

Il figurativo nei testi letterari

di Stefano Traini

Università degli Studi di Teramo

Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario

Tarcisio Lancioni

Milano, Mondadori Università, 2009, pp. 181, € 13,50

Immagini narrate di Tarcisio Lancioni riunisce sei studi che l'autore ha realizzato in tempi diversi, quasi tutti nell'ambito dei suoi corsi di Semiotica del testo presso l'Università di Siena. Oggetto di studio sono le *immagini letterarie* e la loro capacità di generare particolari effetti di senso. Se in ambito letterario questo aspetto è stato designato tradizionalmente col termine di *simbolismo*, la semiotica lo indaga a partire dalla *figuratività* dei testi. Lancioni chiarisce subito il quadro epistemologico all'interno del quale si collocano le sue ricerche sul figurativo. La sua è una prospettiva metodologica che intende separare in modo netto il piano di esistenza dei fenomeni dal piano di esistenza della teoria che li analizza: questo per evitare le derive di quello strutturalismo *ontologico* (già a suo tempo messe in evidenza da Eco ne *La struttura assente*) basato su una concezione "naturalistica" della semiotica che porta a identificare e quindi a confondere i livelli della teoria con i livelli dell'oggetto da analizzare. Fautore di un ritorno alla concezione ontologica, secondo l'autore, sarebbe Jacques Fontanille, che con certe sue proposte di riarticolazione e di moltiplicazione delle istanze teoriche (vedi *Sémiotique du discours, Figure del corpo*) sembra identificare i livelli teorici del *Percorso Generativo* con i livelli di esistenza del senso, per cui il senso non sarebbe analizzabile attraverso una teoria articolata in livelli ma sarebbe *in sé* articolato in livelli che la teoria dovrebbe scoprire. Per contro la semiotica strutturale e generativa a cui aderisce Lancioni distingue in modo chiaro l'oggetto che deve essere analizzato e il sistema teorico e metalinguistico che serve per l'analisi. Lo strumento "irrinunciabile" della teoria semiotica è il Percorso Generativo, secondo l'autore una «eccellente architettura metalinguistica (una teoria, per l'appunto), che permette da un lato di coordinare una serie di problematiche semiotiche mettendole in relazione fra loro e dall'altro di condividere un 'linguaggio' che permette il

confronto teorico fra ricercatori, condizione indispensabile di qualsiasi impresa, come si suol dire, ‘a vocazione scientifica’».

Mi soffermerò qui sui primi tre saggi, che a mio avviso mettono bene a fuoco alcuni aspetti cruciali della figuratività e della categoria del *semisimbolico*. Com'è noto la figuratività si colloca nello strato più superficiale del Percorso Generativo, nella semantica discorsiva, e si definisce come «luogo teorico di costituzione degli effetti di realtà»: a questo livello le istanze più profonde e più astratte si configurano in immagini, diventano *figure* appunto, assumendo una concretezza percettiva. Tuttavia Lancioni insiste molto su un'ipotesi già a suo tempo avanzata da Greimas nella sua celebre analisi di *Deux amis* di Maupassant: la figuratività non può essere ridotta a questa fusione di “rivestimento” di elementi più astratti, e quindi alla semplice produzione di *effetti di realtà* più o meno marcati: al contrario, essa sembra avere potenzialità simboliche autonome. L'ipotesi è che il livello discorsivo delle semiotiche venga inteso come «luogo di incorporazione di semiotiche diverse, linguistiche e non linguistiche»: si inserirebbero dunque in questo livello sistemi visivi, plastici, spaziali, prossemici, gestuali, insomma vere e proprie “polifonie di semiotiche” in grado di costruire dei *ragionamenti figurati* originali, e quindi di sostenere una sorta di controcanto alla narrazione degli eventi.

Per verificare ulteriormente questa ipotesi, Lancioni nel primo saggio analizza *The Selfish Giant* di Oscar Wilde. Al centro di questo bel racconto c'è il giardino del Gigante, un giardino che all'inizio è frequentato dai bambini perché il Gigante è andato a far visita all'orco della Cornovaglia. In questa prima immagine il giardino (*aperto*) viene descritto attraverso diverse dimensioni sensoriali – visive, tattili, olfattive –, tutte marcate in modo euforico; mentre lo spazio esterno, la strada, è «piena di polvere, irta di pietre taglienti», ed è marcata in modo disforico (ai bambini non piaceva). Lancioni sostiene che questa opposizione percettiva manifesti una opposizione categoriale più astratta fra mondo *organico* (vegetale e animale) e mondo *inorganico* (regno minerale). In seguito il Gigante torna dalla Cornovaglia e caccia via i bambini dal giardino. In questa seconda immagine il giardino (*chiuso*) viene descritto come monocromo, duro, privo di aspetti sensoriali rilevanti, mentre lo spazio esterno, la Contrada, viene descritta come sgargiante, sonora, gustosa, odorosa: la situazione appare dunque rovesciata ma le valorizzazioni profonde risultano confermate perché il mondo *organico* della contrada è marcato euforicamente mentre il mondo *non organico* del giardino è marcato in modo disforico. Nel giardino del Gigante egoista ora è sempre inverno, non arrivano più la primavera e l'estate, non nascono più i fiori, ci sono solo la Neve, il Gelo, la Grandine. Ma ecco che accade qualcosa di inaspettato: i bambini si intrufolano da un buco del muro e salgono sugli alberi, come erano soliti fare in assenza del padrone. Torna dunque la primavera in tutto il giardino, tranne in un angolo remoto dove c'è un bambino così piccolo che non riesce a salire sull'albero e piange amaramente. Questa terza immagine articola lo spazio complessivo del giardino in due aree che si oppongono: la gran parte del giardino ormai riacquisita dai bambini – connotata euforicamente come il giardino aperto iniziale – si oppone a un angolo remoto del giardino, chiuso e disforico. In

quell'angolo è ancora inverno. Il Gigante, già consapevole di essere stato egoista, decide allora di aiutare il bambino a salire sull'albero: a questo punto abbiamo la quarta immagine del giardino, ormai riaperto, tutto primaverile e rigoglioso. Ora il Gigante adora i bambini e ama anche l'inverno perché sa che è soltanto la «primavera addormentata»: così secondo Lancioni l'opposizione tra mondo *organico* (vita) e mondo *inorganico* (morte) si attenua nell'opposizione *veglia vs sonno*, termini ricompresi nel ciclo di vita (primavera, inverno). Ma proprio in una mattina d'inverno il Gigante si sveglia e si accorge che nel giardino c'è un angolo coperto di bellissimi fiori bianchi, con rami d'oro da cui pendono frutti d'argento: sotto c'è il bambino che aveva aiutato e che aveva amato. Siamo alla quinta e ultima immagine del giardino: il Gigante capisce che il bambino è Gesù, che è venuto a prenderlo per portarlo nel suo giardino, il Paradiso. In quest'ultimo giardino secondo Lancioni abbiamo un angolo in un certo senso *risvegliato* che si oppone al resto *addormentato*: nella parte addormentata il mondo organico è sospeso e non ha connotazioni foriche, mentre nell'angolo risvegliato l'organico (fiori bianchi) convive con l'inorganico (rami d'oro, frutti d'argento) e questa miscela è connotata euforicamente.

Se si considerano le trasformazioni figurative del Giardino emerge una trasformazione valoriale che porta dalla caratterizzazione negativa dell'*inorganico*, associato di fatto alla morte, a una sua caratterizzazione positiva nel momento in cui viene associato euforicamente a un *risveglio*. E questa trasformazione valoriale sarebbe correlata all'organizzazione narrativa del racconto, poiché questo strano *inorganico vegetale* sarebbe di fatto una nuova forma di vita, una sorta di *vita minerale*, quando parallelamente a livello narrativo la morte del Gigante non è che una prosecuzione in un'altra forma di vita, quella di un altro Giardino (il Paradiso). Secondo Lancioni questo esempio mostra come il figurativo non sia quindi un semplice 'rivestimento' del narrativo ma assuma una vera e propria funzione argomentativa perché «le immagini manipolano i valori che sono chiamate a manifestare». In altri termini, le trasformazioni figurative comporterebbero trasformazioni a livello profondo.

Vorrei fare solo una notazione a margine di questa analisi. L'ipotesi dell'autonomia del figurativo ne esce senz'altro rafforzata ma alcune correlazioni sembrano piuttosto arbitrarie: nel caso in esame sembra per esempio opinabile che questo euforico "inorganico vitale" fatto di rami d'oro e frutti d'argento possa prefigurare una morte che non è morte, ma che è un risveglio in un'altra vita. Siamo sicuri che questa correlazione sia "evidente"? L'autore per la precisione dice che «sembra abbastanza evidente», e a questo proposito mi sembra interessante segnalare anche l'estrema cautela stilistica dell'autore, che nei passaggi cruciali dell'analisi (pp. 40-41) intensifica l'uso dei "sembra" (mi sembra, ci sembra, sembra evidente, ecc.).

Nel secondo studio Lancioni riespone il concetto di semisimbolico e ricorda che nel quadro tipologico hjelmsleviano i sistemi semisimbolici si collocano accanto ai sistemi di segni (biplanari) e ai sistemi di simboli (monoplanari). Ora, se Hjelmslev prefigura la significatività semisimbolica come relazione tra categorie dei due piani della semiotica, Lévi-Strauss nei suoi studi sulle organizzazioni culturali trova che le figure del mondo hanno

una significatività posizionale e oppositiva che dipende solo dalla forma, e non dalla sostanza espressiva: in altri termini Lévi-Strauss mette in correlazione e tenta di “ricucire” le tante opposizioni disseminate nel contenuto – e solo nel contenuto – dei testi mitici o artistici. Questo modo di concepire la significatività figurativa sembra congeniale ad autori quali Floch e Marsciani, secondo i quali le relazioni semisimboliche si possono istituire non solo tra i piani dell’espressione e del contenuto, ma soprattutto tra diversi livelli di immanenza del piano del contenuto. Sulla scorta di questi autori Lancioni prova quindi a ricollocare il semisimbolico nel quadro di una teoria semiotica strutturale, pensando le relazioni di superficie come manifestazioni di relazioni immanenti, per cui un’opposizione plastica diventa pertinente in quanto omologabile a un’opposizione situata a un livello più generale e astratto. Di qui l’ipotesi che il semisimbolico sia uno dei meccanismi che governano l’articolazione per livelli del Percorso Generativo, nel senso che i significati profondi emergerebbero nella superficie del livello narrativo e del livello discorsivo attraverso relazioni semisimboliche.

Come esempio testuale per verificare questa ipotesi Lancioni sceglie il *Pinocchio* di Collodi, e precisamente l’episodio in cui Pinocchio, correndo verso la casa della fata Turchina, fa una deviazione in un campo per rubare dell’uva moscatella ma finisce intrappolato in una *tagliola*. Scambiato per una faina che ruba i polli, viene messo dal contadino proprietario del campo a fare la guardia al pollaio al posto del cane Melampo da poco defunto, con un *collare* e una catena di ferro fissata al muro. Quando nella notte arrivano le faine, Pinocchio riesce a ingannarle chiudendole nel pollaio e poi avverte abbaiano il contadino, che per ricompensa lo libera. Lancioni si sofferma dunque sulle due figure della tagliola e del collare. Questa categoria figurativa si correla a livello tematico alla categoria *predatore vs guardiano*, in quanto da faina che cade nella trappola Pinocchio si trasforma in custode. La stessa categoria figurativa può correlarsi a livello modale alla categoria *dover-fare vs voler-fare*, poiché se la caduta nella tagliola viene in fondo determinata da una costrizione fisica (la fame), in seguito Pinocchio interpreta il ruolo di cane-guardiano con convinzione (voler-fare). Ma è evidente che alla base, nel livello profondo, agisce l’opposizione semantica tra *universo culturale*, regolato da leggi sociali e da una morale condivisa, e un *universo naturale*, dominato dagli istinti. Si tratta del resto dell’opposizione cardine dell’intera opera perché Pinocchio, allettato dalla sregolatezza dell’universo naturale, fatica a conformarsi alle regole sociali dell’universo culturale. Da questa analisi emerge dunque come l’opposizione figurativa tra la tagliola e il collare istituisca correlazioni semisimboliche con categorie semantiche più astratte. Qui il piano dell’espressione non è considerato affatto, e infatti non sono state analizzate le strutture grafiche o fonetiche dei termini /tagliola/ o /collare/, ma l’autore è partito da un’opposizione semantica che diventa piano dell’espressione rispetto a dimensioni del senso più astratte. Se si considerano le correlazioni in senso ascendente, dal livello più profondo ai livelli più superficiali, apparirà chiaro come l’autore intenda l’emersione del senso verso la superficie attraverso l’istituzione di correlazioni semisimboliche tra i vari livelli del Percorso Generativo.

Il terzo saggio rientra nella sezione dedicata alle *figure dell'alterità*, cioè al modo in cui viene figurativizzato l'*altro*. Il testo analizzato è *The Voyage of the Beagle* di Darwin, che viene pubblicato per la prima volta nel 1839. Si tratta del diario con cui il giovane Darwin racconta le sue esperienze di viaggio. Tra il 1832 e il 1833 Darwin registra l'attraversamento dello Stretto di Magellano e l'incontro con la Terra del Fuoco i cui abitanti, i Fuegini, si presentano all'occhio dell'osservatore come qualcosa di molto diverso rispetto ai canoni dell'uomo "civile". Darwin deve dunque trovare il modo di raccontare questa esperienza radicale che è il confronto con l'Altro, deve cioè trovare le parole giuste per rendere conto di questa alterità totale. In prima battuta Darwin tenta di utilizzare una serie di immagini prodotte dalla sua cultura per descrivere questo "mondo altro", e lo fa recuperando figure letterarie e teatrali che richiamano il mondo infernale: attraverso questo procedimento il Fuegino va ad occupare, in un certo senso, la faccia poetica e carnevalesca del nostro mondo. In termini echiani il procedimento si definirebbe di *ratio facilis*, perché le scelte poggiano su un sistema di significazione già codificato. Ma in seconda battuta Darwin produce un Fuegino del tutto *incommensurabile*, per nulla riconducibile cioè ai criteri culturali conosciuti. L'invenzione di questa forma nuova avviene attraverso la tematizzazione dell'*indefinitezza*, che diventa carattere costitutivo del mondo fuegino: le apparenze, i costumi e il linguaggio dei fuegini – sistemi indefiniti – vengono opposti per contrasto alle forme definite del mondo "civile". Le immagini dell'uomo e dell'ambiente fuegino sono sfuocate mentre le immagini dell'uomo "civile" sono a fuoco; nel sistema vestimentario dei fuegini non c'è separazione, mentre per contrasto il sistema vestimentario dell'uomo "civile" è basato sulla separazione degli indumenti; nell'alimentazione fuegina non c'è selezione, mentre in quella dell'uomo "civile" il cibo è ben selezionato; nel sistema sociale fuegino le relazioni sono occasionali mentre nel sistema sociale "civile" le relazioni sono stabili; il sistema politico fuegino è privo di organizzazione sistemica mentre il sistema politico "civile" è gerarchico e strutturato. Queste opposizioni, che pertengono al piano dell'espressione dei sistemi semiotici considerati, rimandano all'opposizione del piano del contenuto tra *non articolato* (mondo fuegino) e *articolato* (mondo «civile»). Dall'analisi di Lancioni emerge dunque questa macrostruttura oppositiva che mette in forma la differenza dei due mondi. In termini echiani questa volta la procedura è di *ratio difficilis* perché l'occorrenza espressiva viene costruita per tentativi.

Con questa analisi Lancioni intende proprio, peraltro, chiarire i rapporti tra il concetto di semisimbolico e la categoria di *ratio difficilis* visto che, come ricorda all'inizio, in diverse occasioni Eco ha affermato che il semisimbolico è un concetto "inventato da quegli scansafatiche dei greimasiani per affrontare la questione del linguaggio poetico". Alla provocazione giocosa di Eco Lancioni risponde attraverso una disamina articolata dei due concetti e conclude mettendo a fuoco una differenza fondamentale: con il concetto di *ratio difficilis* Eco sembra interessato a spiegare come una data configurazione espressiva può manifestare una data organizzazione semantica in assenza di una forma codificata preesistente, senza preoccuparsi di come il piano dell'espressione e il piano del contenuto

andranno a strutturarsi. Ne risulta che la forma dell'espressione è semplicemente motivata dalla forma del contenuto. Nella prospettiva del semisimbolico, invece, il problema della motivazione è del tutto secondario: la scelta della categoria dell'espressione per manifestare un certo contenuto resta arbitraria e ad assumere funzione significante è sempre una categoria e mai un singolo termine. Se la prospettiva di Eco aiuta a discriminare i diversi tipi di lavoro semiotico necessari a strutturare un testo, il semisimbolico si presenta come strumento per analizzare alcune codificazioni prodotte per *ratio difficilis*. Del resto la macrostruttura oppositiva con la quale Lancioni analizza la descrizione dei fuegini fatta da Darwin è proprio la lettura analitica di un testo prodotto per *ratio difficilis*, fatta a partire da un «modo semisimbolico» che articola i rapporti tra le categorie espressive dei sistemi semiotici convocati (vestimentari, sociali, politici, alimentari, ecc.) e le categorie semantiche correlate.

Non mi soffermo qui sul quarto saggio in cui, sempre nell'ambito delle *figure dell'alterità*, l'autore confronta i meccanismi figurativi e narrativi del film *Nosferatu* di Friedrich Murnau con quelli letterari del *Dracula* di Bram Stoker (ma ne consiglio caldamente la lettura perché mostra ancora una volta come il male – nelle storie letterarie e cinematografiche come nelle narrazioni massmediatiche – “giunge sempre da fuori e ha la faccia dello straniero”); né sul quinto saggio, in cui si analizza *The Sound and the Fury* di William Faulkner alla ricerca di quegli aspetti percettivi e memoriali che costituiscono peraltro le identità attoriali dei personaggi; né sul sesto saggio, dove attraverso un confronto tra l'*Henry V* di Shakespeare e la relativa versione cinematografica realizzata da Kenneth Branagh ci si sofferma su come la dimensione passionale viene manifestata attraverso le immagini. Nel complesso si tratta di sei studi che bilanciano molto bene la teoria e l'applicazione, utilizzando strumenti consolidati e procedendo a una loro ridefinizione. Soffermandosi sulla significatività del figurativo nei testi letterari e insistendo sul sincretismo del livello discorsivo, che convoca al suo interno semiotiche diverse, Lancioni con le sue analisi si colloca in uno dei filoni più interessanti della ricerca semiotica in atto, quello che si concentra sulla stratificazione delle dimensioni semiotiche all'interno del testo.