o avvilito, senza una causa apparentemente adeguata, che rappresenta una delle fasi della psicosi maniaco-depressiva".



## Capitolo quarto

### Il sintomo come passione del corpo<sup>1</sup>

A E.C.G.

#### 1. Dalle cause alle ragioni

La trattazione del sintomo nella semiotica contemporanea si è anzitutto e prevalentemente concentrata sulla discussione riguardante i tre grandi cardini dell'*intenzionalità*, della *convenzionalità* e dell'*arbitrarietà* (cfr. Manetti 2000). Nella sistemazione proposta da Eco nel *Trattato di semiotica generale* (1975), ad esempio, i sintomi, come “comportamenti umani emessi inconsciamente” sono equiparati ad altri possibili eventi fisici che provengano da una fonte naturale (come il fumo emesso dal fuoco). Garanzia della loro semioticità è dunque non l'intenzionalità a monte della loro produzione ma la possibilità che essi vengano *assunti* come segni da un possibile destinatario – umano – che li *interpreti* come fenomeni semiotici, con un'attività inferenziale tale per cui tra due “fatti” verrebbe stabilita un'“associazione culturalmente riconosciuta e sistematicamente codificata” e perciò classificabile, all'interno dei modi di produzione segnica, per quanto riguarda il rapporto *type/token*, secondo *ratio facilis*, benché comunque riconducibile a una forma di motivazione, dovuta alla relazione di causa ed effetto sussistente fra produttore e segno prodotto.

In questo modo di procedere viene superata la distinzione tra *segni naturali* e *segni artificiali* (ancora pre-

sente in *Segno*, dello stesso Eco, 1973): il corpo umano è sì una “fonte naturale”, ma soprattutto un produttore inintenzionale di “fatti in un mondo di fatti”, equiparato a qualsiasi altro. Ne sono così narcotizzati i tratti di “umano” e di “vivente” – anche nel momento in cui esso fornisce al sintomo un continuum da formare “eteromaterico motivato” – tratti che, viceversa, istintivamente, saremmo portati ad attribuirgli proprio come distintivi. La stessa distinzione fra *sintomi* e *indizi* è basata sulla *necessità* presente o passata della contiguità tra effetto e causa. Nel caso del sintomo, infatti, la presenza dell’effetto rimanda alla necessaria presenza della causa, mentre per gli indizi viene affermata solo la *possibile* contiguità passata tra causa e effetto. Questo è d’altra parte in sintonia con il modo di procedere della medicina moderna, che tratta il corpo prevalentemente secondo un modello che tende il più possibile a oggettivarlo come un contenitore in cui si compiono complessi processi fisiologici che hanno fra le loro conseguenze, in caso di alterazioni o di malattie, la produzione di “manifestazioni”, di sintomi, appunto.

Gli esempi normalmente utilizzati per la discussione sullo statuto semiotico dei sintomi, in realtà, oltre a provenire direttamente da una tradizione, sia medica sia filosofica, antica, sono sempre piuttosto semplici: si riferiscono per lo più a malattie ezentematiche o alla presenza di latte o colostro nelle mammelle di donne gravide e sono soprattutto relativi all’interesse per la qualità e la forza del ragionamento che manifestano (del genere: “se qualcuno ha macchie rosse sul viso allora ha il morbillo”).

Questo modello semiotico considera ad esempio le “macchie” espressione di un contenuto, presenza di alterazione fisiologica secondo un legame di causa-effetto, accolto nel novero dei segni, secondo Sebeock in base a un legame naturale, o secondo Eco in base alla convenzionalità raggiunta in seguito all’inferenza iniziale di un

interprete. Viene dunque da chiedersi se questo modello possa mantenere la sua efficienza anche in casi di sintomi più “moderni”, o più complessi, come quelli dell’area psicosomatica o decisamente psichica. Dove ad esempio il sintomo o la costellazione di sintomi fisici sono a volte in realtà espressione o manifestazione non già della presenza di un’alterazione fisiologica ma – proprio data la sua assenza – di una “turba” o “malattia” nervosa o psichica. La difficoltà di una diagnosi univoca, la stessa diversa natura dello “stato” del paziente o dell’“alterazione” da individuare, sembrerebbero a prima vista implicare un forte indebolimento del grado di codifica raggiungibile in questo campo, anche tenendo conto che ogni teoria generale va commisurata con la storia individuale del paziente, con il conseguente indebolimento della relazione di necessità tra cause e effetti. Il terreno del sintomo psichico parrebbe spostarsi con più decisione, nella tavola dei modi di produzione segnica messa a punto da Eco, verso il dominio dell’*invenzione* piuttosto che del *riconoscimento*, il modo di articolazione spostarsi dalle unità grammaticalizzate verso i testi ipocodificati<sup>2</sup>.

Il caso accennato del sintomo psichico in realtà pone molti altri problemi: sembra infatti portare in primo piano non solo una questione di classificazione o di tipologia dei segni, ma un’interrogazione più radicale sui modi della loro “significazione”, e, correlata a questi, sulle possibilità di “trattarli”. Tradizionalmente, è la diagnosi medica piuttosto che la cura a suscitare l’interesse dei semiotici: eppure, quando siamo in presenza di fenomeni che manifestano una qualche forma di “efficacia simbolica”, dall’effetto placebo al canto dello sciamano fino alla *talking cure* psicoanalitica, sembra diventare ineludibile per una semiotica matura anche l’interesse e lo studio di come i segni, i linguaggi, i testi hanno il potere di trasformare coloro che ne fanno uso. Su questo terreno questioni come la soggettività e l’intersoggettività, l’affettività e la stessa

corporeità, i loro modi di iscrizione e di coinvolgimento nei linguaggi, ai vari livelli di analisi, richiedono un ripensamento dei modelli semiotici messi a punto sinora, e di alcuni dei loro capisaldi, come quello che sembra risolvere il soggetto semiotico presupposto dall'esercizio della semiosi in un soggetto *pensante*<sup>3</sup>.

Il tentativo di un ripensamento di questo genere è stato lo sviluppo della cosiddetta "semiotica delle passioni", che ha caratterizzato l'ultima fase del pensiero di Greimas e poi della sua scuola. Apparso inizialmente come un fenomeno di crescita interno della teoria, e soprattutto del suo livello più noto di grammatica narrativa, già articolato come una logica dell'azione, esso ha assunto in modo sempre più marcato i caratteri di una riflessione più complessiva che ha investito la teoria nel suo insieme, tanto da far parlare i suoi sostenitori di "un'altra semiotica" in via di sviluppo.

Questo movimento di rielaborazione e di ripensamento trova radici e riconessioni profonde con il pensiero fenomenologico, in particolare con quello di Maurice Merleau-Ponty, sebbene in modo non sempre esplicito o dichiarato. Non si tratta infatti di "recuperare" o "riprendere" un pensiero rinunciando d'improvviso all'autonomia concettuale e ai risultati della semiotica come si è venuta elaborando sinora, o di operare reinnesti forzati, quanto di aprire (o meglio riaprire) dossier di ricerca richiamati in causa dall'attualità della ricerca stessa.

Il contributo che vorrei offrire in questa occasione sarà una rilettura orientata di alcuni passi della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty (1945). In effetti, nel quadro della sua riflessione, Merleau-Ponty ha proceduto in modo opposto a quello che ci è familiare nell'approccio semiotico odierno. Non ha cioè incluso come un caso particolare e forse dubbio la questione del corpo e dei suoi segni all'interno di una prospettiva più generale, ma vicever-

sa, com'è noto, ha posto al centro della sua riflessione "l'esperienza del corpo", proponendo a partire da essa di rivedere – di "rettificare", come egli dice – le stesse nozioni di "espressione", "significazione", "motivazione", "naturale/culturale". Questi concetti, egli afferma, si sono sviluppati in ambito linguistico e vengono applicati al corpo senza subire nessuna critica preliminare, mentre si dovrebbe proprio procedere in modo contrario: a partire dalla riflessione sul corpo, essi andrebbero corretti anche per quel che riguarda il linguaggio e il nostro modo di concepirlo. Si tratta dunque della formulazione di una serie di ipotesi molto radicali, che mi limiterò qui a tentare di focalizzare, non senza cedere, ne sono consapevole, alla forza di uno stile di pensiero che si chiarisce a se stesso per movimenti successivi, e non rinuncia alla suggestione delle immagini per sostenere, integrare e oltrepassare l'analisi sistematica.

Una delle grandi opzioni di metodo che fanno da sfondo a tutto il discorso merleau-pontiano, è, anzitutto, una critica radicale all'applicazione del modello causa-effetto quando si ha a che fare con ciò che è "umano": il problema, infatti, si trasforma di colpo nella ricerca di una *ragione* o di una *condizione di possibilità intelligibile*, in un'attitudine ermeneutica piuttosto che logica. Il soggetto umano va trattato sempre "come una coscienza indecomponibile e presente tutt'intera in ognuna delle sue manifestazioni". Non si tratta di ricostituire ciò che lo colpisce, nel caso di un'alterazione, risalendo dai sintomi a una *causa* essa stessa constatabile, ma di individuarne piuttosto una *ragione* (cfr. Merleau-Ponty, 1945, capitolo terzo, "*La spazialità del corpo proprio*", pp. 175 sgg.).

## 2. *L'affettività come modo di conoscenza*

Nel quinto capitolo della *Fenomenologia*, dedicato al corpo come essere sessuato, Merleau-Ponty affronta il

problema dell'affettività come il luogo più emblematico della "genesì dell'essere per noi" del mondo: "Se cercheremo di vedere come un oggetto o un essere si mette ad esistere per noi attraverso il desiderio o l'amore, allora comprenderemo meglio come degli oggetti o degli esseri possono esistere in generale" (p. 221). In una concezione unitaria dell'essere umano, così, all'affettività va riconosciuto un ruolo del tutto paritetico alle altre dimensioni dell'esistenza che lo caratterizzano come *soggetto conoscente e soggetto agente*.

Ordinariamente, invece, l'affettività non è riconosciuta come un modo originale di conoscenza; il soggetto si definisce piuttosto per la sua capacità di rappresentazione. L'affettività è concepita come un mosaico di stati affettivi, piaceri e dolori chiusi su se stessi, da comprendere e spiegare a partire dalla nostra organizzazione corporea. Quando si dice che nell'uomo essa si "compenetra di intelligenza", si intende un percorso che, partendo dagli stimoli naturali di piacere e di dolore e tramite leggi dell'associazione di idee o del riflesso condizionato, finisce per trasferire gli stimoli di piacere e dolore a circostanze del tutto sganciate dal nostro essere biologico. In questo movimento, "il mondo oggettivo gioca sempre meno direttamente sul registro degli stati affettivi 'elementari'", mentre resta costantemente disponibile il "valore" del dolore e del piacere.

Se questa concezione fosse corretta, osserva Merleau-Ponty, ogni *défaillance* della sessualità, ad esempio, dovrebbe essere ricondotta o alla perdita di determinate rappresentazioni legate a essa, o a un affievolimento della capacità di provare piacere. Ma le cose non stanno così, se si osservano attentamente i casi clinici. Nei casi di impotenza, come quello che egli esamina in particolare nel capitolo in questione, "la distrazione, le rappresentazioni inopportune (*che impediscono l'atto amoroso*) non sono cause, sono invece effetti, e se il soggetto percepì-

sce freddamente la situazione, è prima di tutto perché non la vive e non vi è impegnato” (p. 223).

Si riconosce qui un modo di percezione distinto dalla percezione oggettiva, un genere di significato distinto dal significato intellettuale, una intenzionalità che non è la pura ‘coscienza di qualche cosa’. La percezione erotica non è una *cogitatio* che intenziona un *cogitatum*; attraverso un corpo essa si protende verso un altro corpo, essa si effettua nel mondo e non in una coscienza. (...) C’è una ‘comprensione’ erotica che non appartiene all’ordine dell’intelletto, giacché l’intelletto comprende appercependo una esperienza sotto una idea, mentre il desiderio comprende ciecamente legando un corpo a un corpo. Anche nel caso della sessualità, che per molto tempo è stata però creduta il prototipo della funzione corporea, abbiamo a che fare non con un automatismo periferico, ma con un’intenzionalità che segue il movimento generale dell’esistenza e declina con essa (p. 223).

La sessualità, dunque, non ha un ciclo autonomo: è legata intimamente a tutto l’essere cosciente e agente, e questi tre settori del comportamento manifestano un’unica struttura tipica e *sono in un rapporto di espressione reciproca*. Merleau-Ponty sottolinea del lavoro di Freud una prospettiva comune in cui possono riconoscersi psicoanalisi e fenomenologia, l’idea per cui *ogni atto umano ha un “senso”: si tratta di “comprendere” l’evento invece di riportarlo a delle condizioni meccaniche*, e dunque scoprire in funzioni che si credevano puramente corporee una più complessa reintegrazione nell’essere umano.

Nel procedere della psicoanalisi egli riconosce in realtà un doppio movimento: da una parte, a suo avviso, giustamente essa insiste sull’infrastruttura sessuale della vita, dall’altra però “gonfia” la nozione di sessualità al punto di integrarvi tutta l’esistenza. Si tratta allora di affermare che in ultima analisi tutta l’esistenza ha una significazione sessuale oppure che ogni fenomeno sessuale ha una signifi-

cazione esistenziale? Secondo questa ultima ipotesi, la storia sessuale di un uomo viene a coincidere con l'“elaborazione di una forma generale di vita”: essa può dare la chiave della sua vita perché nella sessualità dell'uomo si proietta il suo modo di essere nei confronti del mondo, del tempo e degli altri uomini. I sintomi sessuali all'origine di tutte le nevrosi, se letti bene, simbolizzano un'attitudine complessiva, ad esempio di conquista o di fuga, nei confronti dell'esistenza nel suo insieme.

Ma che cosa significa affermare che la vita corporea o carnale e la psiche sono in un rapporto di espressione reciproca o che l'evento corporeo ha sempre una significazione psichica? Valide per escludere il pensiero causale, queste formule non vogliono dire che il corpo sia l'involucro trasparente dello Spirito. Merleau-Ponty sottolinea che non si tratta di sostenere alcun ritorno allo spiritualismo, ma di ritornare all'esistenza come ambiente nel quale comprendere la comunicazione tra “corpo” e “spirito”.

Si rende quindi necessaria una rinnovata riflessione sulle nozioni di “espressione” e di “significazione”, appartenenti al mondo del linguaggio e usate sino a questo punto in modo acritico: Merleau-Ponty confida, come abbiamo già accennato, che proprio l'esperienza del corpo possa aiutarci a rettificarle.

### *3. L'esperienza del corpo*

Fra gli esempi clinici di cui si sostanzia il suo discorso, vi è quello di una giovane che perde il sonno, l'appetito e alla fine anche la parola perché la madre le impedisce di vedere il ragazzo di cui è innamorata. L'interpretazione strettamente freudiana metterebbe in campo la fase orale dello sviluppo sessuale. Ma ciò che è fissato sulla bocca non è solo l'esistenza sessuale, sono più in generale le relazioni con gli altri, di cui la parola è veicolo privilegiato.



La deglutizione simbolizza il movimento dell'esistenza che si lascia attraversare dagli avvenimenti e li assimila: la malata, alla lettera, non può "mandar giù" il divieto che le viene fatto, che "blocca" il suo avvenire e la rinvia a comportamenti già sperimentati nell'infanzia, durante la quale ha già conosciuto episodi di afonia, legati alla sua storia personale e alla sensibilizzazione particolare che si è fissata sulla sua bocca e sulla sua gola. "Così", conclude Merleau-Ponty, "attraverso il significato sessuale dei sintomi, si scopre, disegnato in filigrana, ciò che essi significano più generalmente in rapporto al passato e all'avvenire, all'io e all'altro, cioè in rapporto alle dimensioni fondamentali dell'esistenza" (p. 228).

Il corpo dunque esprime in ogni momento le modalità dell'esistenza: ma certo non nello stesso modo in cui dei galloni *significano* il grado di un militare o come un numero *designa* una casa. Siamo a un punto cruciale dell'argomentazione. Nel caso del corpo il segno, scrive Merleau-Ponty, "non indica solo il suo significato, è abitato da quest'ultimo, in un certo qual modo è ciò che esso stesso significa, come un ritratto è la quasi presenza di Pietro assente o come nella magia le figure di cera sono ciò che rappresentano" (ib.). Perdendo la voce, la ragazza non è che traduca all'esterno uno stato interiore, non opera una "manifestazione", come un capo di Stato che stringe le mani della folla, o un amico arrabbiato che non mi parla più. E d'altra parte non si tratta nemmeno di un silenzio "concertato e voluto", e non è neppure paralisi o simulazione. Pur escludendo un'intenzionalità cosciente e consapevole, tuttavia, come la rimozione esso rappresenta un *atto*, e in quanto significazione essa è tale sempre per qualcuno. La ragazza dell'esempio perde la voce come a tutti può capitare di perdere un ricordo: piuttosto che di intenzionalità bisogna parlare di qualcosa "al di qua del sapere e dell'ignoranza, dell'affermazione o della negazione volontaria" (p. 229), che sono condizionate da un'*adesione* o da

un *rifiuto* più fondamentali di una certa regione del nostro corpo o della nostra vita, che “pongono il soggetto in una situazione definita e delimitano per lui il campo mentale immediatamente disponibile, come l’acquisizione o la perdita di un organo di senso offre o sottrae alle sue prese dirette un oggetto del campo fisico” (ib.). La volontà, per esercitarsi, suppone un campo di possibilità fra le quali scegliere, di parlare o di tacere, all’occorrenza: qui, siamo in un campo in cui questa possibilità di scelta è sospesa, piuttosto che negata.

La “decisione” di tacere viene da un livello “più profondo” rispetto a quello della volontà, e infatti il medico non cura il paziente agendo su di lui a livello di coscienza, dicendogli qual è il suo problema: la sua resterebbe una comunicazione puramente cognitiva, il malato non assumerebbe il senso dei suoi disturbi senza il rapporto personale con il medico e il cambiamento esistenziale che esso porta con sé.

Il fatto che il sintomo e la guarigione non si elaborino a livello della coscienza oggettiva ma “al di sotto” spinge al paragone dell’afonia con altre situazioni, come il disporsi al sonno. Mi stendo sul letto, bevo un bicchiere d’acqua, assumo la posizione favorita, ma il potere della mia volontà o della mia coscienza si arrestano qui: come i fedeli nei misteri dionisiaci invocano il dio mimando le scene della sua vita, chiamo la visita del sonno sostanzialmente *imitando* la postura e il respiro di uno che dorma. Il dio arriva quando i fedeli non si distinguono più dal ruolo che interpretano, quando il loro corpo e la loro coscienza cessano di opporgli la loro opacità particolare e si sono interamente fusi nel mito. Il sonno viene, si pone sull’imitazione che gli ho proposto, riesco a diventare ciò che fingevo di essere. Sonno e malattia, come anche risveglio e guarigione, non sono modalità della coscienza o della volontà, ma suppongono, secondo un’espressione che Merleau-Ponty riprende da Ludwig Binswanger, un “passo esistenziale”, e il ruolo del corpo è proprio di assicurare i

passaggi tra i diversi stati come *metamorfosi*, trasformando le idee in cose, la mimica del sonno in sonno e così via. Se il corpo può simbolizzare l'esistenza, è perché la realizzazione e ne è l'attualità, così come può diventare "prigione della vita" quando viceversa il movimento vitale si chiude e si fissa nel sintomo.

Se dunque diciamo che il corpo in ogni momento esprime l'esistenza, è nel senso in cui la parola esprime il pensiero. Al di qua dei mezzi di espressione convenzionali, che manifestano agli altri il mio pensiero solo perché in me come in lui sono già dati, per ogni segno, dei significati, e che in questo senso non realizzano una autentica comunicazione, si deve riconoscere, come vedremo, un'operazione primordiale di significazione in cui l'espresso non esiste indipendentemente dall'espressione, e in cui i segni stessi inducono all'esterno il loro senso.

In questa maniera il corpo esprime l'esistenza totale, non perché ne è un accessorio esteriore, ma perché questa esistenza si realizza in esso. Tale senso incarnato è il fenomeno centrale di cui corpo e spirito, segno e significato sono momenti astratti (p. 234).

Dunque il rapporto tra espressione e espresso o tra segno e significazione non è un rapporto unilaterale o a senso unico come quello della traduzione da un originale. Corpo e esistenza si presuppongono reciprocamente. L'esistenza non è un ordine di fatti (come i "fatti psichici") che si possano ridurre a un altro ordine, ma è l'"ambiente equivoco" della loro comunicazione, il punto in cui i loro confini si confondono, o ancora la loro "trama comune".

#### 4. *Soggetto e oggetto*

Nel capitolo successivo della *Fenomenologia* (il sesto, *Il corpo come espressione e la parola*) Merleau-Ponty, af-

fronta il linguaggio dopo aver riconosciuto al corpo un'unità diversa da quella dell'oggetto scientifico, dato che persino nella sua funzione sessuale è possibile riconoscere un'intenzionalità e un potere di significazione. Egli pensa, per questa via, di poter arrivare a oltrepassare definitivamente la dicotomia classica di *soggetto* e *oggetto* ereditata dalla tradizione cartesiana. Quest'ultima porta a definire il corpo "una somma di parti senza interiorità e l'anima come un essere completamente presente a se stesso senza distanza" (p. 270). Proprio l'esperienza del corpo, viceversa, dovrebbe indurci a comprendere un modo di esistenza "ambiguo", o "enigmatico": né esistenza come pura cosa, né esistenza come pura coscienza.

Merleau-Ponty reputa insoddisfacenti sia l'approccio empirista al linguaggio (per il quale di fatto non c'è nessuno che parla, "la parola prende posto in un circuito in terza persona") sia quello intellettualista (c'è un soggetto, ma è un soggetto pensante prima che parlante), per entrambi i quali, in definitiva, la parola di per sé non *ha* significato. Anche nel secondo approccio, infatti, non è che si affermi che la parola è priva di senso, poiché rappresenta il punto di arrivo di un'operazione categoriale, "ma non ha questo senso, non lo possiede, è il pensiero ad avere un senso e la parola rimane un involucro vuoto. Essa è solo un fenomeno articolare, sonoro, o la coscienza di questo fenomeno, ma in ogni caso il linguaggio non è se non un accessorio esteriore del pensiero" (p. 247).

Il punto da cui partire è invece l'affermazione secondo cui *la parola ha un senso*. Se la parola presupponesse il pensiero, si limitasse a "esternarlo", non si capirebbe la tensione che proprio il pensiero manifesta nel cercare il suo compimento nella parola, o l'ignoranza del soggetto nei confronti del suo stesso pensiero fino a quando non l'ha espresso, come lo scrittore che inizia un libro senza sapere bene dove arriverà. Contro l'idea dell'espressione come registrazione del pensiero e di una sua semplice fun-

zione mnemonica, dunque, Merleau-Ponty rivendica a fondo l'idea della parola come "esperienza di pensiero", di espressione come atto istitutivo del senso.

In questa prospettiva, anche la denominazione degli oggetti non è successiva al loro riconoscimento, ma è questo stesso riconoscimento. Quando fisso un oggetto nell'oscurità e dico "è una spazzola", non è che in me ci sia un concetto di spazzola sotto il quale sussumo la spazzola e che si associa con il nome di spazzola, ma la parola porta il senso, ed è imponendola all'oggetto che io ho coscienza di coglierlo.

La parola, "lungi dall'essere il semplice segno degli oggetti e delle significazioni, abita le cose e veicola le significazioni", "in colui che parla, la parola non traduce un pensiero già fatto, ma lo compie" (p. 249). Negare questo significherebbe infatti negare la stessa possibilità di una reale comunicazione, che sarebbe ridotta alla fornitura da parte di un parlante all'ascoltatore di un "macchinismo linguistico" che si limiterebbe a dargli l'occasione di "effettuare gli stessi pensieri", ricostruibili perché in definitiva già noti, mentre comunicare è anche e soprattutto "pensare in base all'altro", poter comprendere al di là di ciò che già pensavamo spontaneamente.

Immanente alla parola sarebbe dunque un basilare *significato gestuale*, che farebbe da veicolo del significato concettuale, ciò che intreccia – altrove Merleau-Ponty parlerà di una "deformazione coerente" – i significati noti e già disponibili in uno nuovo.

E come, in un paese straniero, comincio a capire il senso delle parole dal loro posto in un contesto d'azione e partecipando alla vita comune, così un testo filosofico ancora mal compreso mi rivela per lo meno un certo "stile" – uno stile spinoziano, criticistico o fenomenologico – che è il primo abbozzo del suo senso, comincio a comprendere una filosofia introducendomi nel modo di esistere di questo pensiero, riproducendo il tono, l'accento del filosofo. Insomma, ogni lin-

guaggio si insegna da sé e convoglia il suo senso nella mente dell'ascoltatore (p. 250).

### 5. *Parola parlante e parola parlata*

È il linguaggio quotidiano, “banale”, che non richiede particolari sforzi espressivi o di comprensione, che porta a pensarne il funzionamento in termini di ovvietà. Gli esempi accumulati da Merleau-Ponty a favore della “potenza dell'espressione” spaziano piuttosto dalla musica alla pittura, alla poesia, all'oratoria: territori in cui è più evidente come non basti possedere il “senso comune” delle parole per comprendere un'opera, dato che il suo senso “è fatto del senso comune delle parole meno di quanto non contribuisca a modificarlo. Sia in chi ascolta o legge, sia in chi parla o scrive, c'è quindi un *pensiero della parola* che l'intellettualismo non sospetta” (ib.).

Inizia qui a profilarsi la celebre distinzione introdotta da Merleau-Ponty tra *parola parlante* e *parola parlata*, che rielabora quella tra *linguaggi* e *atti di parola*, i primi intesi come “sistemi di vocabolario e di sintassi costituiti, i ‘mezzi di espressione’ che esistono empiricamente”, deposito e sedimentazione dei secondi, “nei quali il senso inespresso non solo ha modo di tradursi all'esterno, ma pure acquista l'esistenza per se stesso, ed è autenticamente creato come senso.”

Attraverso gli atti di parola, viene anche immaginata una sorta di “genesì del senso”, con un'espressione già usata da Husserl. La parola parlante è infatti quella in cui “l'intenzione significante si trova allo stato nascente”:

Qui l'esistenza si polarizza in un certo “senso” che non può essere definito da nessun oggetto naturale. Ma l'atto d'espressione costituisce un mondo linguistico e un mondo culturale, fa ricadere nell'essere ciò che si protendeva oltre. Di qui la parola parlata che fruisce dei significati di-

sponibili come di un patrimonio acquisito. Sulla base di queste acquisizioni divengono possibili altri atti di espressione autentica – quelli dello scrittore, dell'artista o del filosofo. Tale apertura sempre ricreata nella pienezza dell'essere è ciò che condiziona la prima parola del fanciullo come la parola dello scrittore, la costruzione della parola come quella dei concetti. Ecco la funzione che indoviniamo attraverso il linguaggio, che si ripete, poggia su se stessa, o che, come un'onda, si raccoglie e si riprende per proiettarsi al di là di se stessa (p. 269).

Si tratta allora di restituire all'*atto di parlare* (uno degli usi possibili del mio corpo in quanto potere di espressione naturale) la sua reale fisionomia. La parola non è il segno del pensiero, se si intende un fenomeno che ne annuncia un altro come il fumo annuncia il fuoco. Parola e pensiero sono strettamente avvilluppate, il senso è preso nella parola e la parola è l'esistenza esterna del senso, la *presenza* di questo pensiero nel mondo sensibile, non il suo rivestimento, ma il suo emblema e il suo corpo. Il primo strato di significazione portato dalla parola offre il pensiero anzitutto come *stile*, come *valore affettivo*, come *mimica esistenziale*, piuttosto che come enunciato concettuale: "sotto il significato concettuale delle parole scopriamo qui un significato esistenziale, che non è soltanto tradotto da esse, ma che le abita e ne è inseparabile" (p. 253).

È questo che rende possibile la comunicazione. È vero che per capire qualcuno che parla bisogna che il suo vocabolario e la sua sintassi mi siano già noti, che io li "conosca già". Ma questo non vuol dire che le sue parole suscitino in me delle rappresentazioni che sarebbero loro associate e il cui assemblaggio finirebbe per produrre in me la "rappresentazione" originale di colui che parla. Non è con delle rappresentazioni o con un pensiero che io anzitutto comunico, ma con un soggetto parlante, con un certo stile di essere e con quel certo mondo cui egli mira. La

mia ripresa di quella mancanza che cerca di colmarsi con la parola non è un'operazione di pensiero "ma una modulazione sincronica della mia propria esistenza, una trasformazione del mio essere" (p. 255).

Lo stesso vale per le emozioni. Non percepisco la collera o la minaccia come un fatto psichico nascosto dietro il gesto, leggo la collera nel gesto, il gesto *non mi fa pensare* alla collera, è la collera stessa. E se d'altra parte il senso dei gesti non è dato ma compreso, cioè ri-colto da un atto dello spettatore, Merleau-Ponty si sforza di descrivere questo atto in modo da non confonderlo con un'operazione cognitiva:

La comunicazione o la comprensione dei gesti è resa possibile dalla reciprocità delle mie intenzioni e dei gesti altrui, dei miei gesti e delle intenzioni leggibili nella condotta altrui. Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il gesto di cui io sono testimone traccia come il disegno di un oggetto punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diviene attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si trasformano e combaciano con esso (p. 256).

Si tratta, dice ancora Merleau-Ponty, di "una specie di riconoscimento cieco che precede la definizione e l'elaborazione intellettuale del senso" (p. 257), che permette di riconoscere un'analogia forte fra i gesti del corpo, "compresi" attraverso il corpo stesso, e il gesto linguistico. Ancora una volta l'esempio addotto per capire ciò che è comune al gesto e al suo senso è il rapporto fra l'espressione delle emozioni e le emozioni stesse. Nel caso della gioia, il sorriso, il viso disteso, l'allegria dei gesti contengono "realmente il ritmo d'azione, quel modo di essere al mondo che è la gioia stessa" (ib).

Contro la differenza posta ordinariamente fra gesto o mimica emozionale e linguaggio, secondo la distinzione



per la quale i primi sarebbero dei “segni naturali”, mentre la parola è “segno convenzionale”, Merleau-Ponty ricorre anche a un’ipotesi sulla nascita del linguaggio, di ordine appunto gestuale-emozionale: per il suo tramite, l’uomo sovrappone al mondo dato il mondo secondo l’uomo. La convenzione sarebbe allora qualcosa che subentra tardi, dopo che in realtà in ogni parola si è già contratta tutta una sua storia. La forma verbale appare arbitraria se consideriamo solo il senso concettuale e terminale delle parole. Non sarebbe più così se facessimo entrare in campo quello che egli chiama il *sensu emozionale* delle parole, il loro *sensu gestuale*, essenziale ad esempio nella poesia:

Allora ci si renderebbe conto che le parole, le vocali, i fonemi sono altrettanti modi di cantare il mondo e che sono destinati a rappresentare gli oggetti, non in ragione di una somiglianza oggettiva, come credeva l’ingenua teoria delle onomatopee, ma perché ne estrarrebbero, e nel senso proprio del termine, ne esprimono l’essenza emozionale (p. 259).

E d’altra parte, precisa ancora il filosofo, la sua affermazione non rappresenta una variante della concezione naturalistica che riconduce il segno artificiale al segno naturale e tenta di ridurre il linguaggio all’espressione delle emozioni. Il segno artificiale non si può ricondurre al segno naturale perché *nell’uomo non c’è segno naturale*. Si potrebbe parlare di segni naturali solo se a degli stati di coscienza dati l’organizzazione anatomica del nostro corpo facesse corrispondere dei gesti definiti uguali per tutti, ciò che è contraddetto dall’evidente variazione culturale nel modo di esprimere le emozioni, che di conseguenza non sono mai *le stesse* emozioni: “non è sufficiente che due soggetti coscienti abbiamo gli stessi organi e lo stesso sistema nervoso perché le medesime emozioni si diano in entrambi con i medesimi segni” (p. 261). Quel che importa è come uomini di diverse culture fanno uso del loro corpo, della vastissima gam-

ma di possibilità psicosomatiche che esso offre loro per mettere in forma simultaneamente il loro corpo e il loro mondo nell'emozione. L'uso che l'uomo fa del suo corpo è quindi *trascendente* rispetto a questo corpo come essere semplicemente biologico.

I sentimenti e le condotte passionali sono "inventate" come le parole. È impossibile sovrapporre nell'uomo un primo strato di comportamenti "naturali" e uno culturale o spirituale fabbricato. *Tutto è al tempo stesso naturale e fabbricato nell'uomo*. La parola non è che un caso particolare:

Già la semplice presenza di un essere vivente trasforma il mondo fisico, fa apparire qui dei "cibi", altrove un "nascondiglio", dà agli "stimoli" un senso che essi non avevano. A maggior ragione la presenza di un uomo nel mondo animale. I comportamenti creano significati che sono trascendenti rispetto al dispositivo anatomico, e tuttavia immanenti al comportamento come tale poiché esso viene comunicato e compreso (p. 261).

Questo non significa negare un posto privilegiato al linguaggio verbale rispetto agli altri, che gli viene di regola attribuito per la sua capacità metalinguistica, di sedimentazione delle acquisizioni intersoggettive, di rieterazione indefinita dei suoi elementi, per dei caratteri insomma che hanno contribuito a far immaginare l'ideale di un pensiero puro liberato dall'inerenza alle parole. Ma proprio per comprendere questi privilegi nella giusta misura bisogna cominciare col ricollocare il pensiero all'interno dei fenomeni di espressione, e dunque trattare "il pensiero e il linguaggio oggettivo come due manifestazioni dell'attività fondamentale attraverso la quale l'uomo si proietta verso un 'mondo'" (p. 262).

Piuttosto che parlare di un linguaggio che "esprime dei pensieri", sarà più consono dire che esso *presenta*, o piuttosto è la presa di posizione del soggetto nel mondo del-

le sue significazioni, dove il termine “mondo” vuol dire che la vita mentale o culturale prende dalla vita naturale le sue strutture, e che il soggetto pensante deve essere fondato sul soggetto incarnato. Il gesto fonetico realizza, per il soggetto parlante e per coloro che l’ascoltano, una certa strutturazione dell’esperienza, una certa modulazione dell’esistenza, esattamente come un comportamento del mio corpo investe di una certa significazione per me e per gli altri gli oggetti che mi circondano. Il senso del gesto o della parola non è contenuto nel gesto come fenomeno fisico o fisiologico o nella parola come suono. Ma è proprio del corpo umano di compiere una sorta di atto di trascendenza, evidente nel *sensu figurato* che possono assumere i gesti fisici, compresi quelli vocali. Per poterlo esprimere, il corpo deve in ultima analisi *diventare* il pensiero o l’intenzione che ci significa.

È il corpo, allora, che mostra, è il corpo che parla.

<sup>1</sup> Relazione al Convegno “Sintomo, segno, simbolo”, promosso dall’Associazione “Simbolo Conoscenza Società” (Siena, 26-28 novembre 1998), pubblicato in «Symbolon», 7/8, a cura di Giovanni Manetti, 1999-2000, pp. 151-170. Tutte le citazioni testuali, salvo diversa indicazione, sono tratte da Merleau-Ponty 1945.

<sup>2</sup> La teoria dei modi di produzione segnica viene proposta da Umberto Eco nel *Trattato* in sostituzione delle vecchie classificazioni dei segni. Essa si basa su quattro grandi parametri: il lavoro fisico richiesto per produrre l’espressione; il rapporto tipo/occorrenza; il *continuum* da formare; il modo di articolazione. Cfr. Eco 1975, pp. 285-327.

<sup>3</sup> Cfr. *infra* anche il capitolo ottavo. Alle problematiche legate al corpo e alla sua cura è stato di recente dedicato un convegno AISS: cfr. Marrone, a cura, 2005b.

*Capitolo quinto*  
Il campo dialogico della lettura<sup>1</sup>

1. *“La parola letteraria” di Jacques Geninasca*

Da molti anni Jacques Geninasca e il suo lavoro rappresentano una costante e significativa presenza anche nel panorama semiotico italiano: eppure la pubblicazione di *La parola letteraria* (1997) ha fatto emergere con molta maggiore chiarezza e forza gli esiti di una ricerca e le prospettive di un progetto che si è andato costruendo e precisando con tenacia e rigore nel corso del tempo.

*La parola letteraria* organizza quattordici saggi rappresentativi del percorso teorico del loro autore, in cui i concetti utilizzati e messi a punto e le analisi che ne costituiscono in molti casi delle vere e proprie procedure di scoperta si rimandano gli uni gli altri più secondo il modo dell'ipertesto che secondo quello del sistema tradizionale. L'esigenza di articolare in modo unitario la propria riflessione è comunque sempre presente, anche nei capitoli dedicati all'analisi di un testo o di una questione in apparenza particolari. Il libro offre in questo senso anche una lezione di metodo, un'effettiva messa in pratica di quella celebre massima di Greimas che invitava a “considerare i testi come i nostri selvaggi”, a considerarli cioè come l'oggetto di studio privilegiato e il punto di partenza di ogni teorizzazione, evitando il cosiddetto “effetto tunnel”, co-

me lo battezza Paolo Fabbri nella sua *Svolta semiotica*, e cioè la tentazione di usare il testo come mera esemplificazione di concetti prestabiliti (Fabbri 1998).

Questo libro è uscito in Italia in un momento non facile per la ricerca semiotica. La disciplina riceveva infatti un nuovo riconoscimento accademico e una nuova contestualizzazione, una forte spinta a mostrare il suo “saper fare” negli ambiti più vasti della comunicazione rispetto a quelli più consolidati e ristretti della riflessione critico-epistemologica e dell’analisi delle arti. Fra i molti effetti positivi che ne sono poi derivati, la necessità di rispondere a nuovi temi, occasioni e urgenze ha messo ad esempio in luce la necessità di procedere anche secondo i modi di un “bricolage” creativo – sulla scorta dell’insegnamento di Lévi-Strauss, praticato con particolare efficacia da Jean-Marie Floch, in un movimento di larga estensione e adattamento degli strumenti già maturati soprattutto sul terreno dell’analisi dei testi artistici (ad es. Floch 1990, 1995, 1997).

Di converso è parso però consumarsi un divorzio, o almeno una separazione di fatto, fra semiotici e teorici o studiosi della letteratura. Il primato della “narratività” si è imposto trasversalmente rispetto ai diversi approcci, così come la problematica estetica è stata ripresa in chiave “estetica” – soprattutto a partire da *Dell’imperfezione* di Greimas (1987) – in termini ancora una volta più ampi rispetto alla problematica specifica del testo estetico.

In questo quadro, appena abbozzato, il lavoro di Geninascia ha avuto un’importante e autorevole funzione di richiamo alle pertinenze e una forte ricaduta epistemologica: richiamo a una considerazione non generica della specificità dei testi trattati, rilancio della problematica estetico-letteraria, costante sorveglianza critica rispetto ai concetti utilizzati, ricerca della loro specificazione e univocità, misura delle loro conseguenze in un’economia teorica complessiva, ricerca della precisione nell’analisi, controllo e direi quasi asceti nella scrittura. Con tutti i rischi che

questo comporta nei termini della presa e della diffusione di un pensiero che non si concede scorciatoie, concentrato, alieno da ogni semplificazione divulgativa, e per di più vigilantemente critico nei confronti di quanto ci eravamo abituati a considerare “patrimonio assodato”.

## 2. *La lettura del testo estetico*

Per darne qualche esempio concreto, vorrei cercare un punto di ingresso nel pensiero di Geninasca a partire dal modo in cui egli imposta la questione della *lettura* del testo letterario o estetico. Mi sembra infatti che attraverso il suo lavoro possano ritrovare un'attualità e una pertinenza semiotica diversi aspetti della lettura sempre più spesso lasciati a margine della riflessione, o perché dichiarati non teorizzabili fino in fondo (“il piacere del testo”, ad esempio, è diventato sempre di più un presupposto indiscusso, benché poco avvalorato dalle statistiche) o perché ipostatizzati in opposizioni ormai storiche come quella fra *uso* e *interpretazione* di un testo, un'opposizione che spesso viene utilizzata per contrapporre, più che per comporre, i diritti del lettore e quelli del testo. Così vale per la riflessione sull'*efficacia* del testo, legata ai temi dell'estesia, della passione, del rapporto tra le dimensioni cognitive e patemiche della soggettività, all'ordine del giorno della ricerca.

Fra gli aspetti che mi hanno più colpito nell'approccio di Geninasca vi è il modo in cui viene ri-tematizzato il rapporto al “valore” inteso in senso apertamente *assiologico*: valore *del* testo ma al tempo stesso valore *per* qualcuno, e dunque testo in quanto campo di tensione fra valori. Una posizione che mi sembra si ponga oggi con una certa singolarità, soprattutto se consideriamo la lunga fase in cui la tendenza dell'approccio semiotico ai testi è stata quella di separare piuttosto “fatti e valori” (Marrone 1995). Si

è molto parlato di valori in senso informazionale, come valori di sorpresa e di innovazione o di “ristrutturazione di codici” rispetto a un ambiente culturale dato. Ci si è a lungo concentrati sulla descrizione prescindendo dai motivi della scelta del testo sottoposto ad analisi (il testo-pretesto). A volte lo si è riconosciuto come “estetico” in conformità al generale consenso della critica, o per tradizione, limitando i propri propositi alla messa a nudo di certi suoi “meccanismi” particolari; molto spesso lo si è considerato un utile laboratorio da cui trarre problematiche e leggi semiotiche più generali, una specie di *thesaurus* di esempi brillanti dotati di indiscussa autorevolezza.

Richiamandoci alle specificità dei testi studiati, credo che il lavoro di Geninasca possa in realtà aiutarci a riaprire una riflessione più generale sul significato che attribuiamo alla pratica analitica sul testo, sui modi attraverso i quali costruiamo *corpus* e a quali fini, sui limiti delle estensioni dei risultati raggiunti ad altri *corpus* e a forme diverse di testualità, che manifestano, articolano e mettono in tensione poste in gioco, soggettività e dinamiche culturali molto diverse fra loro.

Sentir parlare di “atto di lettura” e di interpretazione da parte di un autore che si riconosce comunque nell’alveo del paradigma strutturale non può che destare interesse e curiosità, se non altro perché viene a introdurre e a costituire una sorta di “terzo termine” nelle discussioni abituali. In Italia si sono spesso confrontate, quando non contrapposte, le teorie semiotiche del testo narrativo insistendo sul loro modo di porsi rispetto al problema modellistico della generazione e dell’interpretazione, come se i termini di “generativo” e “interpretativo” costituissero due versanti in qualche modo reciproci di approccio al testo più che due diverse prospettive di ricerca non immediatamente traducibili l’una nell’altra (Cavicchioli 1997). In realtà le cose non erano così semplici. Il modello generativo, almeno a tutti gli anni Settanta e prima di pensar-

si anche in termini genetici, come avviene ad esempio a partire da *Semiotica delle passioni* di Greimas e Fontanille (1991), voleva essere un modello dell'articolazione del senso più che del testo, un modello i cui ultimi "gradini" verso la manifestazione – procedure di testualizzazione e semiosi – costituivano da sempre un problema in subordine, per quanto estremamente delicato e cruciale, date le evidenti e radicali differenze fra i testi manifestati.

Il modello interpretativo di Eco, viceversa, si articolava decisamente a partire dall'impatto del lettore con la manifestazione linguistica, pensando l'interpretazione anzitutto nei termini di operazioni di attualizzazione semiotico-cognitive (di stabilimento di coreferenze, di individuazione di isotopie eccetera), secondo una scansione per certi versi simile a quella degli analizzatori sintattico-semantici della linguistica computazionale attuale, che operano sul testo secondo doppie procedure *top-down* e *bottom-up*.

L'idea guida del modello echiano, rispetto all'analisi strutturale "classica" (Eco citava nella sua Introduzione al *Lector in fabula* [1979] soprattutto il celebre saggio di Jakobson e Lévi-Strauss su *Les chats* di Baudelaire, del 1962), era la necessità di mettere al centro l'attività costruttiva del lettore-interprete a fronte del testo ridefinito nei termini di una "macchina pigra", il cui "senso" era certo ipotizzato ma non dato, accessibile solo grazie all'ottemperanza e alla ricostituzione a ritroso delle "mosse" all'origine della sua produzione, secondo il dettato pragmaticista per cui è possibile rendere conto di un oggetto individuando l'insieme delle istruzioni necessarie a produrlo.

Ulteriore particolarità dell'approccio echiano era il porre una sostanziale continuità tra il lettore empirico – o ingenuo – e quello semiotico – o critico. Le operazioni delle due letture si distinguono soprattutto in termini di esplicitezza, di traduzione a partire dall'impatto emotivo e dalla fruizione immediata della lettura empirica (l'esperienza estetica



della tradizione) fino a raggiungere, nella lettura semiotico-critica, la spiegazione astratta, debitrice della messa in opera particolare delle leggi inferenziali della semiosi e della co-gnizione (Eco 1994 e, per un commento, Pezzini 1999).

Una posizione quest'ultima che in linea di massima non sembra essere così lontana da quella enunciata da Greimas, almeno secondo queste righe tratte dalla voce "Lettura" del I tomo del *Dizionario della teoria del linguaggio* (1979) redatto con Courtés:

3. Se, nella lettura ordinaria, il fare ricettivo e interpretativo del lettore-enunciario rimane implicito, la sua esplicitazione sotto forma di procedure di analisi, messe in opera al fine di ricostruire il senso ("informato" e mediato dal significante) costituisce invece il compito della semiotica testuale (narrativa e discorsiva). In questa prospettiva si intende per lettura la costruzione, sintattica e semantica insieme, dell'oggetto semiotico che rende ragione del testo-segno (Greimas, Courtés 1979, p. 195).

Eppure all'interno dell'approccio greimasiano si è sempre parlato poco di lettura, e, come cercheremo di dimostrare, non certo e solo per un polemico desiderio di differenziazione rispetto alle varie teorie della ricezione. Già nelle righe che abbiamo citato, la differenza che in Greimas inizia a emergere con forza rispetto ad altri studiosi si caratterizza come il rifiuto ad assumere il campo fenomenologico dell'esperienza concreta di lettura come piano di riferimento o di controllo dell'elaborazione teorica. Va in questo senso la puntualizzazione fatta a proposito della possibile *pluralità delle letture*, su cui metteva l'accento Barthes in quegli anni (Barthes 1970, 1973), e che per Greimas, se ammissibile, non va certo intesa come attenzione alle "variabili psicofisiologiche" dei singoli lettori:

(...) l'enunciario è, per definizione, un attante conforme al testo, e non una classe inesauribile di attori individuali. Det-

to questo, è ammesso che uno stesso testo possa comportare molte isotopie di lettura (...). L'impressione dell'“apertura” infinita del testo è spesso prodotta da letture parziali: questa o quella sequenza del discorso, presa separatamente, può in effetti comportare un gran numero di isotopie che tuttavia rimangono in sospenso per la loro incompatibilità con le sequenze che seguono e che hanno la funzione, fra l'altro, proprio di disambiguare la sequenza poliisotopa, lasciando sussistere per l'insieme del testo solo un numero ristretto di letture possibili (Greimas, Courtés 1979, p. 195).

L'attenzione viene posta dunque prioritariamente sul testo considerato nella sua interezza e sui meccanismi di “autoregolazione” presenti in esso in quanto totalità, coglibili una volta letto il testo, più che durante la sua lettura, sottoposta del resto, come ogni pratica significante, a un certo relativismo:

Alle costrizioni iscritte nel testo stesso, si aggiungono quelle dell'ambiente socioculturale circostante: la competenza testuale del lettore si trova iscritta e condizionata dall'episteme che copre uno stato semioculturale dato (ivi).

### *3. Il tema delle diverse razionalità*

Qualche anno più tardi, durante una discussione, Greimas esplicitava così il suo pensiero, rispondendo a una domanda sul concetto di “razionalità sintagmatica” e sui suoi rapporti con la più antica nozione di “sintassi narrativa”:

(...) questo insieme di conseguenze o di motivazioni che sembrano necessarie si basa, infatti, su stereotipi comportamentali. Quando si legge un testo dalla fine verso l'inizio si usa una razionalità opposta a quella che si usa quando lo si legge dall'inizio verso la fine: se nel secondo caso si utilizza una sequenza di concatenazioni causali, nel primo entra in

gioco una catena di presupposizioni logiche. Anche se è solo l'inizio di una riflessione, sembra possibile distinguere due tipi di razionalità (...) (Greimas 1983, p. 165).

Se quindi Greimas riconosce la possibilità di diversi modi di lettura, legati alla messa in campo di "razionalità" – nel senso accennato – diverse, a maggior ragione considera strategicamente non opportuno procedere alla costruzione di una teoria semiotica della narratività partendo dalla lettura "lineare". Se la teoria nel suo complesso potrà a buon diritto essere considerata una teoria dell'interpretazione, la sua forma però *non* sarà quella della simulazione di un processo interpretativo mentre esso si compie, ma piuttosto ne presenterà i risultati nel modo più deduttivo possibile. A partire dal postulato che le forme semiotiche sono forme significanti, e che "trattarle" non significa "riempirle" di significato, nondimeno ne risulta un curioso riavvicinamento al pensiero di Peirce, il maggiore ispiratore della teoria interpretativa:

(...) l'interpretazione (...) non è più l'attribuzione di un contenuto a una forma che ne sarebbe sprovvista, ma la parafrasi che formula in un altro modo il contenuto equivalente di una unità significativa all'interno di una semiotica data, o la traduzione di una unità significativa di una semiotica in un'altra: il che corrisponde, per esempio, all'interpretante nella teoria del segno proposta da Ch. S. Peirce (Greimas, Courtés 1979, p. 181).

Dovendo poi procedere a un'esposizione sequenziale dell'analisi di un testo – come quella paradigmatica della novella *Deux amis* in *Maupassant* (Greimas 1976) – l'accento finisce per risultare posto, capitolo dopo capitolo, sequenza dopo sequenza, certamente più sul *farsi* del testo che non sul *fare* dell'analista, del tutto sganciato da un ipotetico "lettore". Un "fare" che a ogni modo aspira alla procedura oggettivata da una lunga e precedente prati-

ca sperimentale, che consente di riportare il caso particolare in esame alla generalità dei risultati già ottenuti. La prospettiva assunta è così decisamente “artificiale”: le operazioni da compiere sul corpo del testo illustrate da *Semantica strutturale* (1968) in poi le ritroveremo molti anni dopo riassunte da Jacques Fontanille nel dibattito con Paul Ricœur (Ricœur, Greimas 2000) a proposito della celebre distinzione fra *comprendere e spiegare*:

‘Spiegare’ è dunque mettere in relazione il fenomeno con ciò che è altro da lui, è stabilizzarlo, ridurlo e generarlo per farne un oggetto di conoscenza (Fontanille 1990, p. 26).

Questa prospettiva sottende un presupposto centrale, e che cioè le strutture più superficiali e manifeste del testo siano manipolabili, a tutto beneficio del livello realmente operativo delle strutture del contenuto (si sa che anche per *discorso* o per *strutture discorsive* Greimas intendeva – contro ogni uso comune dei termini – strutture ancora al di sotto della manifestazione realizzatrice della semiosi, benché già improntate dall’enunciazione).

Si legge, sempre nel I tomo del *Dizionario*, alla voce “*Narratività*”, a proposito della relazione di dipendenza fra i due livelli riconosciuti, quello delle *strutture narrative* e quello delle *strutture discorsive*, “la cui congiunzione definisce il discorso nella sua totalità” (siamo al punto 5 della voce):

Se si considera che le strutture discorsive dipendono dall’istanza dell’enunciazione e che questa istanza suprema è dominata dall’enunciante, produttore degli enunciati narrativi, allora le strutture narrative potrebbero sembrare subordinate alle strutture discorsive, come lo è il prodotto al processo produttore. Ma si può, altrettanto bene, sostenere il contrario – ed è questa la nostra opinione –, e vedere nelle strutture narrative profonde l’istanza suscettibile di rendere conto dell’insorgenza e dell’elaborazione di ogni significazione (e non solo verbale), e capace anche di pro-

muovere non solo le *performance* narrative, ma anche di articolare le differenti forme della competenza discorsiva (...corrispondenti alla *langue* di De Saussure e Benveniste, virtuale) presupposta da ogni manifestazione discorsiva e che al tempo stesso predetermina le condizioni della “*mesa in discorso*” (cioè le condizioni di funzionamento dell’*enunciazione*). *Le strutture semiotiche, dette narrative, reggono, per noi, le strutture discorsive.* (...) (Greimas, Courtés 1979, p. 226, corsivo mio).

Questa scelta cruciale porta con sé, come corollario, anche lo scarso peso attribuito alla questione della lettura: se sono le strutture narrative a reggere quelle discorsive, lo sforzo teorico si concentrerà sulle prime, che in qualche modo predeterminano le seconde, mentre sarebbe opera vana speculare sul passaggio dalle strutture discorsive, le “*prime*” che si presentano al lettore, a quelle narrative. In una ricerca concentrata sul generale se non sull’universale, a maggior ragione risulterà di scarso interesse l’attenzione per la singolarità del testo in esame.

#### 4. Dall’“*oggetto testuale*” al “*discorso*”

La scelta di Geninasca, come è noto, è viceversa proprio quella di scommettere *anzitutto* sull’elaborazione di una teoria del discorso, nel cui ambito risulta anche inaccettabile l’ipotesi per la quale le strutture discorsive rappresenterebbero una mediazione rispetto alle strutture linguistiche. L’affermazione secondo la quale “*il senso è dato*” – cioè banalmente, l’idea che un testo sia un artefatto che significa qualcosa – per Geninasca diventa allora un’ipotesi più che da verificare proprio da costituire, a partire dal singolo testo in esame. Come notano i curatori di *Espaces textuels, Festschrift* in suo onore, la sua divisa sembra essere proprio quella di diffidare delle apparenti evidenze del senso, e dunque di scommettere sulla leggi-

bilità degli oggetti testuali apparentemente più astrusi (come la poesia contemporanea o la pittura astratta), o di arrivare a mostrare la complessità delle articolazioni dietro alle apparenti semplicità di fiabe e parabole:

(si tratta di) mostrare che bisogna andare al di là della superficie dei testi e scoprire da una parte l'organizzazione sistematica delle figure e dei processi (dove sembra che ci siano aneddoti e moralità) e viceversa la coerenza profonda dove sembrano regnare frammentazione e balbettio oscuro (Fröhlicher, Güntert, Thürlemann 1990, p. 8).

I presupposti rassicuranti sul “testo” cui siamo avvezzi – ha senso, è coerente, rappresenta una totalità di significato – perdono dunque ogni patina dogmatica. Si presentano come una sfida da onorare, attraverso un paziente lavoro proprio di “instaurazione” o costituzione a partire da quell'oggetto teorico rappresentato dall'“oggetto testuale” (“...lo “scritto” o il “detto” non è il testo”, Geninasca ci ricorda a più riprese) in *discorso*, cioè in un qualcosa che effettivamente formi una “totalità significante” in conseguenza di una serie definita, ma non predeterminata, di procedure esplicite di interpretazione.

La *leggibilità* di un testo ne risulterà funzione del rapporto di compatibilità – o di incompatibilità – fra la competenza discorsiva di un soggetto-analista e le virtualità di un oggetto testuale. Molto spesso un testo appare oscuro, illeggibile – è quanto accade ad esempio nell'approccio alla poesia moderna – perché la competenza che il lettore attiva nei suoi confronti, e cioè la capacità di individuare le condizioni della sua coerenza o significazione, fanno capo a un tipo di *razionalità* diverso rispetto a quello secondo cui esso è stato prodotto. Con il termine di *razionalità* si intendono “le maniere di ricondurre la molteplicità fenomenica all'unità intelligibile”, caratteristiche di semiotiche o modi del senso *diversi* fra loro, ed è questo un tratto di originalità del suo pensiero.

Alla semiotica inferenziale, pratica, o ancora detta del segno-rinvio, come la ribattezza Geninasca, corrisponderebbe una cosiddetta *razionalità inferenziale*, che fa capo a una “prensione (*saisie*) molare”. Si tratta di una modalità di conoscenza che procede facendo riferimento a grandezze costituite (figure, configurazioni, percorsi figurativi di una semiotica del mondo naturale, concetti e insiemi concettuali), che si organizzano sostanzialmente secondo legami inferenziali di dipendenza unilaterale, in un campo di sapere, individuale o collettivo, *associativo*.

Da questa semiotica si differenzerebbe invece una semiotica degli insiemi significanti, propria della cosiddetta *razionalità mitica*, una modalità di conoscenza che presuppone l'esistenza di una prensione detta “semantica”. Piuttosto che i legami associativi di tipo inferenziale tra le grandezze molarie, questa prensione concerne le virtualità relazionali (multilaterali) dei loro attributi.

Dalle prensioni molare e semantica si distingue inoltre una prensione cosiddetta “impressiva”, o ritmica, “come l'avventura di un soggetto che si riconosce, tramite e attraverso i momenti dell'attività percettiva, una esistenza ‘che basta a se stessa’, immediatamente intelligibile e per così dire trasparente”, da cui dipende una forma di unità sensibile (coesione) del discorso (Geninasca 1997, p. 77).

Un singolo testo può ammettere e convocare una pluralità di competenze, facenti capo a razionalità diverse: ecco allora in che senso è possibile parlare anche di una pluralità di letture, non semplicemente empiriche.

### 5. Dal discorso letterario al suo Soggetto

La lettura in senso semiotico viene dunque a coincidere con un percorso interpretativo dalle tappe definite, il cui senso complessivo potremmo sintetizzare con la formula

che dà il titolo a uno dei saggi più comprensivi dell'approccio di Geninasca: *Dal testo al discorso letterario e al suo soggetto* (pp. 100-127).

Le tappe del percorso interpretativo vengono così ordinate in:

- procedure di segmentazione e stabilimento dell'organizzazione testuale nei termini di una struttura spaziale specifica;
- interpretazione semantica delle relazioni spaziali e quindi
- instaurazione della totalità significativa *discorso*.

Ma il tracciato di queste operazioni – come viene sottolineato a più riprese – “può variare in ragione sia delle virtualità dell'oggetto testuale che delle determinazioni soggettive del lettore”: come già accennavamo, nel lavoro di Geninasca è costantemente presente la riflessione sul rapporto di tensione presente fra *generalità e specificità*. Per darne conto, la sua proposta è quella di mettere l'accento da un lato sulla ricerca di invarianti, di principi di regolarità, di condizioni generali di interpretazione, e dall'altro sul lavoro di costruzione di oggetti particolari e di riconoscimento della specificità se non dell'unicità degli “oggetti” analizzati.

Per questo l'autore ci mette in guardia da due opposte tendenze. La prima è di attribuire a un genere o a un periodo storico particolare quel che è invece specifico dei discorsi “mitici” in generale – come quando, analizzando l'inizio di *Sylvie*, ricusa l'attribuzione a Nerval di procedimenti che in realtà sono tipici di molti altri scrittori del suo periodo. Ma anche la tendenza opposta è da evitare, di risolvere la letterarietà o l'esteticità in un'attribuzione connotativa “socioculturale”, come proposto da Lotman (1971) o anche da Greimas. Essi osservano infatti che molte proprietà rilevabili nei testi estetici non sono loro esclusive e dunque che non sono necessarie e



sufficienti per definirli tali, al di fuori dalle procedure di valorizzazione di una società data.

Le ipotesi generali sono piuttosto da verificare caso per caso: ed ecco che Geninasca parlerà, a proposito dei testi letterari, della necessità di contribuire a una “scienza del particolare” solo apparentemente paradossale.

La *strutturazione discorsiva*, ad esempio, è ipotizzata come una delle proprietà condivise dall’insieme delle opere letterarie: come Geninasca scrive nella presentazione del suo lavoro, le condizioni di coerenza di un poema in prosa o di un racconto in linea di principio non sono diverse da quelle di un sonetto, la cui forma fissa (14 versi endecasillabi) non rappresenterebbe altro che una versione particolare e istituzionalizzata – dunque un *modello* – dell’organizzazione testuale dei discorsi letterari.

Una forma, dunque, indipendente da ogni contenuto come da ogni sostanza, la cui attualizzazione, da verificare caso per caso, equivarrebbe a stabilire le condizioni di successo della strategia di coerenza adottata come ipotesi interpretativa. Il riferimento a Jakobson (1985) e alla sua attenzione per le *morfologie testuali* è esplicita: Geninasca riconosce a Jakobson di aver saputo assegnare “una pertinenza semantica al dispositivo spaziale dei testi versificati sottomessi ai principi non linguistici del ritmo e della simmetria” (ib.).

L’organizzazione testuale non va però confusa con la successione dei segmenti della catena verbale. Il testo letterario deve essere oggetto di una doppia segmentazione, al tempo stesso sintattica e spaziale, secondo l’ipotesi che il *principio di equivalenza* e quello di *misura*, caso particolare di articolazione dello spazio globale in spazi parziali, nei testi sottoposti al principio della metricità, intrattengano un legame di solidarietà. Applicare il principio della misura significa allora determinare delle *classi di posizione*, in particolare quella iniziale e finale di sequenza (corrispondenti a singoli versi o a strofe intere, nel caso di poemi).

In quanto grandezze discrete equivalenti, le grandezze isometriche sono per definizione sostituibili. Possono inoltre intrattenere, due a due, relazioni di similitudine o dissimilitudine all'interno di uno spazio simmetricamente articolato.

Emergono alcune categorie topologiche necessarie e sufficienti allo stabilimento di uno spazio simmetrico e orientato, come quella di *limite/non limite; limite periferico/centrale; anteriore/posteriore*, e così via.

Le opposizioni tassiche, inoltre, sono omologabili con ogni altra forma di opposizione, stilistica, fonica, sintattica, figurativa, retorica, e così via, e sono dunque rivelatrici di un possibile *modo simbolico* di significazione.

È chiaro che l'importanza attribuita a questa "griglia figurale", come la definisce lo stesso Geninasca e come sottolinea Henri Quéré nella sua lettura alla fine di *Intermittences du sens* (1992), ha fra le sue conseguenze quella di mal accordarsi al principio della cosiddetta "elasticità del discorso", viceversa considerata, ad esempio da Greimas, addirittura accanto alla doppia articolazione come "una delle proprietà specifiche delle lingue naturali".

Così vale anche per ogni idea di interpretazione come "parafrasi", o di traducibilità generalizzata, a maggior ragione nel caso di un testo estetico: per Geninasca alla poesia attiene il maggior grado di "intraducibilità", almeno nel senso in cui, nel passaggio a un'altra lingua, non si possono conservare le condizioni originali di "coesione", anche se è possibile crearne altre: di conseguenza cambieranno se non scompariranno in particolare gli effetti legati a quella ch'egli battezza la *prensiione impressiva*.

Anche un'altra questione abbastanza classica nella discussione semiotica sul testo estetico viene a risultare ridimensionata, e cioè quella della dialettica fra chiusura e apertura: la "chiusura" in effetti corrisponde a una proprietà generale dei discorsi che hanno a che fare con la razionalità mitica, che appunto impone ai testi letterari un'organizza-

zione discorsiva precipua, e ne “fonda” a buon diritto i limiti di fatto. “Aperta” nella prospettiva di una semiotica del segno-referente – scrive Geninasca in proposito – un’opera si costituirà rispetto a una semiotica degli insiemi significanti come una totalità di significazione solo in virtù di un postulato di “chiusura” (Geninasca 1997, p. 93).

### 6. Letterarietà e tipologia dei discorsi

La questione della *letterarietà* viene dunque riletta sì nei termini di una “tipologia dei discorsi”, ma non in senso connotativo, come abbiamo visto, bensì in quanto *solidale* rispetto a una “tipologia delle competenze enunciative”. Come Geninasca afferma sempre nel saggio *Dal testo al discorso e al suo soggetto*, “la chimera di una tipologia dei discorsi fondata sull’analisi immanente non si può sostituire con quella di una tipologia delle pratiche discorsive indipendenti da qualsiasi proprietà testuale” (ivi).

Competenze discorsive, *razionalità* o “maniere di ricondurre la molteplicità fenomenica all’unità intelligibile”, semiotiche o modi del senso, rendono a loro volta possibile individuare una prima grande *tipologia dei discorsi* che da loro dipendono.

È forse inutile sottolineare che, coerentemente a una concezione generale non “informazionale” della comunicazione (non pensata cioè nei termini puramente cognitivi di un “trasferimento di informazioni”), la competenza non è un semplice stoccaggio di informazioni o di saperi provvisti di regole di esecuzione. Come già scriveva Greimas nel *Dizionario*:

(...) la competenza linguistica non è una cosa in sé, ma un caso particolare di un fenomeno assai più ampio (...) che fa parte della problematica dell’azione umana e fonda il soggetto come attante (qualunque sia il campo su cui si esercita) (...) (Greimas, Courtés 1979, p. 65).

Invitava dunque a distinguere, all'interno della competenza semiotica, una componente modale e una componente semantica, in rapporto di dipendenza rispetto alla prima.

Anche per Geninasca sono due le componenti necessarie e sufficienti per definire la *competenza enunciativa* comune a una classe di enunciati discorsivi, realizzati o virtuali:

Passando da un'accezione all'altra della parola "discorso", l'attenzione si sposta dalle proprietà testuali definite da una razionalità o da una semiotica, all'ideologia che fonda la possibilità degli atti di discorso. Non è sufficiente produrre *del* senso in funzione di questa o quella pratica discorsiva: soprattutto occorre produrre *un* senso conforme a ciò che fonda il sentimento d'identità del sé, della realtà del mondo, occorre definire un regime d'interazione. L'emergere del senso mette necessariamente in gioco il credere di un soggetto (Geninasca 1997, p. 92).

L'esistenza di classi e sottoclassi di discorso dipende quindi dal possesso di una competenza semiotica, una *razionalità* come modo di ricondurre la pluralità fenomenica all'unità intelligibile, che condiziona il *poter dire* del soggetto, e da un *credere* come forma specifica di relazione all'ordine dei valori, come modo di iscrizione del soggetto stesso sulla dimensione del volere, e che dunque condiziona il suo *voler dire*.

Entra qui in gioco la funzione del *dialogismo* e dei cosiddetti *campi dialogici*: la letteratura moderna è per sua natura dialogica, propone cioè un'immagine frammentata e confliggente degli spazi sociali e culturali.

*Voler dire* per un artista significa arrivare a opporre la propria ad altre voci incompatibili, che spesso si identificano nel Discorso sociale e nella razionalità inferenziale, a proporre una propria gerarchia dei valori, ad affermare una diversa razionalità di contro quelle imperanti. Geni-

nasca sottolinea come nel romanzo moderno – il pensiero corre a Stendhal, un autore particolarmente amato – il percorso dell'eroe sia caratterizzabile proprio come una continua interrogazione sui valori e sulla loro "verità", così come vi abbondano le figure del credere. Di qui il progetto, di grande interesse e attualità, di una storia delle poetiche correlata alle mutazioni del "senso della vita" che vi si iscrivono, e cioè di una storia sociale delle razionalità e dei credere.

Si tratta ora di risalire al "soggetto del discorso", di fare spazio all'istanza enunciativa e a tutta la sua creatività regolata: l'elaborazione di questa figura teorica permette di gettare un ponte tra la teoria narrativa degli anni Settanta e gli sviluppi sull'enunciazione e il suo soggetto, e si presenta come un approfondimento e una reinterpretazione del concetto di attante Destinante, il garante dei valori, colui che all'inizio di ogni percorso narrativo attribuisce la competenza all'attante soggetto e che alla fine ne giudica la conformità.

Gli stessi diversi discorsi-occorrenza sono visti come appartenenti a un tipo o a un altro di classe di Discorso (sociale, religioso, estetico o altro) sulla base della loro conformità a un tipo di razionalità e a un dato universo di credenza: in questo modo la tipologia dei discorsi viene a dipendere "più dalle condizioni presupposte dagli atti enunciativi stessi che dalle proprietà osservabili dei discorsi" (ivi).

La morfologia testuale in questo modo risulta correlata a operazioni enunciative, e di conseguenza cade l'ipotesi di un'opposizione tra una semiotica oggettale (o degli enunciati) e una semiotica soggettale (dell'enunciazione):

Assicurare il passaggio dall'oggetto testuale al testo dal testo al discorso e al suo soggetto: questo è, in effetti, il senso e lo scopo dell'analisi e non, come si crede troppo spesso, ricondurre il discorso a quello che non è, un altro enunciato (Geninasca 1997, p. 5).

### 7. *L'efficacia del testo*

Ogni oggetto testuale richiede dunque l'esercizio di una razionalità specifica per essere instaurato come *discorso*, e il suo significato globale richiede l'identificazione di uno specifico rapporto all'ordine dei valori:

Una volta instaurato, il testo può sviluppare una strategia destinata a smascherare le proiezioni ideologiche indesiderabili e a organizzare per il lettore una posizione enunciativa conforma a un "linguaggio" e a un "credere" definiti, caratteristici della competenza enunciativa presupposta da quel tipo di discorso (p. 96).

Questa citazione ci permette di introdurre l'ultimo tema che vorremmo toccare, e cioè quello della possibile "trasformazione" del lettore nell'atto della lettura o, se si vuole, il problema dell'efficacia del testo, un tema che Geninasca ha ripreso estesamente anche altrove (Geninasca 1996; cfr. *infra*, capitolo ottavo).

Come abbiamo già accennato, nel modo di intendere lettura e interpretazione da parte di questo autore non vi è, molto conseguentemente rispetto alla sua teoria, nessuna concessione a qualunque forma di deriva ermeneutica, nessuna angosciosa interrogazione sulla dialettica fra libertà e costrizione, opera aperta e chiusura dell'interpretazione.

La "lettura" come fatto empirico o di esperienza quotidiana non va confusa con la lettura-interpretazione, può addirittura esserle d'ostacolo quando suscitati trasporti ed emozioni che in realtà potrebbero essere fuorvianti: viceversa è in qualche modo proprio il lavoro di ricostruzione paziente della complessità del testo che può fornire la chiave a un accesso e a una fruizione più poetica:

(...) l'atto di lettura fa essere lettore e testo insieme, poesia o quadro che sia, come soggetto e oggetto estetici.

L'atto di analisi, da parte sua, sfruttando secondo il modo della riflessione concettuale un modello delle condizioni della prensione del testo come una totalità di significato, non può essere confusa con la lettura che è la sola in grado di procurare questa "emozione chiamata poesia". Analisi e emozione non vanno affatto d'accordo. In realtà la prima potrebbe favorire la seconda, nella misura in cui l'analisi è in grado di scartare, denunciandole, le abitudini inveterate di lettura che impediscono la presa poetica della poesia (Geninasca 1997, p. 236).

Scrivendo ancora il nostro autore: "Leggere significherà attualizzare l'*atto di discorso* (distinto dall'insieme delle operazioni effettivamente compiute dagli attori che chiamiamo autore e lettore) di cui l'enunciato discorsivo è la manifestazione".

L'atto di enunciazione o di discorso, già articolando due spazi testuali, pone le rappresentazioni di questi spazi in un rapporto di trasformazione. Questo atto equivale a una performance definita e unica e tuttavia reiterabile infinitamente dai lettori in grado di "riprodurre" questo stesso atto. E la trasformazione colta sarà non solo di ordine semantico, ma riguarderà anche il lettore che la compie:

La struttura discorsiva minima articola due spazi testuali (contigui e complementari) semanticamente equivalenti e la cui successione sintagmatica è interpretabile in termini di trasformazione. Passare da un'unità (discorsiva) A ad una unità B significa per il lettore operare una trasformazione che lo fa passare da uno stato (cognitivo e/o patemico) X a uno stato Y (p. 93).

### 8. *Etica, estetica e dialogicità*

La "dialogicità", la riflessione sui valori o sul valore dei valori, non si limita a essere qualcosa di "rappresentato"

o messo in scena nel testo, ma coinvolge necessariamente, per le leggi di dipendenza interna tra competenze enunciatrici e morfologie testuali (per l'“*isomorfismo tra configurazioni soggettive e strutture discorsive*”), l'asse enunciatore/enunciatario, secondo i diversi modi della valorizzazione. Ad esempio secondo il modo dell'*adesione ai valori*, tipico del cosiddetto *soggetto voluto*, spinto da desideri che sostanzialmente subisce, o viceversa secondo l'*assunzione dei valori* che risulta dalla valutazione cosciente di un *soggetto volente* (cfr. *Componenti timiche e predicative del credere*, 1, 2).

L'atto di discorso informa l'oggetto testuale, lo costituisce di conseguenza come una totalità di significato, e il soggetto implicito dell'enunciazione si assume la responsabilità e la verità globali dell'atto.

Per questo il tipo di *manipolazione* di cui il testo può essere all'origine viene pensato in termini né più né meno di *conversione*. Come abbiamo già accennato i discorsi letterari molto spesso si presentano come discorsi sul valore dei valori in forma dialogica, articolano cioè voci che hanno a che vedere con almeno due diversi universi di credenza. Attraverso strategie differenziate (uso di procedimenti intertestuali come menzione; citazioni; riferimenti diretti o indiretti; ironia, parabole eccetera) questi discorsi si farebbero carico di proporre come “‘vera’, più ‘giusta’ o più ‘efficace’ – che procura cioè un più intenso sentimento di identità del sé e della realtà del mondo – la posizione enunciativa (loro) propria” (p. 97). Si pongono dunque come la proposta di un Discorso poetico, molto spesso in deciso contrasto rispetto al cosiddetto Discorso sociale o del senso comune, così come sono in contrasto le razionalità che rispettivamente li reggono.

L'atto di lettura, iniziato al momento dell'instaurazione del testo, come ricerca della particolare strategia di coerenza che informa il discorso – una ricerca spesso costretta a prendere le distanze dalle abitudini date



per acquisite, e a reinventare la propria competenza – termina così solo al momento della *sanzione*, “esplicita o implicita (patemica o cognitiva) che il lettore esercita non tanto sull’enunciato, quanto sul Soggetto, sui valori o sui rapporti del Soggetto con i valori che il testo presuppone” (p. 98).

In un approccio di questo tipo, estetica ed etica vengono a risultare strettamente interconnesse. E d’altra parte è proprio quello che sembra suggerire il titolo dell’opera, *La parola letteraria*, sintagma che si può intendere non solo come l’assunzione del partito di occuparsi in prima istanza del discorso in quanto *parole*, e soprattutto *parola parlante*, come avrebbe detto Merleau-Ponty, più che *parola parlata* (cfr. *infra*, capitolo quarto). Ma sintagma che si può leggere anche come l’attribuzione al discorso letterario di un valore per certi versi paragonabile al valore di cui si informa il discorso religioso (“parola del Signore”), discorso sempre performativo e autorappresentato come efficace, dal quale il discorso letterario si differenzia però per lo statuto veridittivo, e dunque sempre relativo, che attribuisce ad ogni universo di credenza e dunque ad ogni dire, compreso il proprio.

### 9. *La prensione ritmica*

“Il credere poetico non si fonda su enunciati del sapere”, è di natura patemica. La pagina di Stendhal tratta da *Rome, Naples et Florence* analizzata nel capitolo *Lo sguardo estetico* (II, 6) costituisce uno dei momenti di maggiore felicità espositiva di quanto siamo venuti dicendo, inaugurando inoltre un approfondimento e un’articolazione ulteriori delle diverse prensioni o modi del senso.

Qui, in particolare, prende tutto il suo rilievo la cosiddetta “prensione impressiva” o ritmica, che Geninasca da un punto di vista storico coglie prefigurata nelle *Rêveries*

di Rousseau, dove l'opposizione posta tra *rêverie figurate* e *rêverie astratte e monotone* è la spia di una radicale trasformazione nel modo di trattare la figuratività, che porterà poi nell'Ottocento la musica a contendere alla pittura il ruolo di paradigma della poesia.

Nella *Quinta passeggiata*, in particolare, Rousseau descrive la felicità sperimentata durante il soggiorno nella piccola Isola di Saint-Pierre, situata nel mezzo del lago di Biemme. La sera scende sulla riva, e lo sciabordio dell'acqua lo induce alla *rêverie*:

Il fluire e rifluire di quest'acqua, il suo rumore continuo ma a tratti amplificato, colpiva senza posa il mio orecchio ed i miei occhi, suppliva ai moti interni che la *rêverie* spegneva in me ed era sufficiente a farmi sentire con piacere di esistere, senza che mi dessi la pena di pensare. Di tanto in tanto nasceva in me qualche debole e breve riflessione sull'instabilità delle cose di questo mondo, la cui immagine mi era offerta dalla superficie delle acque. Ma presto queste impressioni leggere si cancellavano nell'uniformità del movimento continuo che mi cullava, e che senza nessun concorso attivo del mio animo non cessava di prendermi... (Rousseau 1778, pp. 68-69, trad. mia).

Per il poeta o per l'artista l'unità del mondo si dà a vedere nell'atto stesso della percezione: dove la *razionalità scientifica* procede per installazione di catene inferenziali, di carattere metonimico, arrivando a porre un ordine del mondo inaccessibile, in quanto tale, allo sguardo, lo sguardo estetico, viceversa, si attualizza sempre e solo nell'atto della percezione, e non può esprimersi senza il ricorso alla metafora, "immagine singolare" che postula l'esistenza di una realtà situata al di qua delle icone o delle loro denominazioni, una *configurazione percettiva* che funziona come una sorta di interfaccia tra Soggetto e Mondo:

/Nella pagina di Stendhal/ la metamorfosi delle "cime numerose degli Appennini" in una immagine singolare è cor-

relabile con la trasformazione del Soggetto della vista in Soggetto dello sguardo estetico. Coreferenziali, questi enunciati manifestano due letture, egualmente vere, del paesaggio, due visioni o due sguardi, o ancora due modi di organizzare in configurazione, a fini diversi, le figure elementari della percezione (Geninasca 1997, p. 213).

Nell'esperienza estetica sono quindi complementari, in un rapporto di presupposizione reciproca, una componente propriocettiva, l'emozione del soggetto, e una componente estero-cettiva, l'immagine contemplata. L'isomorfismo tra le configurazioni percettive dell'oggetto e gli stati timici (tensivi e forici) del soggetto è instaurato dal *ritmo*, alternanza prevedibile e indefinita, all'interno di una struttura acronica, di tensioni e distensioni, costitutive di quello che si potrebbe chiamare uno "stato dinamico". È come se

(...) il soggetto contemplandosi e conoscendosi nello spettacolo del mondo avesse accesso alla pienezza euforizzante di un senso al tempo stesso intelligibile e sensibile.

L'esperienza estetica partecipa dell'ordine del sapere, è conoscenza tramite e attraverso la relazione modalizzata, non "debraiata" e "debraiabile", alle cose (p. 215).

Nell'esempio analizzato è il paesaggio che, nella sua relazione col soggetto, non è interpretabile come un "oggetto", eventualmente modalizzato come desiderabile, da temere, ecc.: piuttosto è vissuto come equivalente, situato nello spazio oggettivo, allo stato del soggetto. Questo tipo di prensione del senso è in realtà una "semiosi in atto" che, cito ancora da Geninasca, "instaura tra due rappresentazioni, estero e propriocettive, la solidarietà propria a una semiotica semisimbolica" (ivi).

Il nostro autore torna più volte, soprattutto nei capitoli più recenti, sul tema di questo tipo di prensione. Penso ad esempio a *Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e rit-*

*mo* (I, 4), dove mi sembra che la portata delle sue scoperte trovi un momento di generalizzazione, anche se solidamente ancorata all'analisi magistrale del verso di Fedra “*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*”, ma anche quello dedicato a una pagina di Proust sui giardini delle Tuileries (*Effemeridi del desiderio, stanze del sogno*, II, 9).

Mi chiedo, allora, se la messa a fuoco di questo nuovo tipo di prensione non vada a riarticolare il campo dei rapporti fra dimensione timica e dimensione cognitiva, così come era stato formulato nel saggio precedente sul “credere” (I, 2), e se cioè nel darsi di questo tipo di prensione, o per meglio dire di esperienza del senso, i due momenti – quello dell'emozione e dell'“intuizione” del valore e quello della sua assunzione “predicativa” esplicita – non si trovino a essere superati, inclusi in un'esperienza in qualche modo di ordine superiore, che fa pensare a una sorta di “illuminazione”.

E forse questo potrebbe accadere non solo al soggetto iscritto *nel* testo, come accade all'Ego stendhaliano di fronte al paesaggio degli Appennini, ma anche allo stesso lettore *di fronte* a un particolare testo, o in un particolare momento della sua vita quotidiana. Allora, per una volta, il dissidio fra le ragioni del cuore e quelle dell'analisi verrebbe a essere ricomposto.

<sup>1</sup> In Pezzini, Pozzato, a cura, 2000, pp. 35-56.

Poiché al momento della stesura non era ancora disponibile l'edizione italiana della *Parola letteraria* di J. Geninascà, i riferimenti delle citazioni e dei numeri di pagina sono quelli dell'edizione originale, mentre la traduzione è già quella dell'edizione italiana (Milano, Bompiani, 2000).

## *Capitolo sesto*

### Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto<sup>1</sup>

Sul tema “Il testo letterario e il sapere scientifico” sono state ampiamente esplorate le “condizioni di possibilità” dei transfert tra scienza e letteratura ed è stata riesaminata e stigmatizzata la vecchia separazione tra scienze dello spirito e scienze della natura, o più modernamente tra le cosiddette “due culture”. Sono stati mostrati inoltre molti degli aspetti e delle circostanze che rendono possibile e pertinente quando non auspicabile l’individuazione di forme di “traducibilità” reciproca, pur nel rispetto delle rispettive autonomie e specificità (Imbroscio, a cura, 2003). In questo intervento non potrò che ripetere alcune delle molte cose già dette: cercherò di focalizzare l’attenzione su alcune letture dello spazio letterario come luogo di riflessione aperto sulle questioni che ci interessano

#### *1. Scienza e letteratura come discorsi*

In quanto formazioni discorsive, sapere scientifico e letteratura risultano dalla messa in opera di procedure linguistico-semiotiche: di esse si sostanziano entrambi, secondo declinazioni specifiche, per trasformarsi in oggetti di significato e di comunicazione. Per descrivere analiticamente questi processi Paolo Fabbri<sup>2</sup> auspica la nascita di una “elitopédia delle scienze della significazione”, un approccio di

studio unificato ma a due fuochi: uno per le scienze dell'uomo e uno per le scienze della natura. Il suo scopo sarebbe quello di andare oltre il livello, già praticato, delle analisi semantiche, grammaticali e stilistiche dei testi scientifici e di esplorare più radicalmente i sistemi e i processi di significazione che sono all'opera nelle diverse formazioni discorsive. La riflessione nasce dai lavori di ricerca condotti in questa direzione: ad esempio nei saggi raccolti nel volume *Una notte con Saturno*, Françoise Bastide – ricercatrice “bifronte” di ambito scientifico e semio-linguistico – segnala i dispositivi intricati di traduzione che intercorrono tra il mondo dei fatti e quello delle sue descrizioni e spiegazioni, fra l'oggetto “reale” e quello “rappresentato”. Tappe che spesso lo scientismo e la divulgazione, nelle presentazioni dei risultati raggiunti, tendono a cancellare. Il “fatto”, elemento centrale nella prospettiva scientifica, risulta invece progressivamente *costruito* dalle diverse pratiche, di laboratorio ma anche linguistiche. Diventa allora interessante imparare a rendere conto non solo del “risultato finale” delle procedure scientifiche, solitamente presentato come un dato oggettivo e senza storia, ma anche del processo che vi ha portato.

La riflessione sui requisiti e i criteri cui deve rispondere il linguaggio scientifico (ad esempio il dover risultare da una codifica forte, la sua univocità, chiusura, tensione verso la formalizzazione ecc.) ha invece spesso finito per creare una sorta di mitologia – tutti i discorsi e gli approcci ne sono soggetti –, per cui esso appare caratterizzato non soltanto dall'aspirazione, ma dalla prerogativa della precisione, della limpidezza concettuale, dell'oggettività, della responsabilità e in definitiva della *verità*. Il tutto in contrapposizione più o meno esplicita con il discorso evocativo, ambiguo, soggettivo, edonistico-esistenziale, finzionale, irrazionale che sarebbe proprio della letteratura.

Come è stato ricordato, peraltro, il sapere scientifico si “fa” non solo nel chiuso dei laboratori ma nello spazio so-

ziale più complessivo, in cui i discorsi sono anche e soprattutto pratiche significative che mirano a poste in gioco ben precise. Uno spazio in cui certamente non tutti i discorsi hanno la stessa centralità, lo stesso peso e soprattutto lo stesso potere.

Nell'ambito degli studi semiotici interessati ai problemi posti dalle tipologie discorsive, è stato portato avanti un doppio tentativo: da un lato quello di individuare concetti e metodi sufficientemente generali da poter rendere conto in modo commensurabile della costruzione dei vari tipi di discorso e di pratiche enunciativie, e dall'altro quello di ritornare a specificare le singolarità di questi ultimi.

Anche il tema della traduzione su cui di recente si è focalizzata la ricerca va in questa direzione: evidenziare ad esempio i "punti di crisi", di apparente intraducibilità tra un linguaggio e l'altro può anche servire come un indicatore delle specificità e singolarità ricercate (cfr. Dusi, Neergaard, a cura, 2000).

In generale, rispetto alla questione dei criteri in base ai quali differenziare le tipologie discorsive, si assumono principalmente due prospettive. Per la prima, lo "specifico" dei discorsi e dei testi, nonché il loro "valore di verità", sarebbero in realtà un'attribuzione esterna, una connotazione dipendente dall'apprezzamento e dalla valorizzazione operati dalla cultura all'interno della quale il discorso viene prodotto. Va in questa direzione la riflessione di Jurij Lotman riguardo le variazioni di valutazione dei testi: i mutamenti storici dei contesti socio-culturali nei quali i testi si vengono successivamente a trovare potrebbero spiegare i motivi per cui ad esempio alcuni di essi, recepiti come religiosi nel Medioevo (e cioè veri), vengano letti come letterari (prodotti di finzione) qualche secolo più tardi (e lo stesso potrebbe dirsi di testi che con il tempo perdono il loro "valore scientifico" e ne acquistano uno documentario, o estetico)<sup>3</sup>. Il testo, in questa prospettiva, viene considerato un'*invariante* che

può essere sottoposta a molteplici letture, in dipendenza dai mutamenti dell'ambiente di ricezione.

Commentando questa posizione, Algirdas Julien Greimas osserva che in una certa misura l'ipotesi si può anche rovesciare: la diversa interpretazione data a un testo, più che contribuire alla sua definizione, è utile per comprendere il modo in cui sono i contesti culturali a definire se stessi, in relazione ai discorsi che vi circolano (cfr. Greimas 1983, pp. 104 sgg.). È indubbio, ad esempio, che il confronto con altre culture che l'Occidente sta attualmente (e sofferatamente) sperimentando ha proprio a che fare con il diverso valore "assoluto" che attribuisce al discorso religioso.

Ma in semiotica, come in altri ambiti della riflessione epistemologica, si esplora anche una seconda prospettiva, e cioè l'idea che differenti tipi di discorso manifestino forme diverse di "razionalità", diversi "modi di instaurazione dell'intelligibilità" (coerenza e significazione di un testo, o di un insieme di fenomeni), e ci si interroga sulla loro commensurabilità e traducibilità reciproca. Non così differentemente da come Ernst Cassirer, ad esempio, nella *Filosofia delle forme simboliche* (1923), aveva sottolineato la continuità del tentativo umano di trovare vie di sintesi per passare dal particolare all'universale, dall'esperienza soggettiva al dato oggettivo: arte, mito, scienza, religione sono quelle "attività originarie formative" che possiedono principi e forme simboliche autonome, non traducibili le une nelle altre, e di cui però il linguaggio costituisce il terreno di incontro onnicomprensivo (cfr. Pozzato 2000).

La semiotica cosiddetta interpretativa, nella linea Peirce-Eco, si appoggia fortemente sull'idea di una "terza via" della logica del pensiero, quella abduttiva, rispetto ai meccanismi inferenziali classici di induzione e deduzione, a cui si riconduce, sia in campo artistico che in campo scientifico, il primato e la chiave della creatività (cfr. Eco, Sebeok, a cura, 1983; Eco 1990).



In ambito strutturale, vale la pena di ricordare la riflessione di Greimas sui due universi cognitivi che sembrano dominare schizofrenicamente il pensiero occidentale, corrispettivi a fede e ragione, e cioè quello del *credere*, il cui luogo d'esercizio sembra rappresentato tipicamente da religione, filosofia e poesia, e quello del *sapere* positivo, il cui territorio principe è per l'appunto quello della scienza. Compresenza e non alternatività:

cosa di più suggestivo – nota lo studioso lituano – del manifestarsi, nel XIX secolo, accanto allo scientismo, della poesia simbolista, che è una forma particolare di discorso sacro? (...) [Il simbolismo] si è sviluppato proprio nel momento in cui la scienza pretendeva di dare delle risposte ai problemi metafisici, e cioè proprio nel momento in cui i due domini del sapere e del credere si sovrapponevano e si incrociavano (Greimas 1983, p. 121).

In conclusione, “non sarebbe una particolare sostanza del contenuto a determinare la relazione cognitiva che il soggetto intrattiene con essa, bensì la forma del contenuto: soltanto l'esame delle forme di organizzazione dell'universo cognitivo può ragguagliarci sul ruolo che vi svolgono sapere e credere” (ib.). Di qui il proposito di distinguere fra tipi distinti di razionalità, piuttosto che di parlare di ragioni contrapposte alle credenze, ricollegandosi alle già ampie ricerche in questo campo di antropologi e storici, come Claude Lévi-Strauss (1955, 1962) e Jean-Pierre Vernant (1974).

## 2. Razionalità a confronto: sguardo estetico vs senso comune

È di Jacques Geninasca il passo ulteriore, di estendere la portata di questa riflessione a entrambi i piani del linguaggio, e di dimostrare la necessità di un nesso forte tra

morfologie testuali, competenze enunciative e “razionalità” di riferimento. In un saggio molto denso e fondativo per il suo pensiero, intitolato *Lo sguardo estetico*, Geninasca riassume molto efficacemente queste problematiche prendendo a testimone una pagina di Stendhal tratta da *Rome, Naples et Florence* (1817) (Geninasca 1997, pp. 224-254).

La particolarità di questa pagina, dedicata a un tema particolarmente caro a Stendhal, la “vista magnifica”, è proprio di “organizzare il confronto tra molteplici discorsi – sociali, scientifici, estetici – e altrettante pressioni del paesaggio e del mondo”<sup>4</sup>, e inoltre di cercare di “convincere del valore del discorso estetico rispetto ad altri discorsi rivali in campo culturale”. Quest’ultimo è un campo “dialogico” quando non esplicitamente polemico, in quanto i Discorsi che lo articolano si fronteggiano in base a relazioni precise, di compatibilità o incompatibilità, di similitudine o non-similitudine<sup>5</sup>.

L’appunto, steso da Stendhal presumibilmente alla fine di una giornata di viaggio, ripercorre gli eventi che l’hanno caratterizzata: la salita sull’Appennino che gli ha appunto permesso di scoprire la magnifica veduta di cui si tratta, la passeggiata che lo ha portato a osservare “un buco pieno di piccole pietre” e la serata passata in chiacchiere intorno all’immenso camino della locanda di Pietra-Mala. Nel resoconto, l’interesse si sposta progressivamente dagli accidenti vissuti nella giornata alle condizioni del vedere e del dire “che rendono possibile la trasformazione di un oggetto in spettacolo e in testo”:

Il nostro testo organizza un insieme polifonico di descrizioni, di vedere e di dire in tre paragrafi: in primo luogo, la voce narrante, in opposizione di quella di un cicerone (§1), si assume due sguardi, per articularli in modo complementare: lo sguardo ignorante di ego (paragonabile a quello del “pastore delle malghe svizzere”) e quello degli studiosi, geologi o meteorologi (§ 2). Successivamente oppone, a evidente vantaggio della seconda, il discorso esplicativo dello

studioso e la conversazione dei contadini che si scambiano racconti attorno al camino di una locanda di montagna (Gennasca 1997, § 3, p. 226)<sup>6</sup>.

Cerchiamo di insistere sulle differenze tra i diversi sguardi: nel caso della “vista magnifica”, il suo oggetto si “impone” improvvisamente al viaggiatore, lo fa arrestare sul suo cammino e gli rende manifesto uno stato interno (“emozione vivissima”). E questo in opposizione al sapere condiviso, “enciclopedico”, per cui era annunciata la vista sulla “famosa” pianura di Lombardia: è l’esperienza percettiva del viaggiatore a essere valorizzata, ed essa è indipendente dalle valorizzazioni culturali che l’hanno preceduta. Le quali si riferiscono a tipo di “sapere”, fra l’altro, in cui il soggetto non è implicato direttamente. Si tratta di una conoscenza impersonale, mentre nel caso di quello che chiameremo *lo sguardo estetico*, “da oggetto del discorso, la pianura è diventata oggetto di una percezione che impegna un attore definito e limitato da un ancoraggio spazio-temporale, soggetto di una prensione particolare del mondo”. Diversa è la pianura in quanto percepita da un soggetto individuale in un hic et nunc e la pianura viceversa “conosciuta”, qual è iscritta nel Discorso sociale.

Proprio questa differenza forte si può osservare anche nella rappresentazione dello spazio: posto che la spazialità è sempre costruita a partire da un insieme di coordinate, in riferimento alle quali essa si dispiega nelle sue diverse dimensioni, è possibile produrre uno spazio “cartesiano” o viceversa uno spazio “personale”, a seconda che lo sguardo dia luogo a una vista *oggettivante*, in cui la percezione è regolata da un sapere anteriore, oppure a una vista *soggettivante*, in cui la relazione tra percepito e conosciuto è invertita, e rende per questo possibile l’invenzione di un sapere inedito sul mondo. La vista oggettivante tende da accreditare la cosid-

detta illusione referenziale: l'oggetto sembra dotato di un'esistenza autonoma rispetto all'atto di percezione<sup>7</sup>.

È lo stesso linguaggio spaziale a manifestare l'opposizione fra i due tipi di prensione: è l'allestimento di un tipo di spazialità anziché di un altro che rende possibile l'illusione che un oggetto possa esistere di per sé, al di là di ogni presa. Si può osservare a questo proposito l'uso dei locativi, sempre nella pagina di Stendhal: da un lato le coordinate cosmiche senza alcun rapporto con l'osservatore, mentre dall'altro lato un sistema di coordinate deittiche, il cui riferimento è rappresentato dal punto di vista dell'osservatore: "La realtà è sempre l'effetto di una apprensione: questa sembra essere la lezione del nostro testo" (Geninasca 1997, p. 234).

La realtà, il mondo, possono essere colti in modo molto diverso, a seconda del tipo di sguardo che si adotta nei loro confronti: la realtà è sempre oggetto di un atto di "presa", e la verità di una lettura o di una prensione, a sua volta, si misura in base alla loro efficacia, intesa come il "sentimento di realtà prodotta contemporaneamente in rapporto al mondo e in rapporto al soggetto". Le condizioni del giudizio di verità sono allora da intendersi come l'adeguazione del *sapere* (piano cognitivo) e del *vedere* (piano percettivo e patemico). All'interno del discorso estetico, diversamente da quello sociale in cui le parole si pongono come sostituti delle cose a cui dovrebbero riferirsi, le parole funzionano infatti come significanti il cui significato verrebbe piuttosto a coincidere con gli stati interiori del soggetto.

Le configurazioni percettive del mondo, così come i quadri di insieme in cui sono organizzate, sono dunque gli oggetti a partire dai quali si esercita il nostro fare interpretativo, e non il loro risultato finale. Quel che conta, quindi, è il modo in cui un determinato dettaglio fa senso all'interno dell'organizzazione discorsiva che lo mette in relazione con le altre grandezze figurative presenti in

quel contesto. In questo modo esso partecipa all'atto con cui il soggetto enunciante asserisce la sua verità, che può benissimo risultare indipendente da ogni conformità alla realtà "normalmente" osservata.

Il discorso della scoperta, dall'esame di questo caso letterario, sembra essere alla portata del singolo individuo attraverso le modalità dello sguardo estetico, opposte alle modalità del discorso del senso comune, che riconosce delle figure nel mondo, senza curarsi delle condizioni tramite cui avviene questo stesso riconoscimento. Invece, tramite lo sguardo estetico è come se a questa presa iconica o "figurativa" del mondo si sostituisse una presa più "astratta", attenta alle organizzazioni più profonde delle figure elementari della percezione, che sono il presupposto del riconoscimento delle grandezze del mondo naturale:

L'accesso alle configurazioni percettive, ai sintagmi che articolano figure elementari, corrisponde a un guadagno cognitivo considerevole di natura "filosofica". Liberata da ogni finalità pragmatica, la percezione sfocia in una contemplazione disinteressata che coincide con l'esperienza euforica della solidarietà del Soggetto e del Mondo, di un mondo per il soggetto, al contempo sensibile e intelligibile. L'"immagine" (*vista dal soggetto-Stendhal*) è "singolare" proprio per questa ragione: essa assicura il passaggio da una molteplicità particolare a un'unità generale, dalle "cime numerose degli Appennini" a "un oceano di montagne". Passando da un enunciato all'altro si inverte il rapporto tra le parti e il tutto; una collezione indefinita di termini viene convertita in una totalità anteriore alle sue parti o, in altre parole, in un Cosmo (Geninasca 1997, p. 239).

Riassumendo: i diversi "sguardi" rappresentati nel testo rinvierebbero in realtà a diversi modi di "prensione", e cioè di rilevamento e interpretazione delle configurazioni percettive: una prensione cosiddetta iconica o molare, ret-

ta dal sapere sociale e condizione per l'accesso al sapere scientifico contrapposta a una prensione estetica, in cui il fare percettivo coglie configurazioni più astratte, soggiacenti a quelle figurative, espressione di una totalità integrale presupposta dalle parti che essa articola.

Nel caso della prensione iconica o molare il fare percettivo è al servizio di operazioni di identificazione e denominazione di grandezze (figure o concetti) già date, che il Discorso sociale organizza in modo associativo, grazie alla facoltà della Memoria<sup>8</sup>, mentre il Discorso scientifico organizza la collezione di oggetti secondo un principio unico che ne assicura l'intelligibilità in base a spiegazioni di natura causale. L'unità del mondo è in questo un oggetto di pensiero non direttamente osservabile: il vedere rinvia a un'operazione prettamente cognitiva, il tutto si svolge sotto l'egida della Ragione.

Nel caso della prensione estetica, invece, l'unità del mondo si manifesta nell'atto stesso della percezione. A dominare, qui, è la facoltà dell'Immaginazione.

La morale è dunque che "Esistono un ordine e un'intelligibilità estetica del mondo distinti dall'ordine e dall'intelligibilità scientifica del mondo"<sup>9</sup>.

### *3. Metafora e discorso della scoperta*

In un caso come quello messo in scena nella pagina stendhaliana, i diversi tipi di sguardo si oppongono, vengono presentati come inconciliabili. Il conflitto, la dialogicità fra di essi, si situa a uno snodo preciso della storia delle poetiche, traducibile in quelle "determinazioni databili (...) del soggetto estetico", che vanno sotto il nome di "Romanticismo". Reazione di fronte all'affermarsi con il progresso delle scienze e delle tecniche "di quella forma particolare di razionalità che chiamiamo 'Ragione', scissa dalla dimensione del sentire", e viceversa afferma-

zione, nel caso di Stendhal, dell'“amore-passione”, di una modalità estetica di comunicazione fra i soggetti.

Ma l'idea di Geninasca è che la teoria delle prensioni, delle razionalità e dei discorsi corrispondenti sia generalizzabile: è questa l'ipotesi che egli ha ripetutamente saggiato nel corso della sua ricerca, mettendola alla prova in altri autori e altri testi.

Eppure ci si potrebbe chiedere se la pagina di Stendhal si limiti a mostrare la competizione fra i diversi discorsi, e non affermi invece anche la necessità della loro compresenza: l'accesso alla configurazione più astratta e normalmente invisibile del mondo sembra del resto non poter prescindere dalla decostruzione di una configurazione iconico-figurativa già data. Nell'esempio dato, l'opposizione tra discorso del sapere e discorso estetico sembra coprire soprattutto l'opposizione tra conosciuto e percepito, tra noto e viceversa scoperto dal soggetto: ma forse è per l'appunto nel discorso della scoperta che l'opposizione tra i due tipi di discorso, quello scientifico al pari di quello letterario, può essere messa in discussione.

Se Geninasca mette in luce la centralità della metafora nella “conoscenza poetica”, la riflessione sull'immaginario scientifico nel nostro secolo non ha fatto che sottolineare una paragonabile centralità della metafora nel processo della scoperta scientifica<sup>10</sup>. Almeno al suo stadio di *Gedankenexperiment* l'ipotesi scientifica, quando inizia a battere strade altre, rispetto a quelle note, ed è ancora priva di verifica sperimentale, si pone nei confronti del sapere assestato come una “visione”, non così lontana da quelle attribuite di solito alla letteratura<sup>11</sup>.

Al di là del necessario momento strategico-polemico in cui i discorsi si misurano e si fronteggiano, oltre che limitarsi a smentire le pretese del discorso scientifico di essere il “discorso della verità”, o anche semplicemente puro “linguaggio denotativo”, sarebbe allora interessante osservare come modalità che riteniamo più specifiche

di un discorso possano essere assunte dall'altro, o con quello interagire. L'indicazione preziosa che ci viene dal lavoro di Geninasca è quella di andare a fondo sul tema del confronto degli sguardi e delle razionalità di cui essi sono i conduttori, a partire dal terreno di ricerca offerto proprio dal discorso letterario, in vista della rielaborazione nei termini di una teoria a venire, come egli stesso auspica, dei diversi modi di fare o di essere del "soggetto" della conoscenza.

#### 4. *Punti di vista in gioco: il fisico e lo scrittore*

Nella letteratura contemporanea un lavoro di estrema attenzione in questo senso è stato portato avanti da Italo Calvino: "tutta l'opera di Calvino è una riflessione sul punto di vista", è stato detto (Belpoliti 1996, p. 5). Lo stesso Greimas – con il quale peraltro Calvino ebbe scambi fecondi – assume uno dei racconti di *Palomar*, "*Il seno nudo*", come emblematico della capacità dello scrittore di mettere in scena diversi punti di vista socio-culturali insieme al proprio. Attraverso la ricerca di Palomar del "giusto" sguardo da posare sul seno nudo di una bagnante stesa sulla spiaggia, almeno quattro diverse estetiche, quattro diversi modi di pensare il rapporto fra soggetto e oggetto sono articolati insieme a una serie di componenti etiche. Greimas interpreta lo sguardo privilegiato da Calvino in modo in parte analogo a quanto fatto da Geninasca nel caso di Stendhal:

Dunque l'estetica di Calvino è come questo punto di vista che è posto a mezza strada tra il soggetto e l'oggetto, che si conferma sia per il guizzo (una discontinuità nel campo visuale segnala che le forme del mondo si costituiscono come Oggetto) che per il trasalimento ("emozione viva" da parte del Soggetto dello sguardo), equamente distribuito tra l'oggetto estetico e il soggetto dell'emozione estetica. Si tratta,



alla fin fine, del problema della congiunzione (...), ciò che produce l'*aisthesis*, la totalizzazione, la comunicazione sensoriale, che è un altro modo di conoscenza, parallelo al sapere cognitivo (Greimas 1988, p. 327).

E d'altra parte non c'è nessuno che abbia saggiato come Calvino, in tutta la sua opera, "lo stare in mezzo a linguaggi diversi", consapevole di tutta la loro differenza ma interessato vivamente a mantenere aperta la comunicazione fra di essi: fra discorso scientifico e discorso letterario "non ci potrebbe essere nessuna coincidenza", "ma ci può essere (proprio per la loro estrema diversità), una sfida, una scommessa tra loro".

Nella lezione per il millennio sulla "Visibilità", dopo essersi lungamente interrogato sulle due diverse concezioni di Immaginazione che coesistono nella nostra cultura, strumento di conoscenza o identificazione con l'anima del mondo, lo scrittore conclude optando per una terza possibilità, che di colpo riavvicina il poeta e lo scienziato:

Ma c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere (...) (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini). Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile (Calvino 1988, p. 91).

In seguito sarà Daniele Del Giudice, in *Atlante occidentale* (1985), a mettere in scena la possibile profonda solidarietà tra la ricerca scientifica e quella estetica<sup>12</sup>. Il racconto istituisce un forte parallelismo, anzi, secondo una figura centrale in questo lavoro, una serie di *simmetrie* fra il percorso

di ricerca del vecchio scrittore in odore di Nobel, Ira Epstein, e quello del giovane uomo di scienza Pietro Brahe, il quale a sua volta è in attesa della conclusione di un esperimento importante. Sono dodici capitoli, in cui abbiamo sempre, almeno inizialmente, la dominanza discorsiva dell'uno o dell'altro attore e l'assunzione della sua prospettiva cognitiva.

Il romanzo di Del Giudice inizia con la figura di un volo aereo: per un soffio i due protagonisti, entrambi appassionati piloti, non si scontrano, per una manovra particolarmente audace dello scrittore. Più avanti voleranno insieme.

Siamo nei dintorni di Ginevra, lo scrittore nella sua villa sul lago, il fisico al lavoro nell'acceleratore di particelle. La conoscenza progressiva tra i due uomini, l'avanzare del loro interesse reciproco e della loro amicizia si svolgono secondo un disegno in cui non si tratta di stabilire una competizione o una gerarchia tra i due tipi di approccio di cui sono in qualche modo i campioni, ma di studiarne semmai le condizioni di possibilità sullo sfondo di una episteme comune.

La problematica del vedere è assolutamente centrale nell'esperimento dell'uno come in quello dell'altro: ma né l'uno né l'altro, all'inizio del romanzo, sanno se e cosa vedranno. L'uso del verbo *vedere* esclude quindi che esso venga impiegato come mera figura del sapere, come quando ciò che si vede si riconosce conforme a ciò che già si sa. Viceversa i due uomini stanno, per l'appunto, soltanto "iniziando a vedere", e dunque il loro atto appartiene piuttosto al lessico di un processo a molti stadi, che comporta la gamma completa delle modalità, dal *volere* al *potere* al *saper vedere*. Nel secondo capitolo del romanzo, Brahe non vede nel suo monitor ciò che gli interesserebbe vedere, e ciò che vede potrebbe sembrare qualsiasi cosa:

(...) una metropoli illuminata vista dall'alto, la fotografia notturna di una via con striature rosse e bianche e fari d'au-

to in movimento, il pannello degli scambi di una stazione, perline colorate sul velluto nero di un inanellatore. Erano immagini molto preliminari, selezionate, artificiali, non tutto l'evento ma soltanto quella parte che avrebbe potuto rivelare novità; gli eventi completi, migliaia in una notte, andavano in memoria (Del Giudice 1985, p. 21).

Parallelamente, nel capitolo successivo, lo scrittore Epstein comunica al suo editore che non gli consegnerà mai più un nuovo libro. Ha attraversato la scrittura per ogni dove, gli scrive, e ora ne è uscito. Non sa bene come si svilupperà la sua nuova esperienza, ma può affermare: "Qui è tutto da vedere, io comincio appena a vedere" (p. 31). Ciò che egli pre-sente "è una nota musicale lunga, tersa, consonante con tutte le altre in assoluta simultaneità, nella simultaneità totale della fantasia, del vedere oltre la forma. Forse è forma fluente. Ma è appena un'impressione. È una nota sospesa e compiuta e..." (p. 32).

Nel quarto capitolo, Wang, un altro fisico (che, si dice, ha preso il Nobel per "aver visto quello che ha visto"), afferma, mentre tiene fra le mani un documento falsificato a suo danno da Epstein:

Per vedere, ci vogliono grande intenzione e grande energia, prima e dopo, poiché ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato (p. 44).

Nel romanzo si insiste sullo scarto fra il momento eventuale dell'accadimento e il suo essere visibile e/o visto. Ricorrono ripetute esperienze di visione, di ciascuno dei due protagonisti, e provocate dall'uno nell'altro, nel tentativo di ognuno di loro di comprendere anzitutto come l'altro veda, *come* costruisca la sua visione, assai prima di porsi il problema del *cosa* egli veda. Il gioco diventa particolarmente intenzionale ed esplicito nel penultimo capitolo del romanzo, quando Brahe offre a Epstein uno straordinario

spettacolo di fuochi artificiali. Vi assiste insieme a lui – il narratore dal canto suo ci rende partecipi di questa esperienza – e poi, a spettacolo finito, lo prega di dirgli *come* egli lo ha visto. Cosa che lo scrittore mirabilmente fa: e ciò che ha visto era in qualche modo proprio l'oggetto della ricerca di Brahe, la scena di una nuova genesi dell'universo.

Oltre all'intervento dell'*immaginazione* diviene quindi centrale anche l'intervento della *memoria*, sia "naturale" che elettronica, della *traccia*, una forma di conservazione essenziale alla "ricreazione", figurata nel rapporto necessario e nel contrasto fra il buio e la luce<sup>13</sup>.

Gli ambiti deputati di Memoria, Ragione e Immaginazione nel processo della scoperta e nel suo compimento, i diversi modi di fare e di essere del soggetto cognitivo non sono più in opposizione.

Soggetto e oggetto, più che dati e posti uno nei confronti dell'altro, sono arretrati, nei diversi "esperimenti", allo stato di costituzione reciproca. Si parla molto, infatti, della "smaterializzazione" degli oggetti. Ira Epstein teme che "le cose scompaiano":

Però deve esserci un legame segreto tra la scomparsa delle cose e la visibilità, perché oggi io le mie storie le vedo, io comincio sempre più a vedere le mie storie. È difficile che lei possa capire, o che io riesca a spiegarmi; prima le vedevo raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando. E questo, – ha concluso Epstein in un tono più sospeso – è il mio esperimento (Del Giudice 1985, p. 71).

In termini molto generali, non potendo addentrarci nell'analisi, diremo che il discorso sembra puntare alla ridefinizione stessa dei termini tradizionali del vedere, e dei suoi "attanti". Come lo stesso Del Giudice afferma del resto a più riprese, in altri interventi sull'argomento, non è più possibile porre l'esperienza del vedere nei termini di

un confronto diretto fra un soggetto cosciente e un oggetto conoscibile. Come continua Epstein:

(...) non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose oramai cominciano a essere delle non-cose? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? (p. 77).

Eppure ciò che è cercato, e che in una certa misura verrà trovato dai due protagonisti, si avvicina al lessico della scoperta che Stendhal, come abbiamo visto, attribuiva al suo sguardo estetico: la capacità del soggetto di abbandonare nel suo approccio la dimensione delle forme note, solidificate nel linguaggio, nell'abitudine e nel senso comune, per risalire a dimensioni diversamente essenziali, capaci di svelare leggi profonde e congruenti, capaci al tempo stesso di provocare il sentimento particolare della loro comprensione.

Tra alcune delle "visioni" più strutturate dello scrittore e dello scienziato si percepiscono i tratti di una possibile equivalenza. Ed è forse proprio sull'accordo sul "valore dei valori" che si può commisurare la loro reciproca comunanza. Ecco allora come si esprime la reazione degli uomini di scienza di fronte al compiersi del loro esperimento, contemporaneo e parallelo a quello che conduce lo scrittore in solitudine, poco lontano, in un diverso e al tempo stesso simile luogo di osservazione, in una "stazione":

"È così bello, così incredibilmente bello" e il tono di rispetto non poteva essere destinato a ciò che direttamente aveva sotto gli occhi, le linee che nascevano e morivano rapidissime, generando nella collisione e nel reciproco attraversamento piccoli fasci di rette e di cerchi e di vortici, ma a

quello che le tracce sparendo lasciavano immaginare, una simmetria così radicale e sorprendente per cui ciò che prima appariva come manifestazione di forze diverse e separate poteva essere considerato nell'unificazione di una grande legge, una sola e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità, di cui in quel momento vedevano, come erano abituati a vedere loro, la prova e il compimento... (p. 165).

<sup>1</sup> In Imbroscio, a cura, 2003, pp. 99-116.

<sup>2</sup> "Prefazione" a Bastide 2001.

<sup>3</sup> Ad esempio in Lotman, Uspenskij 1971.

<sup>4</sup> Con il termine *prensione* traduciamo quello francese di *saisie*, cogliimento, presa, definibile a partire da Geninasca come "atto percettivo di riconoscimento e interpretazione delle configurazioni percettive in funzione di operazioni di identificazione e denominazione".

<sup>5</sup> Con il termine di *discorso* Geninasca non vuole intendere un semplice insieme di enunciati, ma il punto di articolazione fra il modo in cui il mondo "fa senso per l'uomo" (e dunque una semiotica del mondo naturale) e il modo in cui il soggetto si pone nei confronti del mondo e degli altri soggetti (e dunque una semiotica dell'interazione).

<sup>6</sup> Per la comprensibilità del testo riproduciamo almeno in parte la pagina stendhaliana (1868-1874, t. I, pp. 319-321), nella traduzione italiana, lievemente adattata, del 1990, rimandando ovviamente al testo originale nella sua interezza e all'analisi completa di Jacques Geninasca: "Giunti a Loiano e guardando a settentrione, abbiamo trovato una vista magnifica: l'occhio prende d'infilata questa famosa pianura di Lombardia, larga quaranta leghe, e che, in lunghezza, si estende da Torino a Venezia. Confesserò che tutto ciò si sa più che non si veda; ma si ama cercare tante celebri città in mezzo a quest'immensa pianura coperta d'alberi come una foresta. L'italiano ama fare il cicerone, il maestro di posta di Loiano ha voluto convincermi che vedevo il mar Adriatico (diciannove leghe): non ho avuto questo onore. Sulla sinistra, gli oggetti sono più vicini all'occhio, e le cime numerose degli Appennini presentano l'immagine singolare di un oceano di montagne in fuga in ondate successive. Benedico il cielo di non essere uno studioso: questo mucchio di rocce ammassate mi ha dato stamane un'emozione vivissima (una specie di bello), mentre il mio compagno, uno studioso di geologia, vede, in quest'aspetto che mi turba, soltanto degli argomenti che danno ragione al suo compatriota, Scipione Breislak, contro certi studiosi inglesi e francesi".

<sup>7</sup> Rosalind Krauss esamina questo effetto di oggettivazione anche relativamente alle prime pratiche di fotografia di paesaggio e alla messa a punto delle "vedute" come genere (Krauss 1990, pp. 38 e sgg.)

<sup>8</sup> La ripartizione in "facoltà" è quella adottata dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

<sup>9</sup> Troviamo una conferma singolare e straordinaria di questa idea anche nel lavoro di un artista romano, Mario Sasso. In un suo video pluripremiato del 1990, intitolato *Foot Print*, egli mostra attraverso il montaggio visivo il rapporto tra la “natura”, i luoghi di appartenenza geografica e le opere di alcuni grandi artisti, Burri, Fontana, Chagall... Sasso parte da immagini “vere”, fotografie aeree, carte geografiche, ma riesce a manipolarne la visione, attraverso la scala, la colorazione e così via, in modo da evidenziarne il nesso percettivo con la “griglia figurale” alla base delle opere realizzate, che sembrano così essere scaturite direttamente dalle visioni estetiche che ogni artista ha sovrapposto alle visioni scientifiche del suo mondo, a prima vista trasfigurandole completamente, in realtà cogliendone e manifestandone una particolare “geometria segreta” (cfr. AA.VV. 2003).

<sup>10</sup> Per tutti Black 1972, 1979, e Lorusso, a cura, 2005. In Montanari 2000, si ripercorre il dibattito alla luce delle particolari forme di traduzione di cui la metafora sarebbe veicolo.

<sup>11</sup> Su questi temi cfr. Antonello 2003.

<sup>12</sup> Benché lo scrittore abbia esplicitamente negato di aver voluto riaprire con il suo romanzo un generico dossier “letteratura e scienza”, a suo avviso ampiamente disaminato e “risolto” nel corso degli ultimi due secoli, puntando a questioni più specifiche. Cfr. Antonello 1993.

<sup>13</sup> Nel vicino castello di Ferney-Voltaire, visitato da Brahe, l'assenza visibile degli arredi venduti nel presente/luce mantiene invece per l'antica proprietaria una forma di presenza nel ricordo/buio. La presenza di questa assenza ha la sua traccia nelle sagome-ombra che gli stessi mobili hanno lasciato sulle pareti, ma la luce che le manifesta al tempo stesso potrebbe cancellarle.

## *Capitolo settimo*

Praticare il testo. Oltre l'interpretazione, gli usi<sup>1</sup>  
*Isabella Pezzini, Veruska Sabucco*

### *1. Uso e interpretazione*

La semiotica è stata estremamente sensibile, sin dai suoi primi sviluppi, alla questione della non automaticità così come della non necessaria univocità dell'interpretazione testuale. Dai tempi in cui il problema veniva posto nei termini di una teoria dei codici e quindi di un'attività che veniva chiamata di *decodifica*, infatti, si era sottolineata la possibilità che i destinatari di un testo non lo leggessero secondo i codici che avevano presieduto alla sua produzione, ma secondo i propri, fino al punto di produrre cosiddette *decodifiche aberranti*. L'espressione è diventata uno degli ossimori famosi della semiotica. La storia ormai, e non più solo la cronaca, ci dice che essa fu coniata durante un convegno tenutosi a Perugia nel 1965, divenuto celebre, nell'ambito di una relazione di Paolo Fabbri, Umberto Eco e altri, dedicata al progetto di uno studio interdisciplinare del rapporto televisione-pubblico (Fabbri et al. 1965). E in un articolo assai più recente, dedicato al lavoro di Paolo Fabbri, Eco insiste sul ruolo centrale che nei successivi interventi sulla comunicazione di massa si sarebbe continuato ad attribuire al "riconoscimento del diritto, da parte dei destinatari subalterni, a una decodifica alternativa" dei testi loro



proposti, provocata da “un diverso insieme di interessi” rispetto a quelli dei produttori, anche in apparente contraddizione con un paradigma testualista “forte”, poco interessato ai contesti di fruizione. Rifacendosi alla propria distinzione fra *uso* e *interpretazione*, Eco conclude scherzosamente che, adottandola, si potrebbe dire che “le masse userebbero i messaggi che le *élite* interpretano” (Eco 1999, pp. 155-158).

Il problema della libertà dell’interpretazione, e d’altra parte dei suoi limiti – a lungo ignorato dalla semiotica strutturale<sup>2</sup> – è stato com’è noto dominante nello sviluppo della semiotica testuale di Eco. Con il supporto teorico di Peirce, ha portato da un lato alla centralità della nozione di *semiosi illimitata* e dall’altro all’elaborazione della teoria del Lettore Modello, in base alla quale ogni testo porta iscritto in sé un simulacro del proprio interprete ideale.

In questo percorso la nozione di *decodifica aberrante* si è ristrutturata da una parte nella opposizione fra *uso* e *interpretazione* (Eco 1979) e dall’altra in quella di *sovrainterpretazione*, in parte diversa e in parte sovrapponibile a questa (Eco 1992; Pisanty, Pellerey 2004).

Il dibattito sui *limiti* dell’interpretazione ha avuto fra i suoi effetti quello di catalizzare l’interesse sugli aspetti più teorici e di principio della questione (ad esempio la corretta lettura di Peirce) e di focalizzarsi sempre principalmente sull’*interpretazione* piuttosto che sugli *usi*. Ne è emersa la convinzione diffusa che solo il primo dei due argomenti fosse di reale pertinenza semiotica.

Rimanendo nel tono scherzoso – e quindi senza problematizzare a fondo i termini adottati – molte ricerche sulle pratiche di fruizione reale farebbero piuttosto pensare che mentre le *élite* interpretano l’interpretazione, le “masse” ne fanno uso, la praticano, e in modo estremamente fine. Vediamo come, nella ricerca di Veruska Sabucco sulle cosiddette *fiction slash*.

## 2. *Media fan e rinegoziazione dei significati*

Come osserva Dick Hebdige (1979), studioso che ha dedicato il suo saggio più famoso allo studio delle subculture musicali giovanili, una subcultura può essere considerata una sorta di territorio di rinegoziazione dei significati. La subcultura che qui ci interessa è conosciuta come *media fandom*, e i suoi membri sono noti come *media fan*, fan di testi quali film o serie televisive di azione e avventura, poliziesche e di fantascienza, prodotte principalmente in Nord America e in Gran Bretagna, come ad esempio la saga filmica di *Star Wars* o telefilm come *Star Trek*, *The X-Files*, *Starsky & Hutch*<sup>3</sup>.

I media fan possono essere rozzamente divisi in “ufficiali” e “non ufficiali”: i fan definiti “ufficiali” tendono a interpretare i testi secondo le convenzioni e i codici cui si atterrebbe presumibilmente un lettore modello di quel dato prodotto culturale, i fan definiti come “non ufficiali” tendono a farne piuttosto un *uso*, sempre nel senso echiano del termine. In altre parole, i fan “non ufficiali” rinegoziano il significato di questi prodotti culturali attraverso un processo che Henry Jenkins III, nel suo principale studio sull’argomento, chiama di “interpretazione, appropriazione, ricostruzione” (Jenkins 1992, p. 162), Più specificamente, “(...) i fan cessano di essere una semplice *audience* di testi popolari, diventano invece partecipanti attivi nella costruzione dei significati testuali e nella loro circolazione” (p. 24).

La manifestazione materiale dei processi di riattribuzione di significato da parte dei fan è rintracciabile nei testi che essi producono, artefatti che sono il risultato tangibile e permanente delle discussioni e delle speculazioni dei fan riguardo alla presenza di un “sottotesto”, ai significati effettivi o presunti tali di situazioni, scambi di battute, azioni dei vari personaggi dei film e delle serie televisive attorno a cui ruota il loro interes-

se. L'artefatto più comune è la *fan fiction*, che è una storia scritta da un fan e ispirata alla serie televisiva o al prodotto filmico che lo interessa. Le fan fiction narrano ulteriori avventure dei personaggi dei film e telefilm: ad esempio, possono presentare le ulteriori esplorazioni della galassia da parte dell'equipaggio dell'astronave *Enterprise* della serie *Star Trek*. Le fan fiction sono poi archiviate e distribuite tramite *fanzine* (pubblicazioni amatoriali), oppure su siti web gestiti dai fan medesimi.

Jenkins ha identificato dieci diversi modi in cui i fan interpretano/si appropriano del/ricostruiscono il testo sorgente<sup>4</sup>. Ognuna delle dieci strategie corrisponde a uno o più "generi tematici" della fan fiction: approcci al testo fonte, modi in cui i fan lo affrontano. Sono dieci modi di intervenire indirettamente sulla serie televisiva: non potendola modificare direttamente, i fan modificano la percezione che se ne può avere. In questo modo si appropriano di un testo, lo fanno loro, attribuendogli significati da loro stessi elaborati<sup>5</sup>. In particolare, come vedremo immediatamente sotto, probabilmente uno dei sottogeneri della fan fiction nel quale l'opera di ricostruzione del testo da parte dei fan è più evidente è la *fan fiction slash*. Questa rientra, secondo la classificazione di Jenkins, nella categoria dell'*erotizzazione* del testo canonico, che può a sua volta venire vista come una forma di "mutamento di genere", anche questa una categoria prevista da Jenkins nella sua a volte ambigua classificazione, che andrebbe ridefinita in termini semiotici più precisi.

### 2.1. *Fruitrici inattese*

Lo *slash fandom* – un sottogruppo dotato di una sua identità ben precisa all'interno della comunità del media fandom – nasce nella metà degli anni Settanta ed è composto, in larga parte, da donne. Le fan fiction scritte dalle slash fan sono chiamate, appunto, *slash* e sono definibili come fiction omoerotiche e/o omoerotiche che

coinvolgono due protagonisti maschili, presi da testi diventati patrimonio della cultura popolare. Questo genere di fiction narra la relazione sentimentale e sessuale che lega, ad esempio, il Capitano Kirk al suo Primo Ufficiale Signor Spock in *Star Trek*, oppure il cavaliere Jedi Qui-Gon Jinn al suo apprendista Obi-Wan Kenobi nel film *The Phantom Menace* (*La minaccia fantasma*). La slash fan sceglie quali codici utilizzare per interpretare specifici elementi del testo canonico (ossia della serie televisiva o del film) secondo le convenzioni della subcultura cui appartiene.

Le slash fan sono fruitrici talvolta inaspettate di testi rivolti a un pubblico presumibilmente in larga parte maschile, e di questi testi forniscono una lettura altrettanto inaspettata. Le slash fan si discostano dal simulacro di lettura modello iscritto nel testo in quanto ad esempio leggono il testo originale utilizzando scientemente le strategie interpretative proprie di un genere diverso da quello cui quel testo appartiene. Paradossalmente, però, sono lettrici modello *potenziali*, in quanto conoscono spesso molto bene le convenzioni dei generi dei film e delle serie televisive, che esse “leggono” facendo uso di pratiche interpretative proprie di un altro genere, come il rosa o l'erotic. Un *cop show* come *Starsky & Hutch*, ad esempio, può essere letto tramite gli strumenti che si utilizzano di solito per leggere un romanzo rosa, per cui il focus dell'attenzione delle fan si sposta dal *plot* dell'episodio all'interazione emotiva tra i due poliziotti, all'amicizia, alla fiducia e alla lealtà che li legano.

Se (...) il genere rappresenta un insieme di strategie interpretative tanto quanto è costituito da un set di caratteristiche proprie del testo, i fan spesso scelgono di leggere la serie utilizzando le tradizioni tipiche di un genere diverso. Detto semplicemente, le storie scritte dai fan alterano l'equilibrio tra trama e caratterizzazione, mettendo in rilievo i momenti che definiscono le relazioni tra i personaggi piut-

tosto che usare quei momenti stessi come sfondo o come momenti della trama in primo piano (Jenkins 1992, p. 169).

La subcultura slash sovverte i significati di “amicizia virile” attribuiti a determinati comportamenti maschili, così come sono rappresentati nel testo filmico, per rileggerli secondo codici e convenzioni che portano ad attribuire a questi stessi elementi un significato omosentimentale, omoerotico. Alcuni elementi del testo canonico sono resi, dai fan, portatori di un significato altro, non previsto. Ad esempio, l’invasione dello spazio personale da parte di due personaggi che si parlano, dovuta a motivi tecnici, viene letta come segno di una forte intimità tra i due<sup>6</sup>. Se Franco La Polla (1996, p. 38) può scrivere che “(...) Nell’amicizia tra Kirk e Spock, nella sua densità più che nelle forme, nel suo silenzio più che nelle parole, nei suoi sguardi più che negli atti, è rispecchiato il modello di Eurialo e Niso (*Eneide*, IX)”, gli sguardi d’amicizia possono anche essere letti come sguardi d’amore, i silenzi come silenzi di complice intesa.

## 2.2. *Lecture disobbedienti*

La fan fiction, proponendo letture alternative dei testi, si fa anche manifestazione della lotta in corso tra produttori/autori e fan per l’attribuzione di significato ai prodotti televisivi e filmici. Alcuni produttori e autori televisivi sembrano avere attribuito al concetto di proprietà intellettuale un’accezione talmente ampia da includere anche il diritto di imporre una sola interpretazione possibile (paragonabile a quella di una sorta di Lettore Modello standard) ai destinatari di un testo. Per ottenere il loro scopo, alcune *major* sorvegliano internet alla ricerca di siti web creati da fan, che poi vengono minacciati di future azioni legali a meno di non chiudere immediatamente le loro pagine web. Nonostante i rapporti tra fan e produttori siano conseguentemente spesso conflittuali, i testi che i fan

seguono e apprezzano in qualche modo hanno un rapporto con l'identità dei fan, con le loro scelte ideologiche, i loro interessi culturali, i loro impegni sociali. Per questo, secondo Jenkins (1992, pp. 27-34), i significati riscontrati nelle fan fiction e quelli che si può presumere contenga il testo fonte hanno un certo grado di affinità tra loro. Un certo grado di affinità non è tuttavia sinonimo di uguaglianza di intenti, e da questa diversità nascono le letture non convenzionali che i fan danno del testo canonico. E tuttavia Jenkins, nel sostenere che questo processo di appropriazione, per quanto rilevante, non sia in alcun modo equiparabile all'aver l'effettivo accesso ai mezzi di produzione e distribuzione culturale, si richiama a Hebdige, il quale afferma che:

(...) l'accesso ai mezzi tramite i quali vengono fatte circolare le idee nella nostra società (cioè principalmente i mass media) *non* è lo stesso per tutte le classi. Certi gruppi hanno più potere decisionale, maggiori possibilità di dettare le regole, di organizzare il significato, mentre altri si trovano in posizioni meno favorevoli, hanno meno potere di produrre e imporre le proprie definizioni del mondo (Hebdige 1979, p. 17).

La tattica che i fan impiegano per divulgare le loro visioni del mondo è la scrittura e la distribuzione di testi che portino, almeno nella fan fiction, la serie o il film in una direzione del tutto nuova, testi che attribuiscono un significato, un valore diverso, alle loro serie, situazioni, scene preferite. Le diverse visioni dei fan non possono essere imposte a un largo pubblico, ma possono essere proposte e accettate da soggetti particolarmente ricettivi, diffondendosi tramite il passaparola o i fan-testi, in un processo definibile come *mini comunicazione*<sup>7</sup>.

Jenkins, ancora, si richiama alle teorie di de Certeau, definendo l'attività di interpretazione, appropriazione e ricostruzione del testo da parte dei fan *textual poaching*, "bracconaggio testuale":

(...) un'impertinente incursione nella riserva letteraria dalla quale il lettore prende solo quelle cose che trova utili o piacevoli. (...) L'analogia col 'bracconaggio' di De Certeau caratterizza la relazione tra lettori e scrittori come una lotta in corso per il possesso del testo e per il controllo dei suoi significati (Jenkins 1992, p. 24).

Tramite il *textual poaching* i fan ottengono quel testo da loro prodotto (dal punto di vista dei significati) che Jenkins chiama *meta-text* e che Camille Bacon-Smith (1991) chiama *macroflow* e che non è altro che la chiave di lettura da cui nascono le loro successive speculazioni culturali. Questa chiave di lettura può in parte risuonare della stessa base ideologica del testo originale, ma la completa con i temi e i significati che i fan vorrebbero vedere rappresentati.

Gli studiosi che si sono occupati del media fandom sono concordi nel ritenere che i fan rielaborano il messaggio cui si espongono, creando una loro cultura "costruita sulla base del materiale semiotico grezzo fornito dai media" (Jenkins 1992, p. 49).

La cultura prodotta dai fan è sì un corpus di conoscenze e di abilità proprie agli appartenenti al media fandom, ma è anche un corpus estremamente eterogeneo, frammentario e in continua evoluzione. La natura del fandom è anarchica, e il modello tramite il quale avviene la diffusione delle conoscenze è la rete internet. Questo rende estremamente difficile poter fare affermazioni riguardanti il media fandom nella sua totalità se non a un livello estremamente generale, e costringe la ricerca verso una direzione micro di studi focalizzati su singoli generi di fan fiction o singoli gruppi di fan.

### 3. Interpretare: una pratica appassionata

Fra i motivi di interesse di questo come di altri fenomeni di usi testuali, vi è il fatto che si offre come un

corpus concreto di indagine, testimone di una pratica socialmente attestata, in cui è centrale la questione del cosiddetto “consumo produttivo”. In questa etichetta, diffusa nell’ambito degli studi mediologici – e che per certi versi si potrebbe apparentare a quella di “decodifica aberrante” – il termine di consumo ha però perso ogni connotazione negativa, ed è interessante notare come fra gli autori di riferimento in questo settore spicchi Michel de Certeau – compagno di strada di molte e importanti avventure semiotiche<sup>8</sup> – con le sue riflessioni sulle pratiche e gli usi linguistici intese come “arti del fare” quotidiano (1990).

Delle pratiche interpretative e manipolative sui testi cui abbiamo accennato colpisce la spontaneità e l’interesse non professionale. La dedizione e lo specialismo di queste comunità di lettori/produttori sono molto strutturati, vanno dalla registrazione dei testi e dalla visione collettiva all’analisi critica di questi stessi testi, e dunque alla ricostruzione accurata dei livelli di articolazione del senso, come ad esempio quello discorsivo delle coordinate spazio-temporali, accompagnato dalla produzione di piantine e di diagrammi temporali. Le procedure di analisi seguono strategie di interpretazione precise, la cui omogeneità si deve alla socializzazione del fan in un *fan-dom* specifico, probabilmente scelto perché sentito affine a una propria attitudine interpretativa già assestata. Esse, come il training dei nuovi adepti, o la legittimazione delle proposte di lettura, sono improntate allo scrupolo filologico in modo non tanto diverso da quelle messe in pratica dagli appassionati di Proust o di Flaubert, fino ad apparirne a tratti, visti dall’esterno, come una sorta di grande parodia.

Anche i fan delle saghe medialì a prima vista dispongono le loro attività di “riempimento degli spazi bianchi” che intessono i testi su una banda di pertinenza variabile. Non diversamente, da una parte, da quei critici che si in-



terrogano appropriatamente sulla ricostruzione temporale della fabula di *Sylvie* e, dall'altra, da coloro che si arrovellano con fatua pervicacia sulla fine fatta dalla prima palla sparata da Julien Sorel contro Madame de Rênal (Eco 2000).

Andrebbero allora sottolineate – e ancor prima individuate – le differenze fra i tipi di testi di cui le diverse comunità si occupano? Si potrebbe infatti dire che una differenza forte rispetto alle confraternite universitarie stia nel fatto che i gruppi di fan si applicano a una cultura considerata bassa, popolare: ma la motivazione della cernita dei testi “degni di essere studiati” è sempre stata debole, e sconfessata proprio dalla semiotica, che si è sempre distinta per aver studiato anche i testi della cultura popolare o di massa con la stessa serietà con cui studiava la *Divina Commedia*.

È vero d'altra parte che le comunità cui abbiamo accennato si occupano per lo più di “testi seriali” – *nati seriali* – i quali in genere esibiscono proprietà morfologiche particolari. Ad esempio quelle che, nel rapporto tra singola puntata e intera serie, rendono le strutture narrative di ogni puntata “instabili”, e nella fruizione pongono l'enunciario nell'impossibilità di decidere, se non localmente o temporaneamente, quali siano, mettiamo, i programmi narrativi di base e quelli d'uso, o gli stati della fabula e anche tutto il resto... Se anche da un punto di vista semiotico la “chiusura” non è tanto una proprietà intrinseca del testo quanto un'operazione metodologica<sup>9</sup>, in questo caso si dovrebbe ammettere che l'operazione rimarrà sempre un *work in progress* in tensione rispetto al “testo oggetto”, il quale potrebbe essere o rivelarsi programmaticamente non finito. Si potrebbe dire ad esempio che i testi seriali sono testi a fabulae potenzialmente sempre aperte, e che permettono di risalire per presupposizione a strategie di enunciazione tipiche di determinati meccanismi produttivi empirici, co-

me l'assenza di una sola "mano" autoriale o la sensibilità alle mode e ai mercati, che rendono a volte i testi di serie dei grandi patchwork dalle vistose cuciture. Questo tratto delle saghe mediatiche, allora, giustificherebbe e legittimerebbe "morfologicamente" la pretesa dei fan di intervenire direttamente o indirettamente sulle continuazioni dei testi: essendone i destinatari-consumatori per i quali essi hanno (economicamente) ragion d'essere, i fan rivendicano così di esserne al tempo stesso i veri destinanti.

Si potrebbe inoltre iniziare a chiedersi se e a quale livello di pertinenza, a fronte di tale eterogeneità costitutiva delle articolazioni testuali più macroscopiche, come appunto quello della fabula, ritorni invece a diventare interessante la ricerca, tipicamente semiotica, di piani o strati "paradigmatici", su cui fondare malgrado tutto omogeneità testuali meno evidenti.

Un'altra lettura capace di far risaltare la differenza delle pratiche dei fan rispetto a quelle delle comunità accademiche degli interpreti professionisti potrebbe sostenere che il "sapere" che i fan mettono in campo sarebbe in qualche modo "autoreferenziale", non finalizzato alla costituzione di una scienza testuale o a un'interpretazione socio-semiotica: sarebbe quindi un sapere in qualche modo *ludico*. Esso però così ci appare perché nella maggioranza dei casi i fan si dedicano alle attività interpretative, attive e passive, per intrattenimento e non per lavoro – per quanto debole sia questa distinzione extratestuale. A modo loro anche i fan fanno sul serio e rivendicano una "sacralità del testo": ve ne sono di pronti a protestare vivacemente quando i produttori intendono imporre una direzione alla serie che essi non ritengono omogenea con lo spirito del testo precedente, o essi stessi ne propongono sviluppi rivendicando una sorta di "proprietà" intellettuale e di possesso di una sua sostenibile "verità", prendendo alla lettera, e for-

se oltre, il dettato teorico per cui l'enunciario è parte essenziale del funzionamento testuale.

La sindacalizzazione e la politicizzazione del consumatore, che giustamente si appropria degli strumenti a suo tempo messi a punto dall'industria culturale (i *fan club* e il *merchandasing* come corollario del divismo sono contemporanei alla nascita delle arti di massa), in realtà aiuta, col suo feedback, l'industria stessa, benché tenda, e a volte pretenda, anche di manipolarla, di fare "guerriglia semiologica". Ricordiamo la storia di *Misery non deve morire* di Stephen King – scrittore assai sensibile ai "poteri" che si annidano nei libri di fiction. King vi immagina un collega scrittore ferito in un incidente, capitato in mano a una fan particolarmente agguerrita, che quando scopre che il suo personaggio preferito è destinato a morire, lo obbliga con ripetute ed efferate torture a modificarne il destino, nonché a ucciderla per liberarsene.

Il problema che viene a delinarsi è dunque quello della pertinenza delle pratiche interpretative rispetto ai testi, dell'adeguatezza del metodo all'oggetto, o meglio ancora delle razionalità, secondo l'espressione di Jacques Geninasca (1997), messe e da mettere in campo dai e nei diversi testi: tutto ciò che forse si sottintende nell'espressione spesso generica di "contratto di lettura" (cfr. *infra*, capitolo quinto).

Si ripropone di conseguenza la questione dell'individuazione tipologica dei testi, ma anche della loro valutazione e messa in gerarchia, delle funzioni attribuite loro e delle pratiche testuali attese (e ammesse) nei loro confronti. Anche la riflessione di Geninasca si può collocare nel quadro di una ribadita distinzione tra le condizioni di una lettura efficace iscritte testualmente e viceversa le possibili *performance* di lettura idiosincratica, che non sono oggetto del suo discorso. Egli insiste ad esempio sul carattere *inedito* che caratterizzerebbe la competenza enunciativa richiesta da un testo letterario o

estetico, rispetto a quella richiesta da un più “normale” testo appartenente a quel ch’egli definisce il Discorso sociale, parola corrente, quotidiana, “parola parlata” anziché “parola parlante”, per riprendere un’efficace immagine merleau-pontiana. Scrive ad esempio Geninasca (2001, p. 105):

Nel corso della ricerca appassionata di coerenza e di coesione discorsive che orientano quella scommessa di leggibilità in cui consiste ogni lettura, il lettore empirico, forte della sua esperienza personale e in funzione del suo ancoraggio culturale, mette in opera uno o più saper-fare enunciativi già acquisiti. I testi a vocazione letteraria, in particolare, richiedono una performance di lettura (poetica) che presuppone un nuovo apprendistato – in altri termini, l’invenzione di una competenza enunciativa inedita.

Ogni lettura è dunque sempre guidata, come ogni altra pratica o “programma narrativo”, da una serie di valori, che si suppongono condivisi da enunciatori e enunciatari empirici: nella comunità semiotica cui apparteniamo, ad esempio, questi valori sono la leggibilità, il far senso del testo, la sua autonomia, il suo essere funzione di una coerenza e di una coesione discorsive che in determinati casi (quelli che di conseguenza definiamo come estetici), come abbiamo ricordato, non sono “date”, ma da “instaurare” pazientemente e appassionatamente, richiedono l’esercizio di una razionalità specifica e in discontinuità rispetto a quella messa in campo di consueto. Non per questo le possibili “trasgressioni” nei confronti di questi valori assunti sono da considerare prive di senso (e di interesse): al contrario, da un’analisi che le consideri significative sotto dati aspetti può emergere con più chiarezza quali sono le poste considerate in gioco.

Vige infatti, più o meno tacita, un’*etichetta* dell’interpretazione e delle pratiche testuali. Così, l’*ouliipo* si farà sol-

tanto in determinate circostanze, sennò diventa cattiva decostruzione. Sempre Eco scrive a proposito del gioco che esso, una volta diventato onnipresente e non più attività “parentetica”, perderebbe ogni sua distintività.

#### 4. *Nulla è più aperto di un testo chiuso*

Per concludere, proviamo ancora a ritornare sulla distinzione tra uso e interpretazione. In genere si ritiene che solo quest’ultima sia di effettiva pertinenza semiotica, e di questa, e dei suoi limiti, si è finito per parlare assai di più che non degli usi, anche se lo stesso Eco non si dimostra così categorico nei loro confronti, essendo fra l’altro, da scrittore, un grande “giocatore” testuale. Nel *Lector* (1979) egli ammette persino che l’uso può essere una forma di interpretazione creativa. Scrive ad esempio:

Nulla è più aperto di un testo chiuso. Salvo che la sua apertura è effetto di iniziativa esterna, un modo di usare il testo, non di esserne dolcemente usati. Si tratta, più che di cooperazione, di violenza. Si può anche fare violenza a un testo (si può anche mangiare un libro, come fa l’apostolo a Pathmos), e traendone sottili godimenti (...), ma qui queste modalità non interessano. Non interessano, si badi, in questa sede: il motto di Valéry – *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* – può permettere due letture: che di un testo si può fare l’uso che si vuole, ed è la lettura che qui non interessa; e che di un testo si danno infinite interpretazioni, ed è la lettura che ora prenderemo in considerazione (Eco 1979, p. 58).

Riferito a lettori che il testo non postula e non contribuisce a produrre, il testo diventa *illeggibile* (più di quanto già non sia), oppure diventa un altro libro: “Dobbiamo così distinguere l’Uso libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dall’interpretazione di un testo aperto (testo di godimento barthesiano)...”. Si può così avere

non solo una pratica ma anche un'estetica dell'uso, come Borges insegna:

(...) tutte queste operazioni sono teoricamente spiegabili. Ma se la catena delle interpretazioni può essere infinita, come Peirce ci ha mostrato, l'universo di discorso interviene a limitare il formato dell'Enciclopedia. E un testo altro non è che la strategia che costituisce l'universo delle sue interpretazioni – se non “legittime” – legittimabili. Ogni altra decisione di usare liberamente un testo corrisponde alla decisione di allargare l'universo di discorso (pp. 59-60).

Posta in questi termini, più che segnare un'opposizione, la coppia uso/interpretazione indica due momenti di un continuum, in cui una certa fascia mediana è più “normale”, perché più legittimabile, sia da elementi testuali che dalla comunità degli interpreti, mentre le altre sono più estreme e forse per questo anche più discutibili e interessanti. L'uso è in qualche modo sempre *collaterale* – sotto (*misunderstanding*), sopra o accanto (*metalettura*) le righe del testo.

Non sarebbe allora inopportuno dedicarsi un po' più diffusamente anche allo studio degli usi effettivi dei testi, rivendicare l'interesse semiotico di pratiche sociali che nell'epoca dell'interattività si faranno sempre più diffuse, anche per mantenere desta la capacità di comprensione nei confronti della “vita sociale dei segni”.

Per un progetto di lavoro in questa direzione colpisce ed è molto stimolante, ad esempio, la conclusione cui arriva Jean-Marie Floch – un autore certamente non sospetto di decostruzione – alla fine del suo ponderoso studio su un episodio di avventure a fumetti del celebre Tintin, *Tintin au Tibet* (Hergé 1960). Floch paragona il proprio lavoro di analisi sul testo di Hergé all'“esperienza estetica” costitutiva dell'interpretazione del mito di cui parla Claude Lévi-Strauss, e sottolinea altri punti a suo avviso in comune fra i “fumetti” odierni e il “mito”, con considerazioni che

sono forse estendibili ad altre produzioni della cultura di massa. Nel caso specifico, Floch sottolinea l'attenzione minuziosa, il lavoro di *bricolage* nella costruzione del senso, tale per cui a partire da uno stock limitato di figure, di scene e di motivi già utilizzati negli album precedenti, Hergé utilizza materiali eteroclitici riprendendoli e organizzandoli in modo differente, per farvi "altro", variare, proporre versioni invertite, in fondo proprio come fanno i miti di una stessa area culturale, andando a comporre nell'insieme una sorta di grande "rosone" complessivo, caotico solo in apparenza, ma potenzialmente ben organizzato.

Floch si sofferma anche sul carattere di creazione collettiva che sembra però distinguere i miti dalla "creazione individuale" di cui appare frutto Tintin, fumetto d'autore. Ma sempre Lévi-Strauss, ne *L'homme nu* (1971), sottolineava come in definitiva proprio la creazione individuale, adottata poi secondo una modalità collettiva, potesse essere all'origine del *mito*. Proprio per passare allo stato di mito, la creazione individuale, nel processo di *tradizione*, deve perdere progressivamente i fattori legati al temperamento, al talento, all'immaginazione e alle esperienze particolari del suo autore. Tutti fattori contingenti che nella trasmissione collettiva finiscono per rastremarsi fino a lasciar emergere dall'insieme discorsivo le sue parti cristalline, nocciolo appunto del suo *potenziale mitico*:

Certo – conclude Floch – l'adozione delle avventure di Tintin da parte di milioni di lettori non avviene per tradizione orale. Ma gli innumerevoli lettori, solitari o in condivisione, implicati dalla straordinaria "promozione" di queste storie, non potrebbero essere proprio concepiti come tante interpretazioni, altrettanto "corrosive" di quanto non lo siano le riprese orali di un mito? (Floch 1997, p. 189).

È un'ipotesi che appare forse da approfondire, anche nella prospettiva di provare a riannodare i fili del discorso semiotico sui miti d'oggi, e sulla loro rispettiva efficacia<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Relazione presentata con Veruska Sabucco, coautrice del testo che firma il § 2, al XXVIII Convegno AISS, Castiglioncello, in P. Bertetti, G. Manetti, a cura, *Forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive*, Torino, Testo & Immagine, 2001, pp. 321-343.

<sup>2</sup> Vi introducono con centralità il tema dell'interpretazione per quanto riguarda i testi letterari ad esempio Geninasca (1997), e a livello di teoria semantica Rastier (1996).

<sup>3</sup> Cfr. la ricognizione sull'argomento in Sabucco 2000.

<sup>4</sup> Brevemente, le categorie sono la ricontestualizzazione; l'espansione dell'arco temporale della serie; lo spostamento di focus (su un personaggio secondario nel testo originale); il riallineamento morale; il mutamento di genere; il *cross-over* (l'incrocio di una o più serie televisive e film di genere); il trasloco dei personaggi (che vengono posti ad abitare un universo alternativo); la personalizzazione (in cui, rozzamente, il modo fictionale incontra il piano della realtà); l'intensificazione del carico emotivo; l'erotizzazione.

<sup>5</sup> È necessario tener presente che le categorie non sono mutuamente esclusive e che una fan fiction può, come solitamente accade, appartenere a più di uno dei generi elencati sopra.

<sup>6</sup> Cfr. in proposito Bacon-Smith 1991.

<sup>7</sup> Prendiamo a prestito questo termine dal mondo del fandom giapponese, nel quale viene usato in contrapposizione al termine *mass-communication*.

<sup>8</sup> Titolare della cattedra di Antropologia storica delle credenze all'EHESS di Parigi, ricordiamo appunto i suoi contributi alla riflessione sulla problematica del "credere" e all'analisi del discorso mistico.

<sup>9</sup> Vedi a questo proposito il saggio "*Il campo dialogico della lettura*" in questo stesso volume.

<sup>10</sup> Lo sviluppo della ricerca sociosemiotica di questi ultimi anni sembra andare in effetti anche in questa direzione: cfr. a questo proposito il ricco volume sulle "pratiche di replicabilità" nella produzione audio-visiva curato da Nicola Dusi e Lucio Speziante, 2006.



## *Capitolo ottavo*

### L'efficacia del testo. Effetti e affetti nella semiosi<sup>1</sup>

#### *1. Effetti e semiosi*

Il termine “effetto” ricorre spesso nella letteratura semiotica, e ovviamente acquista diversi significati a seconda del contesto teorico-metodologico in cui compare. L'idea di fondo è che i segni, i testi, non siano oggetti semiotici inerti, ma siano viceversa dotati di “capacità” e “forze” specifiche. Così, generalmente si parla di “effetto di senso” per indicare il risultato dell'interazione fra lettore-interprete e testo, che può diventare il punto di partenza per andare a scoprire quali articolazioni e organizzazioni semio-linguistiche sono in grado di produrlo.

Si dice altresì che un testo o una comunicazione sono efficaci quando sono in grado di produrre specifici effetti (desiderati) sui propri destinatari, e si intende allora che essi siano adeguati rispetto allo scopo che si prefiggono.

Nella realtà delle cose, è molto difficile “prevedere” se un testo sarà realmente efficace, e in che misura, ma è certo possibile individuare, studiare e predisporre un certo insieme di condizioni perché lo possa essere. Per sua tradizione, la semiotica dà ancora molta importanza al modo in cui è costruito internamente il testo, diversamente da altri approcci che si concentrano mag-

giormente sull'insieme delle circostanze pragmatiche della sua enunciazione (emissione/ricezione).

Ma anche in una prospettiva semiotica, è possibile accentuare lo studio della significazione dal punto di vista della sua immanenza, in quanto sistema, o osservarne le sue infinite messe in gioco nei processi comunicativi. Non si tratta di opporre i due punti di vista, ma eventualmente di confrontarli o di renderli complementari, in una prospettiva teorico-metodologica comune. Negli ultimi anni, del resto, in un movimento di più generale orientamento "pragmatico" degli studi sui linguaggi, anche in semiotica si è rivolta un'attenzione crescente alle varie forme di "produzione" del senso, e quindi ai relativi processi di *semiosi in atto*.

Per iniziare a orientarci, cominciamo con lo scorrere la definizione del termine *effetto* che troviamo su un dizionario della lingua italiana, il Sabatini Colletti, per vedere se possa servirci a individuare e ordinare alcune distinte problematiche.

Al primo punto della definizione troviamo: "Ciò che è originato, determinato da altro fatto o fenomeno costituente la causa" e, più estensivamente "conseguenza, risultato di qualcosa", specificato in senso più tecnico (fisico) più avanti, come "fenomeno che ha precisi caratteri e che si manifesta sempre in relazione a una determinata causa (...)".

Si interpreta nei termini di una relazione causale l'antico modello del segno come inferenza, dove il segno è definito come "l'evidente antecedente di un conseguente quando conseguenze simili sono state previamente osservate" (cfr. Eco 1975, p. 29). Siamo nel cuore di un dibattito che ha caratterizzato lo sviluppo della semiotica contemporanea, e che certamente ha contraddistinto la via della semiotica interpretativa, che riunisce nella sua definizione di *semiosi* inferenza e significazione. Scrive ad esempio Umberto Eco nel *Trattato*, motivando la sua scelta di

non restringere il campo di studio semiotico al solo novero dei segni prodotti intenzionalmente e artificialmente, come avrebbe voluto una lettura saussuriana “ristretta”:

Ecco dunque come anche eventi che provengono da una *fonte naturale* possono essere intesi come segni: infatti vi è una convenzione che pone una correlazione codificata tra una espressione (l'evento percepito) e un contenuto (la sua causa o il suo effetto possibile). Un evento può essere il significante della propria causa o del proprio effetto, purché sia la causa che l'effetto non siano di fatto percepibili. Il fumo non funziona da segno per il fuoco se il fuoco viene percepito insieme al fumo, ma il fumo può essere il significante di un fuoco non percepibile, purché una regola socializzata abbia necessariamente e comunemente associato il fumo al fuoco (p. 30).

Differentemente dal paradigma strutturale, dove il segno è inteso come equivalenza ( $E \sim C$ ), il recto e il verso di uno stesso foglio, secondo l'immagine di Saussure, di fatto inscindibili, qui il modello del segno, *anche linguistico*, diventa quello dell'inferenza (*se p allora q*): *se* una data espressione, *allora* (se si verifica l'occorrenza in un dato contesto) il significato  $x^2$ .

Sulla sfondo, la teoria peirceana, nella sua versione del pragmatismo, per il quale “il significato di un concetto è l'insieme dei suoi effetti concepibili, cioè dei suoi abiti”:

[A differenza di James, che sostiene] che il significato di un segno coincide con l'azione o le azioni che esso provoca, cioè con gli “effetti pratici” che ne possono derivare; Peirce, dal canto suo, sostiene che il significato di un segno risiede nelle *azioni concepibili*, cioè negli effetti che concepirli potrebbero avere una portata pratica (Traini 2006, pp. 232-233).

Il contrasto fra i diversi paradigmi del segno e i tentativi per superarlo riemerge anche dalle vicissitudini stori-

che di un'idea ormai però condivisa, e cioè che *semiosi e azione* abbiano uno stretto rapporto, che il linguaggio stesso sia una forma di azione, atto a trasformare gli stati del mondo piuttosto che a rappresentarli<sup>3</sup>.

## 2. L'effetto di senso

L'idea di effetto come *risultato*, prima ancora che come *conseguenza*, si salda con la seconda definizione registrata dal dizionario italiano, di effetto come “finalità che si vuole raggiungere o obiettivo, scopo (ottenere l'effetto voluto, valido a tutti gli effetti)”, e al contempo “concretizzazione, attualizzazione di qualcosa, compimento, realizzazione”.

Qui troviamo riunite almeno due idee forti, che possono essere utilmente distinte a seconda del punto di vista metodologico assunto: quella del *compimento*, della *realizzazione*, e quella dell'intenzionalità o della finalità di un produttore rispetto al risultato ottenuto.

Dal latino *effectum*, derivato di *efficere* “fare completamente”, anche per il vocabolario filosofico del Lalande, intanto il nostro termine “designa propriamente ciò che ha luogo effettivamente, ciò che è dato e ciò di cui il pensiero ha il compito di trovare la ragione o la spiegazione” (in nota si ribadisce che il senso fondamentale del termine sembra proprio essere *realtà*, o meglio ancora forse *realizzazione*, ma senza idea di causa).

L'effettuazione, l'accadimento di una significatività sembra del resto l'accezione di base secondo la quale leggere l'espressione, ormai comune nella *koiné* semiotica, di *effetto di senso*. Nella definizione data da Greimas e Courtés nel primo tomo del loro *Dizionario* (1979) si ribadisce subito che questo effetto è *tale per qualcuno*, che è un'esperienza sensibile e che per di più ha a che fare con un'“impressione di realtà”. Si tratta insomma della *semio-*

*si come evento*, di un *darsi* del senso, all'uomo, per il fatto stesso di essere al mondo. È interessante notare la totale divergenza di attitudine, su questo punto, fra il semiotico interpretativo e quello strutturalista: il primo, cacciatore, si interroga *se* dietro i segni *ci sia* un senso, il secondo, subacqueo, è immerso nel senso, e si sforza di emergerne per coglierne le articolazioni<sup>4</sup>. Leggiamo:

L'effetto di senso (espressione ripresa da G. Guillaume) è l'impressione di "realtà" prodotta dai nostri sensi al contatto con il senso, ovvero con una semiotica soggiacente.

Si può dire, per esempio, che il mondo del senso comune è l'effetto di senso prodotto dall'incontro del soggetto umano e dell'oggetto-mondo.

Allo stesso modo, una frase "compresa" è l'effetto di senso di una organizzazione sintagmatica di più sememi. Così, quando si afferma, nella tradizione di L. Bloomfield, per esempio, che il senso esiste, ma che non se ne può dire nulla, la parola "senso" deve essere intesa come "effetto di senso", sola realtà afferrabile, ma che non può essere colta in maniera immediata.

Ne risulta che la semantica non è la descrizione del senso, ma la costruzione che, mirando a produrre una rappresentazione della significazione, sarà convalidata soltanto nella misura in cui è suscettibile di provocare un effetto di senso comparabile.

Situato sull'istanza della ricezione, l'effetto di senso corrisponde alla semiosi, atto situato al livello dell'enunciazione, e a quella manifestazione che è l'enunciato-discorso, (Greimas, Courtés 1979, *ad vocem*).

La concisione e al tempo stesso la vastità problematica di questa definizione richiedono il tentativo di una maggiore esplicitazione, e non a caso gli stessi estensori del volume alla fine del lemma rimandano a due termini chiave dell'approccio semiotico: *senso* e *significazione*.

Ricollegandosi a Hjelmslev, per Greimas il *senso* è di per sé indefinibile, è "ciò che viene prima della produzione

semiotica”, in qualche modo il suo presupposto, mentre per *significazione* si intende il *sensu articolato*, vuoi in modo dinamico (appunto la significazione come un fare, come un processo di produzione) vuoi in modo statico (il prodotto di questo fare, ciò che è significato). Significazione viene dunque intesa, in accordo con la fondamentale idea saussuriana di *differenza*, come messa in opera, riuscita o tentata, di relazioni fra termini.

Gustave Guillaume, al quale viene attribuita la paternità dell'espressione “effetto di senso”, introduce appunto, nel contesto di una teoria costruita indipendentemente da quella saussuriana, la distinzione fra *significato di effetto* e *significato di potenza*. Guillaume ipotizza che i valori particolari che uno stesso elemento di una lingua può assumere nel suo uso siano tutti prodotti a partire da una stessa significazione fondamentale, molto astratta, che si manifesta in modo differente a seconda del contesto. Questo valore generale dell'unità linguistica viene chiamato *significato di potenza*, mentre *effetti di senso* sono considerati i valori effettivi che esso assume nel discorso (Guillaume 1964).

Ritornando a Greimas, egli ci offre una definizione più empirica di significazione, che verte meno sulla sua natura e più sui mezzi con cui la si apprende in quanto oggetto di conoscenza, affermando che essa può essere colta soltanto nella sua complessità:

(...) al momento della sua manipolazione, al momento in cui, interrogandosi su di essa in un linguaggio e in un testo dati, l'enunciante è costretto a operare trasposizioni, traduzioni da un testo in un altro, da un livello di linguaggio in un altro, insomma da un linguaggio in un altro linguaggio.

Questo fare parafrastico può essere considerato come rappresentazione della significazione in quanto atto produttore, che riunisce in una sola istanza l'enunciataro-interprete (la significazione non è una produzione *ex nihilo*) e l'enunciante produttore.

In quanto attività cognitiva programmata, la significazione si trova così sorretta e sostenuta dall'intenzionalità, che è un altro modo di parafrasare la significazione (Greimas, Courtés 1979, p. 323).

L'effetto di senso dunque rappresenta il luogo e il modo in cui la significazione si effettua, si dà, punto di partenza, per chi la colga, di un lavoro parafrastico, interpretativo, traduttivo – comparabile alla fuga degli interpretanti di matrice peirceana – che è il solo in grado di darne in qualche modo ragione e confluire poi nel progetto di un resoconto descrittivo-metalinguistico che commisuri la sua forma particolare alla generalità della teoria.

Da quanto si è detto consegue che l'effetto di senso è sempre in qualche misura un *effetto testuale*, il cui rilevamento, o riconoscimento, è il punto di partenza individuante di ogni problematica specifica: a partire da un risultato finale, da una manifestazione dell'effetto, e dal suo essere a un certo punto manifestazione per qualcuno, si tratterà così di darsi i mezzi per arrivare a descrivere metalinguisticamente le modalità attraverso le quali esso è stato prodotto e inoltre quelle di cui a sua volta può essere il produttore.

Non vi è poi soluzione di continuità fra l'idea di effetto di senso come realizzazione specifica di un singolo elemento significante e come invece determinazione di significato più globale e complessiva, inerente porzioni più vaste di testo o di discorso, se non il loro intero complesso. Un concetto come quello di *isotopia*, basato sulla ricorrenza semantica, si potrebbe dire che è il corrispettivo dell'effetto di senso del singolo semema trasposto alle dimensioni testuali.

### 3. Effetti di realtà

Un effetto di senso testuale molto celebre e studiato è quello cosiddetto *di realtà*, che deve la sua denominazio-

ne a un fortunato saggio di Roland Barthes intitolato appunto *Effet de réel*, del 1968<sup>5</sup>.

Se già i formalisti, seguiti da Roman Jakobson, e altri ancora, hanno provveduto a delegittimare il problema della *mimesi*, e cioè l'idea secondo cui la funzione del linguaggio sarebbe rappresentativa nei confronti del reale, se già la allora giovane narratologia si concentrava sulla ricerca di leggi generali del racconto più che sulle particolarità estetiche della singola opera, Barthes richiama l'attenzione su quello che apparentemente "resta fuori" dalle analisi di questo tipo, dettagli come la convocazione di un certo qual barometro in una pagina di Flaubert, o di una tale porticina in una descrizione di Michelet, che non paiono avere alcuna funzione rilevante nell'economia *narrativa* del testo.

Barthes si chiede come l'analisi strutturale, concentrata sul concatenamento delle azioni, possa dar conto di questi "dettagli inutili" e delle notazioni marginali di cui in genere sono prodighe le narrazioni, di questa sorta di *lusso* che caratterizza il linguaggio letterario, apparentemente intrattabile per un'analisi "predittiva" del racconto, e si chiede inoltre fino a che punto valga allora il presupposto per cui nel testo "tutto ha senso".

Per contrasto, Barthes ricorda la tradizione retorica, per la quale la descrizione è ben provvista di una funzione, che è quella estetica: la descrizione, ad esempio nel genere epidittico, è destinata a suscitare l'"ammirazione" degli ascoltatori, e senza nessun assoggettamento a un preteso realismo, rispondendo piuttosto e consapevolmente ai canoni di un "verosimile estetico", alle regole culturali della rappresentazione, come testimonia la lunga passione per *l'ekphrasis*.

Il discorso si sposta allora sulle diverse attitudini estetiche adottate nei confronti del "reale" nelle diverse epoche storiche. Le tecniche testuali utilizzate testimoniano per Barthes di una semiotica implicita, di un



diverso modo di concepire i rapporti tra significante, significato e referente. Contrassegnata da un “bisogno incessante di autenticare il reale” (basta pensare allo sviluppo della fotografia, del reportage, alle grandi mostre di oggetti antichi, allo stesso turismo ai monumenti e ai luoghi storici), la modernità assume ad esempio nei suoi confronti forme di enunciazione che lo presentano come bastante a se stesso, senza necessità di “essere integrato in una struttura”, come se “l’*esserci* delle cose” diventasse un principio sufficiente della parola. Se dunque vi è rottura tra il verosimile antico e il realismo moderno, al tempo stesso quest’ultimo non è altro che un nuovo tipo di verosimile, il realismo che caratterizza ogni discorso “che accetta delle enunciazioni accreditate dal solo referente”:

Semioticamente, “il dettaglio concreto” è costituito dalla collusione *diretta* di un referente e di un significante; il significato è espulso dal segno, e con lui, beninteso, la possibilità di sviluppare una forma del significato, il che significa, in effetti, la struttura narrativa stessa (...). È quello che potremmo chiamare l’*illusione referenziale* (Barthes 1984, pp. 173-174).

#### 4. *L’illusione referenziale*

Parlando di *illusione referenziale*, o di *realtà*, Barthes si ricollegava a un gruppo consistente di specificazioni che assume il termine di *effetto* anche nella lingua comune. Come quando, ritornando al Sabatini-Colletti, ci si riferisce a un “fenomeno non dotato di oggettività ma che pure appare reale alla percezione soggettiva” (caso dell’effetto ottico), da cui allora per estensione l’effetto diventa “artificio, accorgimento con cui si induce una determinata impressione, si simula o ricostruisce qualcosa di fantastico, immaginoso” (in parti-

colare nelle arti visive, si parla di effetti di luce); o *con cui si suscita la commozione*, come nel caso di *un finale a effetto*, o di parole d'effetto. In generale, ci si riferisce allora a un'impressione che turba, lascia il segno (es.: "immagini di grande effetto"; "la vista del sangue a molti fa effetto").

Per lungo tempo, il campo tradizionale di studio della produzione linguistico-semiotica di "effetti speciali", fra cui anche le trasformazioni operate sui destinatari, è stato dominio della retorica, in cui l'acribia classificatoria si è spesso accompagnata all'inefficienza definitoria. È quanto risulta, ad esempio, da uno studio di Umberto Eco sull'*ipotiposi*<sup>6</sup>, figura a cui è attribuita la capacità di "far vedere" attraverso il linguaggio e che è stata ripetutamente definita con formule assolutamente circolari. Interessanti sono gli esempi che mostrano all'opera tecniche descrittive e narrative così diverse fra loro da indurre Eco a concludere che la loro eventuale efficacia si debba a una capacità comune di suscitare e orientare in modo specifico la cooperazione interpretativa del lettore, sia cognitiva sia *percettivo-affettiva*. A essere in causa in particolare è ancora la restituzione dello spazio, di cui Eco esamina alcune tecniche di espressione verbale, individuando ad esempio *nell'offerta di pertinenze* un limite alla minuziosità delle descrizioni, correlato a regole di *induzione immaginativa* per l'eventuale destinatario. Eco si ricollega dunque all'idea di fondo della necessità, nel processo della fruizione, di un completamento attivo da parte del destinatario delle configurazioni offerte dal testo. Alcuni effetti del testo sul lettore sarebbero infatti inseparabili dallo stesso funzionamento testuale, basato sull'interazione fra una strategia autoriale che comprende una strategia di lettura e una lettura "attualizzata" e, nel caso, "realizzata". Così vale per gli effetti messi in evidenza da *Lector in fabula* (Eco 1979), che indaga la cooperazione del lettore nei

testi narrativi, basati ad esempio sulla tensione tra strutture di fabula e costruzione dell'intreccio. Altri tipi di effetti previsti sembrerebbero dipendere piuttosto dai contesti pragmatici in cui si attua la fruizione – è il caso ad esempio della “decodifica aberrante” – o da intenzionalità particolari di lettura (*misreading*, decostruzione ecc.)<sup>7</sup>.

#### 4.1 *Essere e apparire*

Considerando anche il caso del “colpo ad effetto”, letteralmente dell'accorgimento con cui un giocatore imprime alla palla una particolare rotazione che ne modifica la traiettoria, lasciando disorientato l'avversario, siamo così entrati nel vasto campo delle possibili manipolazioni in base alle quali l'effetto assume carattere di artificio, spesso illusionista, a volte decisamente ingannevole, accortamente predisposto in vista di una precisa strategia significativa fondata sulla possibilità di scollamento tra l'*apparire* rispetto all'*essere* delle cose. La recente epopea dei film di Andy e Larry Wachowski dedicati a *The Matrix* (1999-2003) ha offerto una magnificente illustrazione contemporanea di questa idea: la realtà è solo una fra le possibili allucinazioni<sup>8</sup>.

Tornando all'illusione di realtà, l'effetto sarà volto per esempio a far sembrare presente, reale, o preso dal reale (e quindi, eventualmente, vero, nel senso di autentico, dotato di un'esistenza autonoma che lo fa esistere in determinate circostanze spazio-temporali indipendentemente dalle manipolazioni di un soggetto produttore) ciò che viceversa è il prodotto di una messa in scena, ed eventualmente di un “trucco”. La chiave dell'artificio in definitiva sarebbe quella di far sì, o di lasciare che un soggetto ricevente si inganni a proposito del suo statuto semiotico.

Il fruitore avrà l'impressione, ad esempio, che il senso di realtà provato durante la visione di un film, come nell'irripetibile caso degli spettatori terrorizzati all'*Arrivée du train* dei fratelli Lumière, o durante la lettura di un ro-

manzo o la pratica di un videogioco, sia prodotto dall'“immersione” nel mondo cosiddetto naturale anziché in quello del testo filmico o letterario. O semplicemente “dimenticherà” o relegherà sullo sfondo la consapevolezza e la pertinenza di questa distinzione. Operazione, quest'ultima, detta anche *sospensione dell'incredulità*, quando se ne enfatizza l'aspetto di disposizione di ricezione prevista da uno specifico contratto di comunicazione, che è d'altra parte necessaria per poter sperimentare appieno il versante *efficace* dell'effetto, in sostanza la sua capacità e la sua forza trasformatrici.

Il racconto di Cortazar *Continuità dei parchi* commentato da Greimas in *Dell'Imperfezione* (1987) è precisamente la storia di un accesso improvviso – e mortale – fra mondi logicamente inaccessibili. Il piacere del lettore di cui si racconta, sprofondato nella sua poltrona preferita, che segue le mosse di una coppia adultera in procinto di commettere un crimine, culmina nel momento in cui egli riceve la pugnolata che non era destinata ad altri che a lui, marito tradito e al tempo stesso lettore inconsapevole della sua stessa storia... A tutta edificazione del lettore “extradiegetico”, sprofondato nella sua poltrona preferita:

L'efficacia suprema dell'oggetto letterario – o più generalmente estetico –, la congiunzione assunta dal soggetto, non sta infatti nella sua dissoluzione, nel passaggio obbligato per la morte del lettore-spettatore? Morte o vita estetica, poco importa, non è forse l'estesis sognata? (Greimas 1987, p. 47).

Il testo di Cortazar ripropone “una rappresentazione simbolica dell'impatto che l'opera tragica produce sullo spettatore, ossia della catarsi aristotelica” (ivi), ma al contempo sottolinea la *continuità di reale e immaginario*: attraverso la lettura il mondo reale si “alleggerisce”, acquista una dimensione più poetica, e viceversa ciò che si considerava ontologicamente “minore” impone la sua verità<sup>9</sup>.

### 5. Effetti di verità

Ecco una problematica che, come già accennavamo, sconfinava e si riversava facilmente e all'infinito in una problematica distinta, che è quella della *verità*, vuoi come giudizio di corrispondenza tra enunciati e stati del mondo (e più in generale delle cose), vuoi come giudizio sulla capacità del linguaggio, o di un'opera, di restituire del mondo – di suoi determinati aspetti o situazioni – un senso particolarmente perspicuo, una sorta di rivelazione essenziale, riconoscibile perché in qualche modo già personalmente sperimentata o intuita.

La prospettiva semiotica si sposta allora decisamente sul terreno dell'analisi del discorso, sottolineandone ancora una volta il carattere costruito e strategico, e preferendo spesso parlare di *verosimiglianza*. Un criterio, come abbiamo già visto con Barthes, fortemente sottoposto al relativismo culturale, e che, venendo a situarsi ormai del tutto in quel "luogo fragile", come scrive Greimas, che è il discorso, ha come posta in gioco di priorità l'*adesione* del destinatario, il suo *credere*:

Se la verità non è altro che un effetto di senso, la sua produzione consiste allora nell'esercizio di un fare particolare, il *far-sembrare vero*, ovvero nella costruzione di un discorso che ha come funzione non il dire-vero ma il sembrare-vero. Questo sembrare non ha più come scopo quello dell'adeguazione con il referente, come nel caso della verosimiglianza, bensì l'adesione del destinatario a cui si indirizza. Cerca, in altri termini, di essere letto come vero da quest'ultimo. L'adesione del destinatario, per parte sua, avviene solo quando c'è una corrispondenza con le sue aspettative: la costruzione del simulacro di verità è cioè molto condizionata non direttamente dall'universo assiologico del destinatario, ma dalla rappresentazione che ne fa il destinante, artefice di tutta questa manipolazione e responsabile del successo o dello scacco del proprio discorso (Greimas 1983, p.108).

Una riflessione interamente concentrata sui modi di organizzazione del discorso può riconoscere la produzione di “effetti di realtà” in testi estremamente diversi e secondo regimi specifici.

Un ambito di studio privilegiato diviene la cosiddetta *figuratività*, il modo in cui nella semantica del discorso vengono convocate figure riconoscibili della semiotica del mondo naturale, concatenate fra loro secondo relazioni dalle quali – più che dalle particolarità referenziali delle singole immagini – dipende il *canone di leggibilità* cui il testo fa riferimento. Denis Bertrand, ad esempio, in un libro interamente dedicato all’analisi della spazialità in *Germinal* di Zola, individua nei termini di “realismo naturalismo e affini” tutt’al più l’indicazione di canoni di leggibilità dei testi, le tracce di un’etica della scrittura di per sé non esplicativa. Il successo di un’opera in quanto capace di parlare a un pubblico dei suoi problemi – come fu il caso di quella di Zola –, la sua proclamata capacità di essere “adeguata alla realtà”, l’efficacia dei suoi effetti, va letta allora nei termini della capacità del discorso figurativo:

(...) di integrare un discorso astratto soggiacente, corrispondente a certi schemi concettuali del proprio destinatario, in grado in tal modo di assicurare una comunità di senso tra i partner della comunicazione. È in questo tipo di risorse che sostanzialmente postuliamo l’efficacia sociale del discorso – potremmo dire, in un senso vicino a quello che Claude Lévi-Strauss dà a questa espressione, la sua “efficacia simbolica”: esso racchiude in sé, attraverso le omologazioni che rende possibili, i principi che fondano l’adesione del suo destinatario, il suo “credere” (Bertrand 1985, p. 22)<sup>10</sup>.

Anche Jacques Geninasca, in diversi suoi lavori (1997, 2001), ricorda che tutti i tentativi di riscontrare legami di similitudine o di causalità tra un’opera e ciò

che la precede, che si tratti del vissuto dell'autore o degli eventi della storia, o anche di una fonte testuale, sono sempre basati sull'idea, per quanto implicita, che il senso della finzione si esaurisca nella sua funzione referenziale, nel rinvio a una realtà che le preesiste. Questo presuppone la convinzione che *la significazione sia un dato direttamente accessibile*, mentre elementi figurativi identici possono ricoprire organizzazioni narrative, e cioè significazioni, profondamente differenti: le figure del mondo riconoscibili, così come i quadri di insieme in cui sono organizzate, sono propriamente gli oggetti *a partire* dai quali si esercita il nostro fare interpretativo, e non il suo risultato finale.

Quel che conta, quindi, è il modo in cui un determinato dettaglio fa senso all'interno dell'organizzazione discorsiva che lo mette in relazione con le altre grandezze figurative presenti in quel contesto. In questo modo esso partecipa all'atto con cui il soggetto enunciante asserisce la *sua* verità, che può benissimo risultare indipendente da ogni conformità alla realtà "normalmente" osservata, pur rappresentando ciò che conferisce esistenza e identità all'enunciatore, nell'atto stesso in cui egli la inventa per comunicare.

La realtà, il mondo, possono essere infatti colti in modo molto diverso, a seconda dello sguardo che si eserciti su di essi: la realtà è sempre oggetto di una prensione (*saisie*), e la verità di una lettura o di una prensione, a loro volta, si misura dalla loro *efficacia*, intesa stavolta non semplicemente come manipolazione riuscita, dal punto di vista di un qualche artefice, quanto piuttosto come *il* "sentimento di realtà che essa produce, in rapporto al mondo e in rapporto al soggetto", e che altrove Geninasca specifica nei termini assiologici di una vera e propria *conversione* dei valori.

All'interno del discorso estetico, diversamente da quello sociale in cui le parole si pongono come sostitu-

ti delle cose a cui dovrebbero riferirsi, le parole funzionano infatti come significanti il cui significato verrebbe piuttosto a coincidere con gli stati timici e modali del soggetto.

### 6. *Efficacia simbolica e dintorni*

Nell'esplorazione delle forme dell'efficacia un posto centrale spetta ai celebri saggi di Lévi-Strauss contenuti in *Antropologia strutturale* (1958) sullo "stregone e la sua magia" e sulla "cura" di un parto difficile ottenuta tramite un canto sciamanico kuna. Al modello levistraussiano, e quindi alle possibilità che esso mette in luce di ottenere importanti modificazioni dell'assetto psichico e spesso anche fisico delle persone attraverso manipolazioni di ordine simbolico, hanno fatto direttamente riferimento i saggi e le ricerche di molti semiotici di area strutturale sul tema dell'efficacia (Marrone 2001)<sup>11</sup>.

Nel contesto di una riflessione più generale sulla *fat-tività*, e cioè riguardo il modo in cui si arriva a *far-fare qualcosa* – che sia di ordine interpretativo, passionale, o di azione – *ai partner della comunicazione*, Paolo Fabbri (2001b) riesplora a più riprese alcuni fra i modelli storicamente più celebri dell'efficacia, riadattati nel corso del tempo. Come la teoria della *catarsi* aristotelica, riattualizzata anche nella teoria contemporanea della ricezione, che non a caso articola fra loro *tragedia, musica e medicina*. Una riflessione anche solo sulla semantica di verbi come "suggerire", "suggestionare", ma anche "indurre" o "abdurre", correnti nella letteratura psicoanalitica, ovviamente sensibile all'argomento, porta Fabbri a insistere sulla dimensione propriamente modale e passionale e, a un livello ancor più fondamentale, *estesico-percettiva*, in cui si attua la manipolazione che essi indicano. E quindi a rifiutare una prospettiva – come quel-



la cognitivista più diffusa – in cui il funzionamento della mente viene pensato in termini di separatezza rispetto alla dimensione psichico-corporea dell'essere umano. Proprio i racconti di Lévi-Strauss, e i suoi stessi suggerimenti a individuare analogie tra le cure sciamaniche e quelle della moderna psicoanalisi, invitano a pensare i rapporti tra il corpo organico, il livello psichico e il pensiero riflesso secondo una struttura di tipo metaforico: l'uno funzionerebbe come metafora dell'altro, in un rapporto di *traduzione* reciproca.

L'altro aspetto sostanziale da sottolineare è dato dal particolare *contratto fiduciario* che inquadra la situazione di cura o di manipolazione, e dal tipo di relazioni intersoggettive e intrasoggettive che si vengono a creare su un *set* di questo tipo, come risulta in particolare dall'analisi delle pratiche dell'*ipnosi*, adottate com'è noto anche da Freud nella prima fase della sua ricerca sull'isteria.

### 6.1 *Terapie non tradizionali*

Del resto, il rapporto fiduciario è centrale in tutte le pratiche contemporanee del corpo “non sportive” che contemplano la presenza di un “esperto”, e dalle quali il soggetto che vi si sottopone si aspetta un miglioramento della sua condizione “psicofisica”. Francesco Marciani (2001), ad esempio, lo studia in alcune forme di terapia non tradizionali. In una di queste, il “maestro” suggerisce all’“allievo” alcune immagini-guida legate alla respirazione, dove la ricerca di nuovi equilibri per il paziente passa attraverso l'alterazione e la ricomposizione di ritmi che sono al tempo stesso *fisici* (la quantità dell'aria inspirata ed espulsa) e *tensivi* in senso psicologico, capaci di sintetizzare percorsi narrativi più complessi e conflitti fra diversi oggetti di valore. È caratteristico di questi approcci terapeutici il puntare a una vera e propria trasformazione dell'assetto soggettivo del paziente, relegando in secondo piano il momento della

diretta efficacia degli atti e sospendendo la catena dei rapporti causa/effetto. A differenza delle terapie tradizionali, in cui il corpo viene reso “oggetto”, e la soggettività del paziente non pare necessaria all’effettuarsi della cura, qui la competenza del soggetto e le sue motivazioni sono valorizzate, in una sorta di radicalizzazione del rapporto fiduciario medico/paziente: il primo è guida oltre che esperto, il secondo è disposto all’avventura, al “credere che qualcosa di inatteso accadrà” e poi a interpretarlo.

Ma come possono le parole agire sul corpo, e attraverso di esso funzionare persuasivamente sulla competenza del soggetto “allievo”? L’ipotesi di fondo che viene a essere esplorata è che tra un soggetto della cognizione e il suo corpo non si dia una frattura, bensì una continuità di senso e di sensi, che il corpo sia già esso stesso luogo della cognizione. Il corpo, infatti, non è una macchina, le articolazioni della significazione si fanno prima di tutto nei suoi ritmi e nei suoi stati evolutivi, nelle sue trasformazioni come nei suoi assetti. Esso è prima di tutto un interprete e un traduttore, un produttore di immagini che vanno interpretate, e come tale condivide con tutti i linguaggi la medesima vocazione a manifestare significazioni attuali. Gli stati del corpo dunque significano come immagini, entrando in rapporti di trasformazione con altre immagini, evocandone alcune, confermandole, escludendone altre, negandole.

### 7. Centralità del “corpo”

Nella ricognizione sulle pratiche efficaci a questo punto è decisamente il *corpo* che occupa la scena della ricerca, e sembra culminare nel libro di Jacques Fontanille intitolato appunto *Figure del corpo* (2004). Molti altri contributi di ricerca esplorano le radici e i modelli corporei

della significazione, sia nel versante più “classico” dell’analisi testuale, sia esaminando grandi metafore, come il *contagio*, sia sconfinando, con l’analisi sociosemiotica, in territori come la medicina, le sue pratiche di concettualizzazione, di comunicazione, di cura<sup>12</sup>.

Esemplare, in questo senso, l’analisi che Gianfranco Marrone (2005) fa del romanzo di Anthony Burgess *A Clockward Orange* (1962), noto in Italia come *Arancia meccanica*, e del film in cui lo traspone Stanley Kubrick (1971), opera di culto per un’intera generazione. Un testo che ha come argomento le questioni dell’efficacia, e che al tempo stesso si rivelò oltremodo efficace sul proprio pubblico, provocando fenomeni imitativi di vario genere, in una sorta di “cascata enunciazionale” dall’interno all’esterno del romanzo e soprattutto del film.

Oltre a ricostruire le complesse vicende dei due testi e delle loro varianti, Marrone pone al centro della sua analisi la cosiddetta Cura Ludovico, e cioè la terapia chimico-cinematografica a cui viene sottoposto Alex, dandy irriducibile e violento, una volta catturato dalla polizia. Alla sua violenza l’Autorità costituita risponde con una violenza moltiplicata e intensificata: fisicamente costretto in un’imbracatura che soprattutto gli impedisce di chiudere gli occhi e di tapparsi le orecchie, Alex viene “drogato” e sottoposto a visioni di violenze efferate, con la colonna sonora dell’amato Beethoven. Il dispiegamento sintattico-figurativo che emerge dai dettagli anzitutto corporei del trattamento permette di comprendere, dove il testo non lo esplicita, i limiti della cura, e il suo improvviso azzeramento.

Nel tentativo di superare ogni dicotomia tra “mente” e “corpo”, il corpo “oggetto” di una visione naturalistico-positivista si oppone al corpo irriducibilmente “sociale”:

Prendere in considerazione il corpo significa pensarlo come un elemento e un processo che sono già sociali, che hanno

un destino culturale segnato da precisi interessi o valori, contribuendo a formarli oppure decostruendoli (...) il soggetto si costituisce e si ricostituisce di continuo fra esperienze presoggettive e istanze intersoggettive, le quali sono entrambe di matrice somatica (Marrone 2005, p. 7).

### 8. *Effetto placebo e "effetto-testo"*

Nel suo percorso di ricerca profondamente improntato alle tesi "estesiche" dell'ultimo Greimas, e impegnato nella proposta di una semiotica dell'esperienza che travalichi i confini tra testualità e vita quotidiana, anche Eric Landowski (2001), iniziando a interrogarsi sull'efficacia, parte dalla medicina, e per la precisione dal cosiddetto *effetto placebo*, la guarigione ottenuta attraverso la somministrazione di un farmaco-simulacro<sup>13</sup>. Sono le guarigioni più interessanti, ci dice Landowski, perché, pur essendo apparentemente produzione di effetti senza cause reali, a volte non fanno che rinforzare, nel paziente o anche nel medico ignari, la "credenza nell'efficienza delle catene deterministe". Lo stesso sembra valere per un tipo o genere particolare di testi, concepiti per "fare effetto"; i testi sono rispetto all'anima lo stesso di una medicina efficace per il corpo, con un curioso intreccio: a volte la medicina si indirizza all'anima per fare effetto sul corpo e viceversa molto spesso l'efficacia dei testi si misura per contagio sull'umore, e quindi sul corpo: la biblioteca si rivela una farmacopea dell'anima, i testi come regolatori della "foria", risposta alla ricerca di senso e valori per sopravvivere.

Quanto ai veri e propri "testi placebo", Landowski pensa che a volte, nella pratica semiotica della lettura del mondo, la "grazia del senso" si verifichi prima che si possa stabilire in forza di quale causa. La tradizionale ricerca del senso condotta a partire dal testo – l'interpretazione – lascia allora il posto alla *ricerca del testo*, cioè

alla ricerca di quel luogo dell'emergenza del senso come "esperienza immediata". Alla concezione tradizionale del discorso manifestato, verbale o non verbale, che contempla una sorta di programmazione degli effetti sul destinatario, si contrappone una concezione più paradossale, che intende il testo come qualcosa che accede all'esistenza solo a posteriori, come risultante dei suoi stessi effetti su un soggetto "che opera la *presa* di un senso e per il solo fatto di tale presa istituisce come 'testo' lo spazio stesso in cui, per lui, si manifesta tale presenza di senso".

Una "presa di senso" di questo tipo viene pensata nei termini di una configurazione dell'ordine del sensibile che "si rende presente" al soggetto, che gli si rende direttamente intelligibile rispondendo al suo modo di essere al mondo, senza la mediazione di un qualsiasi linguaggio socialmente istituito e formalmente appreso. Le modalità di questo incontro rinviano dunque a una semiotica dell'esperienza, a cui peraltro secondo Landowski rimanda più in generale lo studio delle opere d'arte quando cerca di dar conto e di mettere in gioco quella forma particolare di alterità che suscita l'opera, qualcosa che si costituisce di fronte a noi, più di quanto noi non la leggiamo. Si tratta dunque di una configurazione sensibile e agente, e non semplicemente leggibile. Il corpo, nella relazione estetica, partecipa alle operazioni grazie alle quali la superficie del mondo oggetto è suscettibile di trasformarsi in un reticolo di immagini impegnando l'intelligibilità del sensibile. Il *contagio* viene allora proposto come molla di ogni forma di esperienza in cui un soggetto si riconosce o si scopre – in cui si rivela altro da ciò che era – nella e grazie all'assunzione della sua co-presenza con l'oggetto: è inizialmente l'osservato che dà la sua forma all'osservante, offrendogli la sua configurazione. Ed è in essa che il soggetto si scoprirà se giunge a proiettarsi, a immergersi, a "lasciarsi prendere per contagio".

<sup>1</sup> Versione rielaborata di “*Semiotic efficacy, meaning effects and textual effectiveness*”, Introduzione al volume *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of the Text. From Effects to Affects*, Università di San Marino-Brepols, Turnhout, 2001, pp. 7-28, Atti del convegno del 27-29 settembre 1996, inedita in italiano.

<sup>2</sup> Per una più ampia illustrazione dei diversi paradigmi semiotici, cfr. Traini 2006.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione di questo percorso cfr. Pellerey 2001. Sulla possibilità di un terreno di riflessione comune fra semiotica e *Speech Act Theory* cfr. in particolare il contributo di Marina Sbisà (2001). Per un’articolazione dei concetti di *effetto, causa, efficacia* con il concetto di *desiderio*, cfr. Volli 2002.

<sup>4</sup> Questa immagine è del resto suggerita dalla “genesi del senso” immaginata da Greimas, Fontanille 1991, dove a partire dalla *massa forica* originaria si delinerebbero in seguito diverse modalità di differenziazione. È interessante sottolineare che questa “base timica” può essere proposta come un livello elementare dell’interpretazione, un “fare interpretativo primario”. Gli oggetti che circondano il soggetto, in questa lettura, sarebbero anzitutto “desiderabili”, “de-testabili”, “odiosi” ecc.: cfr. Bertrand 2000, pp. 246 sgg.

<sup>5</sup> Nel convegno, questo tema veniva ripreso e riattualizzato da Sandra Cavicchioli, in un contributo ora anche in Cavicchioli 2002.

<sup>6</sup> In “*Les Sémaphores sous la pluie*”, ora in Eco 2002, pp. 191-214.

<sup>7</sup> Riguardo quest’ultimo punto, Maria Pia Pozzato (2001) propone di considerare gli effetti di senso testuali come punto di intersezione tra le “ragioni del testo”, e cioè le strutture testuali e narrative invariati su cui fondare le analisi, e viceversa il terreno sociosemiotico, dove si hanno istanze di trasformazione più che sistemi stabili, insiemi di variabili socioculturali che sono comunque descrivibili semioticamente. Nella cultura di massa, ad esempio, molti successi relativamente contingenti di opere poi dimenticate, si spiegherebbero tra l’altro attraverso l’adozione di moduli narrativo-sintattici semplificati, e di meccanismi intesi a suscitare un’adesione sentimentale diffusa, risorsa ricorrente nella produzione kitsch. Secondo Jurij Lotman, un autore che ha molto e acutamente riflettuto sul rapporto arte-vita, d’altronde, anche l’effetto artistico vero e proprio non è dato tanto da elementi materiali del testo ma sempre da un rapporto tra strutture testuali e fattori estrinseci, dati dalla variabilità socioculturale (Lotman 2006).

Anche all’interno della prospettiva greimasiana di approccio ai testi, si è assistito in questi anni al tentativo di spostare l’accento sugli aspetti costruttivi e progressivi del “farsi del discorso”, e quindi sull’atto e sulle operazioni di enunciazione oltre che, come finora è stato soprattutto, sulla forma e struttura del loro prodotto in quanto enunciato finito. In particolare, l’obiettivo è quello di chiarire le relazioni fra enunciazione, figuratività e dimensione retorica del discorso, anche al fine di reinterpretare l’idea tradizionale che le figure di retorica suscitino effetti passionali. Un contributo determinante in questo senso è stato offerto dal lavoro di Jean-Claude Coquet sull’enunciazione (Coquet 1984 e 1985), mentre ha continuato ad approfondire in molte direzioni il nesso fra corporeità, affettività e significazione Jacques Fontanille (in particolare, Fontanille 2004).

<sup>8</sup> Sulle “alterazioni” sensoriali e i loro effetti, tematizzate nei testi, cfr. Marone, a cura, 2005.

<sup>9</sup> È interessante notare come le strategie di estetizzazione possano giocare ruoli fra loro molto diversi, non necessariamente rivelatori di una verità superiore: si veda a questo proposito la ricerca sugli stili comunicativi dei telegiornali condotta da Gianfranco Marrone, ora in Marrone 1998. In questo caso la conciliazione tra gli *effetti di realtà* che il TG dovrebbe produrre per contratto comunicativo e gli *effetti estetici*, che esso produce per lo *stile* comunicativo adottato, appare a tratti controversa. Paladina di un discorso della verità che spesso si oppone a quello “estetico”, l’informazione televisiva in realtà appare contraddistinta da una sorta di ipertrofia della figuratività e dell’estesia. I telegiornali riescono così a parlare del mondo, spesso senza passare per gli schemi categoriali astratti della lingua, ma in una sorta di “presa diretta” resa possibile proprio dal linguaggio figurativo che privilegiano.

<sup>10</sup> Denis Bertrand prosegue la sua riflessione sull’efficacia discorsiva nel suo libro *Basi di semiotica letteraria* (2000), in particolare nei capp. sesto, settimo, nella quinta parte dedicata all’Affettività e nelle Conclusioni su “*Semiotica e lettura*”, oltre che in Bertrand 1999.

<sup>11</sup> Cfr. anche la rilettura di Carlo Severi (2004), parzialmente in Marrone, a cura, 2005b.

<sup>12</sup> Cfr., ad esempio, Manetti, et al., a cura, 2003 e 2004; Marsciani 1999; Pozzato, Violi, a cura, 2002; Marrone, 2005; Marrone, a cura, 2005b.

<sup>13</sup> Cfr. inoltre Landowski, a cura, 1997; Landowski 2004 e 2005: quest’ultimo testo costituisce un’ottima sintesi del percorso di ricerca dell’autore sul tema di una teoria semiotica delle interazioni.

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento, salvo diversa indicazione in calce ai testi.

- AA.VV., 2003, *Mario Sasso. Dalla pittura all'elettronica*, 53a Rassegna Internazionale d'Arte G. B. Salvi, a cura di A. Ginesi, Ancona.
- Abruzzese, A., Pezzini, I., a cura, 2004, *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori della grande narrazione moderna*, Torino, Testo & Immagine.
- Antonello, P., 1993, *Rapporti fra Letteratura e Scienza nel Novecento italiano: Italo Calvino e Dantele Del Giudice*, tesi di laurea, Mimeo, Università di Bologna.
- Antonello, P., 1995, *Literature and Science. Epistemological and Rethorical perspectives in Calvino's "Le cosmicomiche"*. *Imagination at work*, «Romance Language Annual», 7, pp. 190-198.
- Antonello, P., 2003, "Metafora e immaginazione in campo scientifico e invenzione letteraria", in Imbroscio, a cura, 2003.
- Aristotele, 1988, *L'homme de génie et la Mélancolie*, «Problème», XXX, I, Paris, Rivages.
- Arrivé, M., Coquet, J.-C., a cura, 1987, *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*, Atti del Convegno di Cerisy-La Salle, 4-14 agosto 1983, Paris-Amsterdam-Philadelphia, Hadès-Benjamins.
- Bacon-Smith, C., 1991, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia, Pennsylvania University Press.
- Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.
- Barthes, R., 1968, *L'effet de réel*, «Communications», 11; rist. in Barthes 1984.
- Barthes, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil; trad. it. 1973, *S/Z*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil; trad. it. 1975, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R., 1975, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil; trad. it. di G. Celati 1980, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi.



- Barthes, R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil; trad. it. 1981, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi; rist. 2005.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil; trad. it. 1988, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R., Compagnon, A., 1979, "Lettura", in *Enciclopedia*, VIII, Labirinto-Memoria, Torino, Einaudi.
- Basile, B., 1984, *Poeta melancholicus*, Pisa, Pacini.
- Bastide, F., 2001, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Roma, Meltemi.
- Belpoliti, M., 1996, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Bertrand, D., 1985, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- Bertrand, D., 1991, "L'enunciazione passionale. Studio di un caso: le Lettere della religiosa portoghese", in Pezzini, a cura, 1991.
- Bertrand, D., 1999, *Parler pour convaincre. Rhétorique et discours*, Paris, Gallimard.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. 2002, *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi.
- Black, M., 1962, *Models and metaphors*, Ithaca-New York, Cornell University Press; trad. it. 1983, *Modelli, Archetipi, Metafore*, Parma, Pratiche.
- Black, M., 1979, "More about metaphors", in A. Ortony, a cura, 1979, *Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press, pp. 19-43.
- Bürger, C., 2001, "Il sistema dell'amore. Genesi e sviluppo della scrittura femminile", in Moretti, a cura, 2001, pp. 481-510.
- Calabrese, S., 2001, "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della letteratura romanzesca", in Moretti, a cura, 2001, pp. 567-600.
- Calvino, I., 1983, *Palomar*, Torino, Einaudi.
- Calvino, I., 1984, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Actes sémiotiques-Documents du GRSL-EHESS», VI, 51.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Careri, G., 2005, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, EHESS.
- Careri, G., a cura, 1999, *La Jérusalem délivrée du Tasse*, Paris, Musée du Louvre-Klincksieck.
- Cassirer, E., 1923, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin; trad. it. 1963, *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia.
- Cavicchioli, S., 1997, "Introduzione. La vocazione al testo della semiotica", in id., a cura, *Le sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, Bologna, CLUEB.
- Cavicchioli, S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Cavicchioli, S., a cura, 1996, *La spazialità: valori, strutture, testi*, numero monografico sulla spazialità, «Versus», n. 73/74, Milano, Bompiani.

- Compagnon, A., 1998, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil; trad. it. 2000, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi.
- Coquet, J.-C., 1984-1985, *Le discours et son sujet I e II*, Paris, Klincksieck.
- Croce, B., 1935, "Leopardi", in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza.
- Darnton, R., 1984, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Book; trad. it. 1988, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Milano, Adelphi.
- de Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard; trad. it. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Del Giudice, D., 1985, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi.
- Del Giudice, D., 1986, "La conoscenza della luce", in AA.VV., *L'esplorazione... Scritture di paesaggio*, Milano, Feltrinelli.
- De Man, P., 1979, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven-London, Yale University Press; trad. it. 1997, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi.
- Dusi, N., Neergaard, S., 2000, *Sulla traduzione intersemiotica*, «Versus», 85/86/87, gennaio-dicembre.
- Dusi, N., Spaziante, L., a cura, 2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.
- Eco, U., 1973, *Segno*, Milano, Isedi.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1992, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 1995, *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1999, "Spartacus", in P. Basso, L. Corrain, a cura, *Eloquio del senso: dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milano, Costa & Nolan, pp. 149-158.
- Eco, U., 2000, *Su alcune delle funzioni della letteratura*, relazione al Festivalletteratura di Mantova, pubblicata parzialmente con il titolo *Letteratura come vita, passione che cambia la realtà*, «Corriere della Sera», 11 settembre.
- Eco, U., 2002, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., Sebeock, T. A., a cura, 1983, *The Sign of Three*, Bloomington, Indiana University Press; trad. it. 1983, *Il segno dei tre*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1991, "A passion veduta. Il vaglio semiotico", in Pezzini, a cura, 1991, pp. 159-185.

- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2001a, "Introduzione", in Bastide 2001.
- Fabbri, P., 2001b, *Catharsis. Again?*, in Pezzini, a cura, 2001, pp. 289-300.
- Fabbri, P., et al., 1965, *Prima proposta per un modello di ricerca interdisciplinare sul rapporto televisione pubblico*, Perugia, Centro Italiano per la comunicazione di massa, 23-24 ottobre, mimeo; rist. 1966, in U. Eco, *Per una indagine semiologica del messaggio televisivo*, «Rivista di estetica», II, maggio-agosto.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2000, *Semiotica in nuce*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi.
- Ferraro, G., Pisanty, V., Pozzato, M. P., 2007, *Variazioni semiotiche. Analisi, interpretazioni, metodi a confronto*, Roma, Carocci.
- Floch, J.-M., 1990, *Sémiotique, marketing, communication*, Paris, PUF; trad. it. 1992, *Semiotica, marketing, comunicazione: dietro i segni le strategie*, Milano, Angeli.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. 1997, *Identità visive*, Milano, Franco Angeli.
- Floch, J.-M., 1997, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., 1990, *Notes sur le parcours cognitif*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», n. 7, Limoges, Pulim.
- Fontanille, J., 1999, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Foucault, M., 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard; trad. it. 1972, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.
- Frölicher, P., Güntert, G., Thürlemann, F., 1990, *Espaces du texte, Recueil d'hommage pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel, La Baconnière.
- Fubini, M., 1951, *Il Tasso e i romantici*; nuova ed. 1965, in *Romanticismo italiano*, Bari.
- Galimberti, C., 1977, "Introduzione", in G. Leopardi, *Operette morali*, Napoli, Guida.
- Gallagher, C., 2001, "Fiction", in Moretti, a cura, 2001, pp. 512-540.
- Geertz, C., 1973, *The Interpretation of Culture*, New York, Basic Book; trad. it. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. 1989, *Soglie*, Torino, Einaudi.
- Geninasca, J., 1987, "Il seme e il regno", in Fabbri, Marrone, a cura, 2001, pp. 167-182.
- Geninasca, J., 1991, "Dialogismo e passionalità. Su un frammento del Rosso e il Nero di Stendhal", in Pezzini, a cura, 1991, pp. 63-78.

- Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF; trad. it. 2000, *La parola letteraria*, a cura di I. Pezzini, M. P. Pozzato, Milano, Bompiani.
- Geninasca, J., 2001, "L'efficacité des textes littéraires", in I. Pezzini, a cura, 2001, pp. 105-130.
- Getto, G., 1985, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori.
- Givone, S., 2001, "Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno", in Moretti, a cura, 2001, pp. 377-392.
- Goody, J., 2001, "Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare", in Moretti, a cura, 2001, pp. 19-44.
- Greenson, R. R., Kohut, H., 1992, *Noia e apatia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Greimas, A. J., 1968, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it. 2000, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1975, *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Greimas, A. J., 1983a, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1984, *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A. J., 1983b, "Algirdas Julien Greimas mis à la question", in Arrivé, Coquet, a cura, 1987; trad. it. 1995, "Greimas in discussione", in *Miti e figure*, a cura di F. Marsciani, Bologna, Esculapio.
- Greimas, A. J., 1986, *De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale*, «Actes sémiotiques-Bulletin», XI, 39; trad. it. in Pezzini, a cura, 1991.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Greimas, A. J., 1988, *La comunicazione estetica*, ora in Fabbri, Marrone, a cura, 2001, pp. 323-327.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Firenze, La Casa Usher.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. 1996, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, a cura di F. Marsciani, I. Pezzini, Milano, Bompiani.
- Guillaume, G., 1964, *Langage et science du langage*, Paris, Québec.
- Hammad, M., 2006, "Il Museo della Centrale Montemartini a Roma", in Pezzini, Cervelli, 2006, pp. 203-280.
- Hebdige, D., 1979, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Methuen & Co; trad. it. 1990, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nolan.
- Hergé, 1960, *Les aventures de Tintin. Tintin au Tibet*, Tournai, Castrerman.

- Huet, P.-D., 1670, *Traité de l'origine des romans*; trad. it. 1977, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli, Y. Hersant, Torino, Einaudi.
- Imbroscio, C., a cura, 2003, *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, CLUEB.
- Jakobson, R., Lévi-Strauss, C., 1962, *Les chats di Charles Baudelaire*, «L'Homme», gennaio; rist. 1985, in R. Jakobson, 1985.
- Jenkins, H. III, 1992, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge.
- Klibanskj, R., Panofsky, E., Saxl, F., 1965, *Saturn and Melancholy*, London; trad. it. 1997, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi.
- Korichi, M., 2000, *Les passions*, Paris, Flammarion.
- Krauss, R., 1990, *Le photographique*, Paris, Macula; trad. it. 1996, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Lalande, A., 1997, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF.
- Landowski, E., 2004, *Passion sans nom*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 2005, *Les interactions risquées*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», nn. 202-202-203, Limoges, PULIM.
- Landowski, E., a cura, 1997, *Présences de l'autre. Essais de sociosémiotique II*, Paris, PUF.
- La Polla, F., 1996, *Star Trek. Foto di gruppo con astronave*, Bologna, Puntoto Zero.
- Leopardi, G., "Canti", ed. 1989, in *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni.
- Leopardi, G., "Operette morali", ed. 1977, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida.
- Leopardi, G., "Zibaldone" (1898-1900), ed. 1989, in *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni.
- Leopardi, G., 1997, *Trattato delle passioni*, ed. tematica dello *Zibaldone di pensieri* a cura di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli.
- Lévi-Strauss, C., 1955, *Tristes tropiques*, Paris, Plon; trad. it. 1960, *Tristi tropici*, Milano, il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. 1966, *Antropologia strutturale* ("Lo stregone e la sua magia", "L'efficacia simbolica"), Milano, il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon; trad. it. 1964, *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., 1971, *Mythologique 4. L'homme nu*, Paris, Plon.
- Lorusso, A. M., 2006, *La trama del testo*, Milano, Bompiani.
- Lorusso, A. M., a cura, 2005, *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani.
- Lotman, J. M., 1993, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis; trad. it. 1993, *La Cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli.

- Lotman, J. M., 2006, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1971, "O semiotičeskom mehanizme kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam V*, Tartu; trad. it. 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Magli, P., 2005, *Semiotica*, Venezia, Marsilio.
- Manetti, G., 2000, "Sintomi, inferenze, soglie", in Manetti, a cura, 1999-2000, pp. 11-36.
- Manetti, G., a cura, 1999-2000, *Sintomo, segno, simbolo*, «Symbolon», 7/8.
- Manetti, G., a cura, 2004, *Il contagio e i suoi simboli 2*, Pisa, ETS.
- Manetti, G., Barcellona, L., Rampoldi, C., a cura, 2003, *Il contagio e i suoi simboli*, Pisa, ETS.
- Manso, G. B., 1621, *Vita di Torquato Tasso*, ed. 1832, Bologna, R. Masi.
- Marin, L., 1993, *Les pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil.
- Marrone, G., 1995, *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica*, Palermo, L'epos.
- Marrone, G., 1998, *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., a cura, 2005a, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., a cura, 2005b, *Il discorso della salute. Verso una socio-semiotica medica*, Roma, Meltemi.
- Marsciani, F., 1999, *Esercizi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. 1965, *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore.
- Merleau-Ponty, M., 1969, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Paris, Gallimard; trad. it. 1984, *La prosa del mondo*, Roma, Editori Riuniti.
- Montanari, F., 2000, "Tradurre metafore? Metafore che traducono", in Dusi, Neergard 2000, pp. 171-188.
- Moretti, W., 1990, *Torquato Tasso*, Roma-Bari, Laterza.
- Moretti, F., a cura, 2001, *Il romanzo*, vol. I., *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Moretti, F., a cura, 2002, *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi.
- Nerval, G. de, 1853, *Sylvie. Les filles du feu*, ed. 1961, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade); trad. it. di U. Eco, 1999, *Sylvie*, Torino, Einaudi.
- Pellerey, R., 2001, "La sémiotique, les actions, les effets. Une histoire moderne et une histoire ancienne", in Pezzini, a cura, 2001, pp. 29-50.

- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
- Pezzini, I., 1999, "Les limites de la passion. Lecture sémiotique et interprétation", in F. Musarra, et al., a cura, 2002, *Eco in Fabula*, Firenze, Cesati-Lovanio Leuven University Press, pp. 209-222.
- Pezzini, I., a cura, 1991, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.
- Pezzini, I., a cura, 2001, *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of the text*, Università di San Marino, Turnhout, Brepols.
- Pezzini, I., Cervelli, P., 2006, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., Pozzato, M. P., a cura, 2000, *Dialogo a sette voci. Intorno alla semiotica letteraria di Jacques Geninasca*, Urbino, Quattroventi.
- Pisanty, V., Pellerey, R., 2004, *Semiotica e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Pozzato, M. P., 2000, "Dialoghi teorici con Jacques Geninasca", in Pezzini, Pozzato, a cura, 2000, pp. 57-80.
- Pozzato, M. P., 2001a, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
- Pozzato, M. P., 2001b, "Variations socio-sémiotique dans le reception des oeuvres de Susanna Tamaro et de Alessandro Baricco", in Pezzini, a cura, 2001, pp. 227-240.
- Pozzato, M. P., Violi, P., a cura, 2002, *Sense and Sensibility. L'emergenza del senso nel corporeo*, «Versus», n. 93.
- Pulcini, E., 1990, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e la nascita di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio.
- Pulcini, E., 1992, "J.-J. Rousseau: L'immaginario e la morale", in trad. it. Rousseau 1761, pp. III-LXXX.
- Quéré, H., 1992, *Intermittences du sens*, Paris, PUF.
- Rastier, F., 1996<sup>2</sup>, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- Ricœur, P., 1984, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil; trad. it. 1984, *Tempo e racconto II*, Milano, Jaka Book.
- Ricœur, P., Greimas, A. J., 2000, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi.
- Rousseau, J.-J., 1761, "La Nouvelle Héloïse", ed. 1969, in *Oeuvres Complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade); trad. it. di P. Bianconi, 1992, *Giulia o la Nuova Eloisa*, Milano, Rizzoli.
- Rousseau, J.-J., 1778, *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. 1960, Paris, Garnier; trad. it. 1996, *Le passeggiate del sognatore solitario*, Milano, Feltrinelli.
- Sabatini, Coletti, 1997, *DISC, Dizionario italiano*, Firenze, Giunti.
- Sabucco, V., 1999, *A Gender confused Genre. Una proposta di analisi della fiction slash come genere*, tesi di laurea, Corso di laurea in Sociologia, Università di Roma "La Sapienza".
- Sabucco, V., 2000, *Shonen ai. Il nuovo immaginario erotico femminile tra Oriente ed Occidente*, Roma, Castelvecchi.



- Sarlo, B., 2002, "Segni della passione. Il romanzo sentimentale 1700-2000", in Moretti, a cura, 2002, pp. 384-412.
- Sbisà, M., 2001, "Variations graduelles d'intensité dans les effets de sens illocutoires", in Pezzini, a cura, 2001, pp. 57-58.
- Secchieri, F., 1992, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle "Opere morali"*, Modena, Mucchi.
- Sedda, F., 2006, "Imperfette traduzioni", in Lotman 2006, pp. 7-68.
- Siti, W., 2001, "Il romanzo sotto accusa", in Moretti, a cura, 2001, pp. 129-150.
- Solerti, A., 1895, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, 3 voll.
- Starobinski, J., 1957, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*; trad. it. 1982, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, il Mulino.
- Starobinski, J., 1960, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*; trad. it. 1990, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Milano, Guerini e Associati.
- Starobinski, J., 1989 (stampa 1990), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Juillard; trad. it. 1990, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, Garzanti.
- Stendhal, 1968-1974, *Œuvres complètes*, a cura di V. Del Litto, A. Abranel, Genève, Cercle du Bibliophile; trad. it. 1990, Roma-Bari, Laterza.
- Tasso, T., 1854-57, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Napoli, 5 voll.
- Tasso, T., 1958, *Dialoghi*; nuova ed. a cura di E. Raimondi, Firenze, 3 voll.
- Thommsen, E., Vogel, C., a cura, 2001, *Lire les passions*, Actes du Colloque de l'Association Suisse de Sémiotique, Berne, Peter Lang.
- Traini, S., 2006, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Milano, Bompiani.
- Vallora, M., 1985, "Torquato Tasso cortigiano della malinconia", in A. Buzzoni, a cura, *Torquato Tasso fra letteratura, musica teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- Vegetti, M., 1995, "Passioni antiche: l'io collerico", in Vegetti Finzi, a cura, 1995, pp. 39-73.
- Vegetti Finzi, S., a cura, 1995, *Storia delle passioni*, Bari, Laterza.
- Vernant, J.-P., 1974, *Divinazione e razionalità*; trad. it. 1982, Torino, Einaudi.
- Violi, P., 1997, *Significato e esperienza*, Milano, Bompiani.
- Violi, P., a cura, 1982, "Du côté du lecteur", «Versus», nn. 31-32, Milano, Bompiani.
- Volli, U., 2002, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Cortina.
- Volli, U., a cura, 2002, *Culti tv. Il tubo catodico e i suoi adepti*, Milano, Sperling & Kupfer.



Stampato per conto della casa editrice Meltemi  
nel mese di aprile 2007  
presso Arti Grafiche La Moderna, Roma  
Impaginazione: [www.studiograficoagostini.com](http://www.studiograficoagostini.com)

"Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse" racconta Francesca a Dante nel V canto dell'*Inferno*, alludendo alla scintilla che fece divampare l'amore con Paolo. Un'ipotesi raccolta dai saggi contenuti in questo volume, che attribuiscono alla lettura la capacità di indurre cambiamenti anche decisivi nei soggetti che vi si dedicano e abbandonano. Tanto più se ciò che si legge riguarda aspetti profondi del modo di essere e di sentire: l'amore rappresentato, ad esempio, si impone con forza oltre i limiti del testo che lo inscena, emoziona i suoi lettori al punto da rivivere malgrado e attraverso di loro. Alle "passioni enunciate" corrispondono infatti spesso "enunciazioni appassionate". Si riaffaccia in questo modo la questione dell'efficacia semiotica: in che modo i testi intrigano, coinvolgono e arrivano a trasformare i propri fruitori?

Gli esercizi di analisi semiotica e di riflessione critica proposti in queste pagine cercano proprio di approfondire questa dimensione della significazione, nella convinzione che alcuni testi contribuiscano in modo rilevante alla costituzione delle identità dei soggetti. Il che significa pensare ai libri anche come agenti di potenziale mutamento di una società e di una cultura, restituendo loro un'effettiva "carica" semantica e insistendo sull'intreccio, sul circuito virtuoso che si può venire a creare fra forme di vita vissute e forme di vita testuali, fra comportamenti, esperienze e consumi.

Isabella Pezzini insegna Semiotica presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università "La Sapienza" di Roma. Tra i suoi lavori più recenti: con Alberto Abruzzese, *Dal romanzo alle reti* (2004) e, con Romana Rutelli, *Mutazioni audiovisive* (2005). Con Meltemi ha pubblicato *Lo spot elettorale* (2001) e ha curato *Trailer, spot, clip, siti, banner* (2002), *Le avventure di Pinocchio* (con Paolo Fabbri, 2002), *Scene del consumo: dallo shopping al museo* (con Pierluigi Cervelli, 2006), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana* (con Gianfranco Marrone, 2006).

Progetto grafico di Gianni Trozzi

[www.meltemieditore.it](http://www.meltemieditore.it)

€ 17,00



s e m i o t i c a / c r i t i c a l e t t e r a r i a