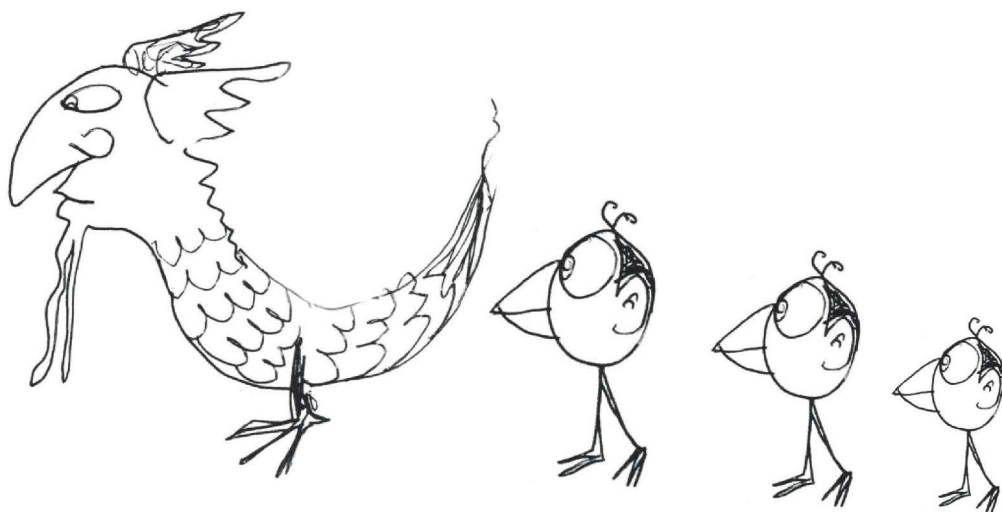


Semiotica generale – semiotica specifica

a cura di
Artur Gałkowski
e Tamara Roszak



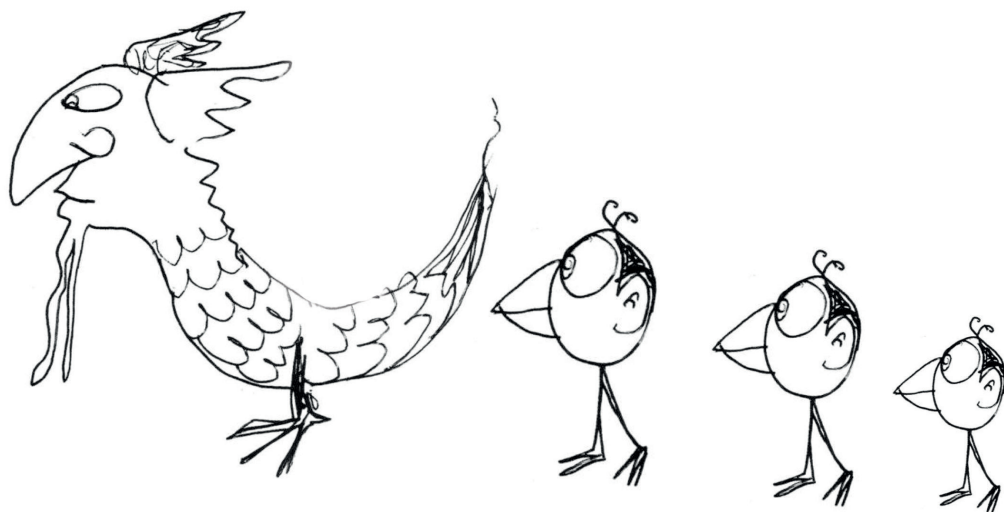
Semiotica generale – semiotica specifica



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Semiotica generale – semiotica specifica

a cura di
Artur Gałkowski
e Tamara Roszak



| SIVO
| Signum – Idea – Verbum – Opus

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2018

Artur Gałkowski, Tamara Roszak – Università di Łódź, Facoltà di Filologia
Istituto di Romanistica, Dipartimento di Italianistica, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENSIONE

Andrea Piccardi

REDATTORE RESPONSABILE

Urszula Dzieciatkowska

REDATTORE DELLA CASA EDITRICE DELL'UNIVERSITÀ DI ŁÓDŹ

Małgorzata Szymańska

EDITING E IMPAGINAZIONE

Munda – Maciej Torz

COPERTINA

Katarzyna Turkowska

Su disegni di Umberto Eco, archivio privato di Artur Gałkowski

Seria SIVO Signum – Idea – Verbum – Opus

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

The Open Access version of this book has been made available under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 license (CC BY-NC-ND)

Pubblicato dalla Casa Editrice dell'Università di Łódź

Prima edizione: W.07212.15.0.K

Ark. wyd. 18,5; ark. druk. 19,875

ISBN 978-83-8088-979-8

e-ISBN 978-83-8088-980-4

<https://doi.org/10.18778/8088-979-8>

Casa Editrice dell'Università di Łódź

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (48) 42 665 58 63

Sommario

Artur Galkowski e Tamara Roszak , Prolegomena ad semioticam generalem semioticamque propriam in ambitu <i>Signi – Ideae – Verbi – Operis</i> (SIVO)	7
I. IL SEGNO E LA TEORIA SEMIOTICA	17
Umberto Eco , Il futuro della semiotica	19
Ugo Volli , Segni anomali	33
Piero Polidoro , Il concetto di sostanza e di significato in Hjelmslev ...	49
II. LA RIFLESSIONE PRE-SEMIOTICA NELL'ANTICHITÀ	75
Orazio Antonio Bologna , La semeiotica nell'esperienza letteraria greca ..	77
Anna Głodowska , Non solo con le parole. Il significato e la funzione del linguaggio del corpo nei dialoghi platonici (<i>Protagora, Simposio, Repubblica</i>)	97
Jadwiga Czerwińska , <i>Signum temporis</i> nel dramma greco	107
III. LA SEMIOTICA DEL TEATRO	125
Paolo Bosisio , Teatro e scienza: contaminazioni e linguaggi	127

Anna Gęsicka , Signes de présence : l’auteur dans les pièces de théâtre de Jean Ott (XX ^e siècle)	141
Tomasz Kaczmarek , Détruire le signe. Le théâtre face à la sémantique générale, ou comment parler pour éviter les ulcères à l’estomac	153
 IV. LA LETTERATURA ANALIZZATA IN CHIAVE SEMIOTICA	165
Magdalena Maria Kubas , <i>Intentio lectoris</i> , traduzione intralinguistica ed endosistemica: tra <i>Il fuoco che scoppietta</i> di Eugenio Montale e <i>Da capo</i> di Antonia Pozzi	167
Gitana Vanagaitė , L’incontro delle intenzioni dell’autore, del lettore e del testo. Il caso di Vanda Juknaitė e Dorota Terakowska	179
Patrizia Bertini Malgarini e Ugo Vignuzzi , Caratterizzazione diatopica e “giallo all’italiana”	195
Eleonora Gironi Carnevale , <i>Linguistica-mente</i> . La Parola e l’Essere in <i>Kotik Letaev</i> di Andrej Belyj	215
 V. APPROCCI SEMIOTICI IN LINGUISTICA E ARCHEOLOGIA	237
Mauro Puddu , Testo, rizoma e cultura materiale. Riflessioni semiotiche sull’identità sociale in archeologia	239
Justyna Bernat , Les termes d’adresse comme témoins et créateurs de la relation.	261
Katarzyna Rogalska-Chodecka , Le differenze fra i sistemi semiotici prodotti da adulti e bambini in esperimenti di apprendimento reiterato	283
 VI. LA SEMIOTICA (NEI TEMPI) DELLA CRISI	293
Michele Sità , Dalla scelta al ricordo: una semiotica per la crisi	295
Paolo Fabbri , Umberto Eco, frammenti d’un discorso semiotico	313

Artur Gałkowski

Università di Łódź

Tamara Roszak

Università di Łódź

P rolegomena ad semioticam generalem semioticamque propriam in ambitu *Signi – Ideae – Verbi – Operis* (SIVO)

Abstract: Il testo costituisce un avviamento ad un panorama di studi semiotici che si riferiscono a due concetti di Umberto Eco nella loro visione futura, ovvero alla “semiotica generale” e alla “semiotica specifica”. L’una e l’altra vengono illustrate da proposte teoriche e applicative di vari autori i cui testi sono contenuti nel libro, allo stesso tempo costituenti una parte del progetto SIVO *Signum – Idea – Verbum – Opus*. I prolegomena rivelano le maggiori conclusioni sulla riflessione contemporanea e storica sulla natura semiotica del segno e dei fenomeni della realtà artistica, letteraria, linguistica, archeologica e sociologica di questo mondo.

Parole chiave: SIVO, semiotica generale, semiotica specifica, segno, approcci semiotici.

Mots-clés : SIVO, sémiotique générale, sémiotique spécifique, signe, approches sémiotiques.

Keywords: SIVO, general semiotics, specific semiotics, sign, semiotic approaches.

Gli articoli contenuti nel presente volume riguardano la semiotica (o semiologia) sia *sensu stricto* sia *sensu lato* e in un arco di tempo che si distende dall’antichità fino ai giorni nostri. A riconoscere il ruolo della semiotica come disciplina scientifica sono stati studiosi, quali: de Saussure, Peirce, Buyssens, Hjelmslev, Barthes, Rossi-Landi, Prieto, Morris, Avelle, e infine Umberto Eco – riconosciuto dagli scriventi come loro maestro. Lo dobbiamo proprio a Eco il fatto che le scienze semiotiche godono presso gli umanisti di quel ruolo particolare che di diritto gli spetta. In un ampio repertorio di definizioni, la concezione forse oggi

ampiamente più diffusa connette la semiotica ai processi della comunicazione, ossia, più precisamente, agli studi dei mezzi utilizzati in essa in varie discipline e settori dell'attività umana.

Questa visione permette di distinguere la “semiotica generale” dalla “semiotica specifica”, nozioni cui Umberto Eco ha dedicato un ampio spazio nel suo saggio presentato a Łódź il 24 maggio 2015 durante l'inaugurazione del convegno semiotico internazionale “Segno – Pensiero – Parola – Opera” (Facoltà di Filologia dell'Università di Łódź, 24–27 maggio 2015). Allo stesso tempo questo saggio costituisce la sua *lectio magistralis* letta in occasione della cerimonia di conferimento del titolo *honoris causa* che il padre della semiotica italiana ha ricevuto dall'Università di Łódź.

La riflessione e le costatazioni di Umberto Eco sul “futuro della semiotica”, soprattutto oggi, dopo la sua scomparsa nel 2016, si leggono come un manifesto di una scienza umanistica che è arrivata ad una meta dalla quale si prevede il suo sviluppo ulteriore: olistico ed ermeneutico, ma anche individualizzato e a scopi speciali, adattati alle prerogative e alla natura delle realtà sottoposte all'analisi semiotica. Come precisa l'Autore nel testo, che apre il capitolo I di questo volume: “uno degli obblighi futuri della semiotica sarà probabilmente insegnare non solo come usare i segni nel navigare sull'oceano infinito della semiosi, ma anche come tornare, non una volta per tutte, ma sempre in qualsiasi momento delle ricerche semiosiche all'Oggetto Dinamico”.

Il confronto tra i segni e l'Oggetto Dinamico, da essi codificato, diventa il campo d'interesse degli studiosi che hanno preso parte al progetto semiotico SIVO *Signum – Idea – Verbum – Opus*, il quale si conclude con la pubblicazione del volumetto contenente la lezione di Umberto Eco (*Przyszłość semiotyki. The future of semiotics. Il futuro della semiotica*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017), dei due volumi in inglese *Current Perspectives in Semiotics* (Gałkowski & Kopytowska, Kopytowska & Gałkowski, i.c.d.s.), di un volume in polacco (*Ecowskie inspiracje. Semiotyka w komunikacji i kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017) e infine del presente volume in italiano e in francese (*Semiotica generale – semiotica specifica. Sémiotique générale – sémiotique spécifique*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego).

La parola chiave di queste cinque pubblicazioni è la nozione del segno che si sottopone ad una riproduzione mentale e pragmatica espressa dalla lingua diretta alla creazione di un discorso particolare, spesso in veste di una forma comunicativa che si interpreta in termini di estetica e arte, ma anche utilità e produzione intellettuale o industriale particolare dell'*acquis* culturale dell'umanità.

Una risposta alla distinzione tra “generale” e “specifico”, della visione della semiotica da parte di Umberto Eco, è il saggio di Ugo Volli che non considera più i segni nella loro classica concezione paradigmatica, in cui la condizione *sine qua non* del *signifiant* e del *signifié* non è più valida. Parlando di “segni anomali”, Ugo Volli, in verità parla di varie possibilità di comparsa di un segno, che si manifesta tramite una “marcatura” e viene interpretato nella sua “apparenza”, cioè comunica anche attraverso le tracce di superficie. Si tratta in effetti di segni scollegati da un premeditato significato (ad esempio, certi “segni” che compaiono nell’arte moderna) e di segni coincidenti con caratteristiche dell’emittente (ad esempio, il modo di vestire, gli atteggiamenti, le modificazioni di caratteristiche fisiche).

Continua questa discussione Piero Polidoro. Riferendosi alla teoria glossematica di Louis Hjelmslev, il semiologo si pone il problema di individuare il livello, a partire dal quale, abbiamo i segni veri e propri di una lingua. L’interesse di Polidoro ingloba la riflessione sui rapporti tra alcuni concetti essenziali dell’essere e dell’operare di un segno come: forma e sostanza; schema, norma e uso; espressione e contenuto; infine, significante e significato.

I segni, come oggetto del pensiero pre-semiotico e semiotico moderno, compaiono già nel ragionamento intellettuale (filosofico) dell’antichità. La presenza del σημεῖον ‘segno’ nel mondo greco viene ben esposta nei testi del capitolo II: di Orazio Bologna, Anna Głodowska e Jadwiga Czerwińska. Il sistema dei segni presso i Greci è non solo ricchissimo, ma anche rilevante e significativo. Orazio Bologna rivolge la sua attenzione a un’analisi semiotica dei testi poetici greci, riferendosi ad alcuni problemi filosofici del linguaggio evidenziando qualche brano di poesia, che – partendo già da Omero – rispecchia il punto di vista platonico e aristotelico, secondo il quale il segno (gr. σημεῖον) è ciò che rinvia a qualcosa d’altro – una definizione ancor valida. Nei testi letterari antichi il segno è sempre un qualcosa di fisico, che stabilisce un rapporto tra chi emette il messaggio e chi lo riceve, legato spesso a un’attesa impaziente da parte del ricevente.

L’impostazione scientifica, data alla semiotica da Aristotele, è stata utilizzata per secoli solo dalla filosofia fino al suo riconoscimento da altri campi di studio moderni, particolarmente quelle sociali, tra cui la linguistica, una disciplina il cui compito fondamentale è quello di esaminare la produzione, la percezione e l’interpretazione dei segnali che si scambiano, sia oralmente che per iscritto. Dalla stessa radice da cui proviene il gr. σημεῖον, ossia σημ-, deriva anche l’aggettivo σημαντικός, che rivolge la nostra attenzione alla “semantica” – ramo della linguistica che studia il significato della comunicazione verbale, in altri termini, il rapporto – sia stabilito che in evoluzione – tra il segno linguistico e il suo designato. Tuttavia lo scambio dei segni verbali può essere accompagnato da un altro tipo di

segni, quelli cinetici. Lo scopo che si è prefissata Anna Głodowska è proprio un'analisi del linguaggio del corpo dei protagonisti di alcuni dialoghi platonici. Nei ritratti abbozzati da Platone i gesti forniscono informazioni sui tratti caratteristici dei personaggi e sulle relazioni tra i dialoganti. Non sono molte, ma sono tutte altamente significative e costituiscono una parte integrale del colloquio. Grazie alle descrizioni delineate nel *Simposio* tutti hanno sotto gli occhi una visione caratteristica di Socrate il quale all'improvviso si ferma e rimane immobile e muto, immerso nei suoi pensieri, lontani dalla realtà. D'altra parte Socrate era noto per il suo aspetto fisico – brutto e trascurato, perciò quando uno dei suoi discepoli lo incontra tutto d'un colpo pulito ed elegante si capisce subito che è successo qualcosa di insolito. I cenni di questo genere, volti al linguaggio del corpo, non compaiono di frequente nei dialoghi platonici, a maggior ragione vale la pena di riflettere sul loro significato.

Un'inesauribile fonte di segni presenti nella cultura greca proviene dai miti contenenti diversi codici da decifrare, secondo i quali i miti stessi vengono trasformati dai poeti. Non senza ragione i miti si trovano alla base della maggior parte dei drammi classici costituendo un cardine per una profonda riflessione e una valida interpretazione, la quale risulta impossibile senza la conoscenza del codice. L'analisi fatta da Jadwiga Czerwińska concerne il ciclo tragico degli Atridi. Si potrebbe dire che il poeta, il quale progettava la sua analisi del mito scelto, metteva in cantiere la trama tramandata dalla tradizione ma i fili con cui tessere dipendevano dall'autore stesso. Il poeta decodificava i segni immaginati e tramandati dalle generazioni precedenti, trasferendoli in segni linguistici sottoposti all'elaborazione della sua creatività. La linea dell'interpretazione dipendeva dal tempo o, in altri termini, dalle circostanze socio-politiche nelle quali viveva l'autore. Il mito non è mai una "storiella astratta", ma un fenomeno culturale con tanti riferimenti al contesto storico nel quale è sorto e dal quale è stato generato.

Nel passaggio dal capitolo II al capitolo III vediamo che il mito, trasposto nello spazio scenico, viene arricchito di tutto un sistema di gestualità, caratteristico per il linguaggio teatrale. D'altra parte questo linguaggio viene analizzato da Paolo Bosisio dal punto di vista del suo rapporto con la scienza, che sembra appartenere a un altro ambito. Infatti le tematiche scientifiche raramente costituiscono la base di una trama teatrale, se si può parlare di una trama in questo caso, visto che questo genere di spettacoli di contenuto "scientifico" è piuttosto privo di intreccio. Il loro tessuto viene composto da interazioni dialettiche da seguire con puro ragionamento, mentre da una presentazione teatrale ci si aspetterebbe una rappresentazione densa di sentimenti ed emozioni mostrati in chiave estetica. Eppure anche la scienza porta dei segni "spettacolari" nel senso letterale del termine

come degni di essere guardati tanto da poter far parte dell'ambito delle arti visive. Le sperimentazioni scientifiche risultano spesso attraenti sotto l'aspetto visuale sicché tale tematica diventa interessante agli uomini di palcoscenico che riescono a impiegare la spettacolarità della scienza – anche se in modo selettivo – allo scopo di renderla più accessibile a un pubblico meno preparato. Diffondendo i risultati delle ricerche attraverso i segni visivi si può raggiungere un pubblico più vasto contribuendo all'occasione alla divulgazione della scienza, sia pure inconsciamente. In tal modo l'arte e la scienza si rendono reciprocamente utili.

Passando al contributo di Anna Gęsicka, si rimane nell'ambito teatrale visto in una prospettiva semiotica, ma questa volta attraverso un'analisi delle parti introduttive inserite agli anonimi favolelli medievali adattati da Jean Ott a un pubblico moderno (a cavallo tra Ottocento e Novecento) con l'evidente intenzione di proporre allo spettatore o al lettore un gioco intellettuale realizzato in base alla trasformazione ipertestuale imposta al testo originale. Un attento osservatore intravedrà gli strati orizzontali e verticali delle reciproche relazioni tra gli autori medievali, il "coautore" moderno, i destinatari primari e i lettori moderni di quei testi.

Invece allo scoppio della prima guerra mondiale crollano non solo i vecchi sistemi politici, bensì si spezzano anche i vincoli sociali di vecchio tipo, provocando di conseguenza l'incomprensibilità tra le persone. Tomasz Kaczmarek, autore dell'articolo successivo, sottopone a un'analisi dettagliata uno degli effetti dei fenomeni segnalati, ovvero la distruzione della lingua fino alla sua fondamentale funzione comunicativa. Il teatro dell'epoca diventa testimone di quella crisi attraverso la deformazione della lingua. Nei tre testi seguenti del capitolo IV vi si trovano dettagliate analisi semiotiche di opere letterarie. Magdalena Maria Kubas, paragonando due poemi – l'uno di Eugenio Montale (*Il fuoco che scoppietta*) e l'altro di Antonia Pozzi (*Da capo*) –, arriva alla conclusione che il testo della Pozzi è un effetto dell'atto di lettura del testo di Montale, realizzato da un lettore empirico, il quale, servendosi di tutt'altro lessico, riesce a ottenere un discorso nuovo e autonomo. Da Gitana Vanagaitė vengono sottoposti ad un'analisi fenomenologico-ermeneutica due testi, delle scrittrici Vanda Juknaitė e Dorota Terałkowska, che trattano dell'esperienza di crescere figli gravemente malati. Entrambe le autrici lasciano ai lettori molti spazi vuoti da colmare a seconda del punto di vista individuale creando una certa comunicazione tra il testo e il lettore.

Invece l'analisi di Patrizia Bertini Malgarini e Ugo Vignuzzi richiama l'attenzione sul fatto che l'approccio semiotico vale pure per la categoria dei romanzi polizieschi, nei quali gioca un ruolo inconfutabile la presenza delle forme dialettali con il loro forte potenziale semantico. Il linguaggio del genere chiamato "giallo

all'italiana" contiene un gioco *sui generis* dei segni linguistici, la cui decodificazione richiede da parte del lettore la conoscenza di un linguaggio strettamente legato al luogo in cui si svolge la trama narrativa, in modo che la comprensione del contesto sembri inaccessibile a chi non sappia interpretare i messaggi nascosti nel testo. Di conseguenza una delle caratteristiche di questo genere letterario, limitato a certi spazi (sia geografici che sociali), sarebbe un duplice indovinello presentato all'interpretazione del lettore: l'uno riferito al crimine commesso e l'altro – al gioco dei codici linguistici. Queste particolari tracce di marcatezza diatopica e diastratica entrano nel campo della sociosemiotica collocando l'analisi nell'ambito della semiotica generale e della sociologia della comunicazione.

La parte riguardante l'analisi semiotica dei testi letterari si conclude con il testo di Eleonora Gironi Carnevale, la quale, applicando tale analisi in modo dettagliato e pluridimensionale, cerca di chiarire le intenzioni di Andrej Belyj, contenute nel libro *Kotik Letaev*. L'autore, collocato comunemente tra i simbolisti, analizza, sotto forma di un'autobiografia iniziata nella fase fetale, l'evoluzione della coscienza *in statu construendi*, la quale dispone di segni mitici costituenti una parte dell'essere infante prima che esso sia in grado di esprimersi con parole. L'ordinamento dei simboli si realizza insieme allo sviluppo del sistema lessicale acquisito gradualmente in un essere che da *infans* sta diventando un *fans*, uscendo così da una fase inconscia piena di segni inesprimibili per entrare in una realtà i cui segni iniziano a venire espressi. Attraverso le parole l'essere evolvente deve prima immedesimarsi con sé stesso per poi poter collocarsi nell'universo che lo circonda. Pare che con questa apparente autobiografia Andrej Belyj richiami l'attenzione di ogni essere umano sulla possibilità di svolgere una ricerca *à rebours* del proprio sé nascosto nel subconscio.

La metodologia semiotica può essere utilizzata in diversi campi della ricerca sociale e umanistica. Aprendo il capitolo V, lo studio di Mauro Puddu propone un ricorso alla semiotica negli studi archeologici applicati all'analisi delle scoperte tanatologiche di una necropoli sarda (di Sa Mitza Salisa). L'autore si serve di un modello peirciano che consiste nella correlazione tra un segno e il suo oggetto immersi nel significato, anche simbolico. In questo modo, gli archeologi potrebbero guardare alla necropoli come a un rizoma, una struttura ramificante ovvero un'enciclopedia. Questo approccio risulta utile per varie analisi delle realtà culturali e linguistiche evidenziando i limiti dei modelli accademici precedenti.

La chiave semiotica viene adoperata anche ai fatti linguistici come le formule per rivolgersi a qualcuno, le quali rispecchiano le relazioni sociali tra gli interlocutori. È l'idea promossa nello studio di Justyna Bernat ispirata alla teoria sulla "cortesia" di Brown e Levinson. L'autrice esprime una vitale importanza dei termini

d'*adresse* come segni specifici nella creazione, nel mantenimento e nell'evoluzione dei rapporti interpersonali che si manifestano a livello deittico nel passaggio dalla forma indiretta ('Lei') alla diretta ('tu').

La ricerca sull'origine della lingua ha portato Katarzyna Rogalska-Chodecka ad esperimenti sulla creazione di sistemi semiotici, che possono facilitare il processo di apprendimento reiterato formante mini-linguaggi in grado di svilupparsi anche grazie alla necessità di chiamare le realtà e di comunicare, ma anche alla comunicazione stessa adoperata con l'uso di elementi linguistici primitivi.

Un'ampia analisi della realtà contemporanea, alla luce della semiotica della crisi, la presenta Michele Sità, sviluppando le tesi di Zygmunt Bauman e Umberto Eco diffuse nel discorso filosofico e sociologico internazionale. Il testo, come voce nel dibattito semiotico contemporaneo, fa parte del VI ed ultimo capitolo del libro.

La società moderna, costata Sità, è caratterizzata dalla frenetica necessità dell'uomo di essere costantemente informato su tutto in tempo reale. Sembra esserci una gara nel "catturare" la notizia sensazionale e nella sua divulgazione. Gli strumenti di comunicazione per fare ciò non mancano, anzi si sono moltiplicati a dismisura. Questo processo sempre più veloce e impazzito privilegia la chiacchiera rispetto alla riflessione e al pensiero, conferendo maggiore importanza alla velocità della comunicazione cosicché risulta meno importante quello che si vuole trasmettere. Effettivamente, ciò che riceviamo e apprendiamo lo dobbiamo a nostra volta trasmettere con la stessa velocità con la quale lo abbiamo ricevuto, ma ciò preclude un'attività di critica, di analisi, di valutazione, e, cosa più significativa, di scelta. Questa operazione è simile al nostro comportamento di fronte ad un'opera d'arte che si sottopone ad un'interpretazione istantanea che mette in comunicazione certi nostri stati d'animo, sensazioni, emozioni e realtà interiori, ma per varie ragioni viene limitata, disturbata o proprio resa impossibile. È un'osservazione che porta ad un presagio fatale giacché l'uomo d'oggi non vuole più interpretare i segni perdendo anche l'occasione di sviluppare le sue capacità intellettuali

Il volume si chiude con la recensione di Paolo Fabbri dell'ultimo libro di Umberto Eco pubblicato postumo con il titolo conturbante di *Pape Satàn Aleppe: Cronache di una società liquida* (2016); traduzione polacca: *Pape Satàn Aleppe. Kroniki płynnego społeczeństwa* (2017). Lo semiologo e amico dell'Autore di questa raccolta di saggi, con lo scopo strategico che conduce alla "semiosi guerrigliera", svela alcune chiavi interpretative di "un" discorso semiotico di Eco nel corso dei primi quindici anni del XXI secolo, ispirato anch'egli dal concetto dal pol. *płynna nowoczesność* (ingl. *liquid modernity*) di Zygmunt Bauman. Come Michele Sità, anche Fabbri,

riprendendo i propositi di Eco nelle sue ultime Bustine, osserva che l'uomo, incapace di far tesoro del passato, ormai privo di ogni memoria, vive freneticamente in maniera passiva il presente, in un atteggiamento d'idolatria del pensiero unico.

Il saggio di Paolo Fabbri ci è parso una significativa conclusione del nostro volume sulla visione e le possibilità di ricerca nell'ambito semiotico, ma anche un punto di partenza per ulteriori studi semiotici di vari argomenti, spesso interdisciplinari della cultura contemporanea e storica, i quali possono essere ulteriormente ispirati da idee contenute e sviluppate nei capitoli di questo libro.

Bibliografia

- Aristotele. 2006. *Poetica*. Trad. di G. Paduano. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Bartezzaghi, Stefano. 2017. *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*. Milano: Bompiani.
- Bauman, Zygmunt. 2014. *Futuro liquido. Società, uomo, politica e filosofia*. Milano: AlboVersorio.
- Bauman, Zygmunt. 2015. *La solitudine del cittadino globale*. Milano: Feltrinelli.
- Brown, Penelope & Stephen C. Levinson. (1987). *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques. 1968. *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*. Trad. it. di G. Dalmasso. Milano: Jaca Book.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1997. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto. 2002. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2016a. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2016b. *Pape Satàn Aleppe: Cronache di una società liquida*. Milano: La nave di Teseo (trad. pol. di A. Bruś, *Pape Satàn Aleppe. Kroniki płynnego społeczeństwa*. Poznań: Rebis, 2017).
- Gałkowski, Artur & Monika Kopytowska. I.c.d.s. Current Perspectives in Semiotics. Signs and Signification.
- Ferraro, Guido. 2005. *Semiotica. Teorie e tecniche*. Nowara: Arcipelago Edizioni.
- Halliday, Michael A.K. 1983. *Linguaggio come semiotica sociale. Un'interpretazione sociale del linguaggio*. Trad. it. di D. Calleri. Bologna: Zanichelli.
- Hjelmslev, Louis T. 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Ed. inglese a cura di F. Whitfield. Madison: Wisconsin University Press (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1968).
- Hjelmslev, Louis T. 1975. *Résumé of a Theory of Language*. Madison: Wisconsin University Press.

- Hjelmslev, Louis T. 1988. *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli.
- Kierkegaard, Søren Aabye. 2001. *Aut-Aut*. Milano: Mondadori.
- Kopytowska, Monika & Artur Gałkowski. I.c.d.s. Current Perspectives in Semiotics. Texts, Genres and Representations.
- Marrone, Gianfranco. 2011. *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Peirce, Charles Sanders. 1931–1935. *CP. Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Voll. 1–6. Harvard University Press.
- Saussure, Ferdinand de. 2012. *Corso di linguistica generale*. Roma–Bari: Editori Laterza.

Summary

Prolegomena ad semioticam generalem semioticamque propriam in ambitu *Signi – Ideae – Verbi – Operis* (SIVO)

The text is a starting point for an overview of semiotic studies that refer to two concepts of Umberto Eco in their future vision, namely “general semiotics” and “specific semiotics”. Both are illustrated by theoretical and applied proposals of various authors whose texts are contained in the book, at the same time forming part of the SIVO *Signum – Idea – Verbum – Opus* project. The prolegomena reveal the greatest conclusions on contemporary and historical reflection on the semiotic nature of the sign and phenomena of artistic, literary, linguistic, archaeological and sociological reality of this world.

I. IL SEGNO E LA TEORIA SEMIOTICA

Il futuro della semiotica¹

Abstract: Il saggio presenta una prospettiva degli studi semiotici alla luce delle riflessioni teoriche che stanno alla base della semiologia/semiotica e dello stato attuale della ricerca semiotica nel mondo.

Parole chiave: semiotica, semiologia, semiosi, pragmatica, teoria della comunicazione, scienze cognitive, Peirce, Umberto Eco.

Mots-clés : sémiotique, sémiologie, sémiosie, pragmatique, théorie de la communication, sciences cognitives, Peirce, Umberto Eco.

Keywords: semiotics, semiology, semiosis, pragmatics, communication theory, cognitive science, Peirce, Umberto Eco.

[...] L'idea di fondare un'associazione di studiosi interessati alla semiotica cominciò a emergere durante un primo incontro a Kazimierz nel 1966, che ne seguiva uno informale che si era tenuto a Varsavia. Poi, nel 1968, si tenne un secondo incontro a Varsavia. Purtroppo qualche giorno prima l'Unione Sovietica aveva invaso la Cecoslovacchia, rendendo difficile raggiungere anche la Polonia. Il giorno dell'invasione io ero a Praga, sulla strada per la Polonia. Riuscii a lasciare il paese con la mia auto, arrivai a Vienna e da lì, volando sul mar Baltico per evitare i cieli cecoslovacchi, arrivai a Varsavia, in un momento politico difficile anche per questo paese. Sulla base delle discussioni tenutesi a Varsavia fissammo l'incontro

1 È il testo della *lectio magistralis* del prof. Umberto Eco presentata all'Università di Łódź il 24.05.2015. La *lectio* in tre versioni linguistiche integranti una parte introduttiva è stato pubblicato nel volume: Umberto Eco, 2017. *Przyszłość semiotyki. The future of semiotics. Il futuro della semiotica*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

successivo del 1969 a Parigi, dove vari studiosi (inclusi Roman Jakobson, Émile Benveniste, Roland Barthes, Julia Kristeva, Thomas A. Sebeok, Jerzy Pelc e Algirdas J. Greimas) decisero di fondare l'Associazione Internazionale di Studi Semiotici. Proprio in quell'occasione si decise di adottare il termine "semiotica" usato da Peirce, dai russi e dagli autori che parlavano inglese (per esempio Morris) al posto di "semiologia", diffuso in altre aree linguistiche. Tale decisione fu presa per ragioni pratiche: volevamo evitare alcune sottili distinzioni presenti all'epoca in molti circoli (per esempio il termine "semiologia" veniva usato nelle ricerche legate allo strutturalismo, mentre il termine "semiotica" in quelle più filosofiche); l'intenzione era affermare l'idea che un singolo termine potesse definire approcci diversi al mondo dei segni. Quella scelta, appoggiata da Jakobson, mirava anche a chiarire che il campo di studi che riguardava il segno andava oltre la linguistica. Dopo l'incontro di Parigi ve ne fu un altro a Parma nel 1971, durante il quale Cesare Segre fu nominato presidente dell'associazione, mentre io ne divenni segretario. Insieme a Segre cominciammo a organizzare il primo congresso. Ci vollero quattro anni. Pensavamo di aver contattato almeno duecento studiosi interessati alla semiotica, ma all'apertura del congresso (a Milano, il 2 giugno 1974) comparvero ottocento persone. Dopo una sessione plenaria iniziata con la seminale relazione di Roman Jakobson dal titolo "Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique", seguivano una sessione di tono filosofico, dedicata ai fondamenti, e una sui rapporti tra linguistica e semiotica. C'erano poi sessioni su linguaggi formali, semantica e pragmatica, semiotica della letteratura, iconismo e arti visive, teatro, cinema, architettura, televisione e musica; quindi una sessione dedicata alla semiotica della cultura, una sul comportamento non verbale e infine una su psicologia e psichiatria.

Era un panorama vasto, ma il punto era vedere se fenomeni apparentemente diversi potessero essere trattati usando gli stessi strumenti.

Fu in quell'occasione che cominciai a riflettere sulle differenze fra la *semiotica generale* e le varie *semiotiche specifiche*. Il frutto di quelle riflessioni ha assunto una forma definitiva nel mio *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Einaudi, Torino 1984).

Una semiotica specifica è – o mira ad essere – la grammatica di un particolare sistema di segni e ha successo quando descrive il sistema di significazione che governa un determinato campo di fenomeni comunicativi. Ci sono quindi grammatiche del linguaggio gestuale dei sordomuti americani, grammatiche della segnaletica stradale e grammatiche di un particolare gioco (per esempio del poker). Questi sistemi possono essere esaminati dal punto di vista della sintassi, della semantica e della pragmatica. Una semiotica specifica può aspirare ad avere uno "status" scientifico se esamina fenomeni che sono tendenzialmente stabili

– anche se il codice stradale può avere una vita più breve del sistema fonologico e i sistemi lessicali sono soggetti a continui cambiamenti. Essendo scientifica, una semiotica specifica può avere un potere *predittivo*: può dire quali espressioni, prodotte secondo le regole di un dato sistema di significazione, sono accettabili o “grammaticali”, e quali l’utente di questo sistema produrrebbe – presumibilmente – in una data situazione.

Non ogni semiotica specifica può considerarsi al pari di una scienza naturale. Tuttavia, quando l’antropologia culturale studia il sistema di parentele in una certa società, opera su un campo di fenomeni stabili e può produrre quindi un oggetto teorico e fare alcune predizioni sul comportamento dei membri di quella società. Lo stesso vale per l’analisi lessicale dei termini che esprimono, sempre nella stessa società, i rapporti di parentela.

Intorno a questa area di conoscenze “grammaticali” più o meno strutturate e rigorose, esiste anche una zona grigia difficilmente definibile di pratiche semiotiche, come per esempio l’applicazione di nozioni semiotiche alla critica letteraria o all’analisi del discorso politico.

I compiti e il carattere di una semiotica generale sono diversi. Per delineare il progetto di una semiotica generale non basta affermare, come fece Saussure, che il linguaggio è un sistema comparabile con la scrittura, l’alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, i segnali militari ecc. Per poter immaginare un’impresa semiotica del genere occorre definire in che senso questi sistemi diversi sono reciprocamente confrontabili, se tutti i sistemi sono effettivamente tali secondo lo stesso senso della parola “sistema” e se il loro confronto permette di rivelare leggi sistematiche comuni capaci di spiegare, in modo unificato, il funzionamento di questi sistemi. Credo che tale disciplina non possa essere considerata una scienza nel senso in cui lo sono la fisica o l’elettronica.

Se esiste qualcosa che merita di essere chiamato semiotica generale è un discorso che risponde a queste domande ed è un discorso filosofico. In ogni caso, affronta il problema sollevato dalla filosofia del linguaggio perché, per rispondere, deve considerare, da un punto di vista generale (e non solo “linguistico”) nozioni classiche come significato, referenza, verità, contesto e atti di comunicazione (sia verbali che non verbali), ma anche problemi logici come l’opposizione fra analitico e sintetico, necessità, implicazione, *entailment*, inferenza, ipotesi e così via.

Secondo molti approcci classici (dagli stoici a sant’Agostino, da Locke a Jakobson), la semiotica generale si occupa della nozione di *segno* come riferimento o come *stare per* (*aliquid stat pro aliquo*). Si può decidere che l’oggetto teorico della semiotica sia un altro, magari più fruttuoso, per esempio il testo, la semiosi, la pratica significativa, la comunicazione, il discorso, il linguaggio, l’effabilità

e così via. Ma il vero problema non è tanto *quale* debba essere l'oggetto centrale, quanto piuttosto decidere se esiste un oggetto unificato oppure no. Quest'ultimo può diventare l'oggetto centrale della semiotica solo se riterremo tale categoria capace di spiegare una serie di comportamenti umani (e forse animali) vocali, visuali, termici, gestuali o di altro tipo. In questo senso l'interrogativo principale della semiotica generale è vicino a quello di qualsiasi filosofia del linguaggio: che cosa significa, per un essere umano, parlare, esprimere significati, veicolare idee, menzionare stati del mondo? Con quali mezzi le persone eseguono tali compiti? Lo fanno solo con le parole? In caso contrario, cosa accomuna l'attività verbale e le altre attività di significazione o comunicazione?

A mio avviso la semiotica generale è un miglioramento di alcuni approcci tradizionali della filosofia del linguaggio, ma assume che è impossibile parlare di linguaggio verbale senza paragonarlo ad altre forme di significazione e comunicazione. In questo senso, una semiotica generale è fondamentalmente comparativa. Basti pensare, per esempio, a Wittgenstein, Husserl o a Cassirer per rendersi conto che una *buona* filosofia del linguaggio ha necessariamente questa impostazione.

Nei suoi primi anni la semiotica partì dal presupposto che, se è possibile una comparazione fra diversi modi di significare, questi modi dovrebbero essere descritti come sistemi. All'epoca la ricerca era dominata dal concetto di *codice*. In seguito ho rinunciato all'idea di un sistema rigido, se non per qualche rappresentazione limitata e *locale*, e l'ho sostituita con il concetto di *enciclopedia*, che è strutturata come una rete. Ma questa è un'altra storia, relativa alla mia ricerca personale.

La semiotica generale, più di qualsiasi altra filosofia del linguaggio, è influenzata dalle semiotiche specifiche. Non tutti i filosofi del linguaggio approverebbero una simile prospettiva. Molti di loro sostengono che le categorie create per spiegare il linguaggio verbale non sono valide se vengono applicate ad altri presunti fenomeni di significazione. A tal proposito, consentitemi di accennare a una discussione che ho avuto con Gilbert Harman durante un seminario "Christian Gauss" svoltosi a Princeton. Harman aveva scritto in un articolo intitolato "Semiotics and the cinema: Metz and Wollen":

Il fumo significa (*means*) il fuoco e la parola *combustione* significa fuoco, ma non nel medesimo senso di *significa*. La parola *significa* è ambigua. Dire che il fumo significa il fuoco è dire che il fumo è un sintomo, un segno, una indicazione, una prova del fuoco. Dire che la parola *combustione* significa fuoco vuole dire che la gente usa quella parola per significare fuoco. Inoltre non vi è un senso ordinario della parola *significare* in cui l'immagine di un uomo significhi sia un uomo sia quell'uomo. Ciò

suggerisce che la teoria dei segni di Peirce comprende almeno tre soggetti abbastanza diversi: una teoria del significato inteso, una teoria della prova e una teoria della rappresentazione pittorica. Non vi è alcuna ragione per cui si debba pensare che queste teorie abbiano principi comuni (Harman 1977: 15–24).

Io osservai che l'argomento di Harman si scontrava innanzitutto con l'uso linguistico. Perché le persone avrebbero usato la parola *significare* per più di duemila anni per definire fenomeni che dovrebbero essere divisi in tre diverse categorie? In secondo luogo, l'obiezione di Harman va contro il *consensus gentium* della tradizione filosofica. Dagli stoici al medioevo, da Locke a Peirce, da Husserl e Wittgenstein, vi è stato un costante tentativo di trovare una base comune non solo fra il significato linguistico e la rappresentazione pittorica, ma anche fra la teoria del significato e quella dell'inferenza.

La relazione che intercorre tra un fatto (dal quale si possono inferire molte conseguenze), la proposizione che lo rappresenta e l'enunciato che esprime quella proposizione è ambigua e inestricabile. Ciò che rende questi problemi così difficili da separare è proprio il fatto che in tutti i casi *aliquid stat pro aliquo*. Il modo dello *stare per* può variare, ma ci si trova comunque di fronte a una peculiare dialettica di presenza e assenza. Non sarà questa una ragione sufficiente per chiedersi se un meccanismo comune, per profondo che sia, non presieda a tutti questi fenomeni?

Anche se in varie mie opere mi sono occupato di semiotiche specifiche (per esempio nel campo della narratologia), il mio interesse principale è sempre stato verso una semiotica generale. La ritengo una forma di filosofia – forse l'unica possibile oggi – e in tal senso condivido l'idea che la filosofia contemporanea è caratterizzata da una “svolta linguistica”.

Seguendo questa linea di pensiero, durante il secondo congresso di Vienna del 1979 ho fatto presente la necessità di studiare la storia della semiotica e da allora molte importanti ricerche sulla storia della nostra disciplina sono state sviluppate, con ottimi risultati. Seguirono molti altri congressi, organizzati ogni cinque anni, e io cominciai a rendermi conto che l'idea di una semiotica generale era in minoranza rispetto ai molti studi sulle semiotiche specifiche. Inoltre negli anni Settanta l'attenzione di molti studiosi si stava spostando dai fondamenti (la natura del segno, il significato, la somiglianza iconica) verso l'analisi dei testi. Questo fu un periodo molto produttivo, ma la mia impressione era che, dopo aver elaborato una serie di strumenti analitici, il rischio di applicarli ai testi era di trovare gli stessi meccanismi in ogni testo. Prendiamo, per esempio, le ipotesi dei formalisti russi o le teorie narratologiche. Ero convinto che dopo le teorie della narrazione di Greimas e Genette ogni analisi testuale sembrasse una tautologia. In altri termini,

che si analizzasse Tolstoj o un romanzo poliziesco era sempre possibile identificare i meccanismi portati alla luce dalla narratologia – nello stesso modo in cui l'analisi di una tragedia può soltanto evidenziare i dispositivi narrativi spiegati nella *Poetica* di Aristotele, che era così tanto una teoria di *qualsiasi* struttura narrativa che, a partire dagli anni Trenta, Mortimer Adler era stato in grado di applicarla addirittura al film.

Molte persone stavano perdendo di vista i fondamenti filosofici della semiotica. Me ne sono reso conto molti anni dopo, quando ho partecipato al congresso internazionale di semiotica organizzato dall'Università della California di Berkeley nel 1994. Per citare solo alcuni argomenti, vi erano sessioni su metateoria, intelligenza artificiale, scienze cognitive, analisi del discorso politico, temporalità, pragmatica giapponese, semiotica del silenzio, semiotica della morte, cyberspazio, semiotica legale, media, corpo, religione, marketing, calligrafia, humour, didattica, interazione uomo-computer, postmoderno, scienze biblioteconomiche e dell'informazione, sessualità, analisi della guerra fredda, semiotica medica e addirittura sulla simmetria in cristallografia.

Evidentemente il programma rispecchiava la coesistenza di una molteplicità di interessi nei settori più diversi. Siccome non ho partecipato a tutti gli incontri, non sono in grado di affermare se siano stati elaborati criteri comuni nello studio della semiotica della morte e della simmetria in cristallografia. Credo che l'obiettivo degli organizzatori fosse quello di non fornire (o imporre) una cornice teorica unificata, ma piuttosto di rendere conto di una pluralità di campi di ricerca e di approcci teorici. Ritengo anche che la scelta degli argomenti fosse dovuta a contingenze geografiche e sospetto che si parlasse di pragmatica giapponese anziché di semantica eschimese perché il congresso si teneva sulla costa del Pacifico e non al circolo polare artico.

Comunque tutti gli studiosi erano certamente d'accordo sul fatto che esistono *somiglianze di famiglia* tra interessi e metodi così diversi tra di essi, come se volessero creare una nuova enciclopedia di Diderot prendendo in considerazione gli arazzi Gobelin e Dio, i geroglifici egizi e i mulini a vento. Possiamo ancora parlare, a questo punto, di una sola disciplina oppure dovremmo ammettere che siamo interessati non tanto a sviluppare un approccio semiotico unificato, ma piuttosto a navigare la rete semiotica?

Così mi sono convinto sempre di più che "semiotica" non è il nome di una singola scienza o disciplina, ma piuttosto di un dipartimento o di una scuola – così come non esiste una singola scienza chiamata "medicina", ma esistono "scuole di medicina", nel senso accademico dell'espressione. In una scuola o dipartimento di medicina abbiamo chirurgia, biochimica, dietologia, immunologia, psichiatria

e così via (e a volte anche agopuntura e omeopatia). In una scuola di questo tipo, gli esperti di un determinato settore tendono sempre di più a non comprendere gli obiettivi e il linguaggio di altri specialisti, ma, nonostante queste differenze, sono in grado di lavorare insieme perché condividono lo stesso oggetto (il corpo umano) e lo stesso obiettivo (la sua salute).

La semiotica è forse qualcosa di simile, un campo in cui approcci diversi hanno, al massimo grado di generalità, un oggetto comune: la semiosi. Non so se possiamo parlare di casi di semiosi nella cristallografia, ma sicuramente tracce di semiosi ci sono quando decidiamo di tacere per esprimere perplessità o disaccordo con una certa opinione. L'unico problema è come definire la semiosi e come fornire criteri per identificarla ogni volta che si manifesta. Questo è il compito di una semiotica generale e non credo che qualcuno possa occuparsi di pragmatica giapponese senza possedere un concetto rigoroso (e filosofico) di semiosi.

Quale può essere, dunque, il futuro della semiotica? I semiologi saranno in grado di analizzare testi profetici, ma non sono essi stessi dei profeti e non considerano Nostradamus come uno dei fondatori della loro disciplina. Tuttavia porsi questa domanda non è un semplice capriccio. Ogni disciplina è sottoposta a cambiamenti storici e i percorsi che sceglie sono sempre motivati dalla volontà (direi anche dall'obbligo) di reagire ai fenomeni tipici di un determinato momento culturale.

Il primo problema affrontato dalla semiotica, sin dai tempi di Parmenide, è stato la distinzione tra l'affidabilità dei *semata*, cioè i segni naturali, e l'inaffidabilità degli *onomata*, cioè le parole. Aristotele affrontò i fenomeni semiosici distinguendo tra suoni, cose e *pathemata tes psyches* [παθήματα τῆς ψυχῆς], ossia l'immagine mentale o l'idea attivata nella mente dai suoni verbali. Ciò accadde anche perché in quel periodo la cultura greca stava facendo i conti con l'esistenza dei barbari, ossia con popolazioni che apparentemente non avevano alcuna lingua, ma in realtà erano in grado di designare le cose con le parole. La stessa idea fu sviluppata in una forma più raffinata dagli stoici e non è un caso che essi fossero originariamente fenici, pensatori bilingui, perfettamente consapevoli che in paesi diversi le stesse idee venivano espresse con parole diverse.

I Romani erano così fortemente convinti del primato del latino che non svilupparono una propria semiotica, eccetto che per la teoria della traduzione (visto che dovettero assorbire e imitare l'eredità greca) e la retorica, necessaria per le loro attività giuridiche e politiche.

Anche gli scolastici medioevali non si occupavano di altre lingue, oltre al latino. Prima di loro sant'Agostino aveva avviato una teoria e una pratica molto complesse di ermeneutica biblica non conoscendo l'ebraico e avendo una conoscenza

vaga, se non nulla, del greco. Il loro contributo semiotico riguarda due questioni chiave per i loro obiettivi culturali e cioè l'interpretazione dei testi (l'ermeneutica biblica) e i rapporti tra le parole e gli universali. Solo a partire da Ruggero Bacone e Ockham, in un nuovo clima culturale che diveniva più aperto alle esperienze naturali, i filosofi medievali si dedicarono allo studio della relazione tra *signa* e *res* e a quella tra proposizioni vere e stati di cose.

Nel XVII secolo il termine semiotica riapparve (secoli dopo Galeno e non solo in Locke) per designare una dottrina dei segni. Ciò accadde anche perché solo allora la cultura europea divenne pienamente consapevole dell'esistenza di altre culture e di altre forme di scrittura, dagli ideogrammi cinesi ai geroglifici egizi.

Tra il XIX e il XX secolo abbiamo finalmente Peirce e Saussure, anche se il primo è rimasto, nella sua epoca, un'isolata *vox clamantis in deserto*.

In seguito, nel XX secolo, la semiotica è diventata un argomento sempre più centrale. Ricordiamo che anche Carnap e Morris hanno scritto di semiotica nel quadro dell'*International Encyclopedia of Unified Science*. Pian piano siamo arrivati al boom semiotico della metà del secolo, perché è nel Novecento che la comunicazione è diventata un'industria importante e non a caso Roland Barthes in *Mythologies* cominciò ad analizzare i fenomeni della comunicazione nella vita quotidiana. La semiotica si è resa conto di essere un'impresa inevitabile nel momento in cui, almeno nei paesi sviluppati, era diventato chiaro che si poteva assumere il potere senza l'uso di carri armati nelle strade, ma impadronendosi di radio e televisione.

La semiotica come attività critica è diventata una specie di obbligo quando si è capito che i mass media erano i nuovi testi sacri, capaci di produrre ideologia e di cambiare la nostra percezione del mondo.

Quali fenomeni dovrà affrontare la semiotica di domani? Nell'era della globalizzazione, in cui diverse società hanno le stesse tecnologie e le stesse abitudini, le ricerche semiotiche dovranno probabilmente occuparsi di fenomeni contemporanei più o meno legati alla rete semiotica globale e onnipresente. Secondo alcuni studiosi, per esempio quelli della scuola semiotica di Tartu, la semiotica deve allargare i suoi interessi alla sfera della comunicazione biologica e non umana.

A me personalmente interessa, però, lo sviluppo della semiotica generale.

Ogni anno per divertimento frequento le librerie americane per controllare come modificano la classificazione delle pubblicazioni semiotiche. Negli anni Sessanta i libri di semiotica erano sugli scaffali dedicati a marxismo, psicanalisi e fenomenologia. Un decennio dopo li ho trovati nel settore "strutturalismo" insieme a marxismo, cinema e femminismo. Successivamente si sono spostati verso il post-strutturalismo, gli studi postmoderni e i *cultural studies*. Aspetto il momento in cui questi libri si troveranno sullo scaffale dedicato alla New Age. Nel corso

dei miei viaggi ho però scoperto con gioia che la libreria di Harvard aveva creato una grande stanza speciale che includeva intelligenza artificiale, scienze del cervello, logica e filosofia analitica, psicologia della percezione, linguistica e semiotica, e tutto quanto classificato come “scienze cognitive”.

Nessuno ha mai preteso che le scienze cognitive fossero una scienza omogenea e tutti sono d'accordo nel ritenerle un aggregato interdisciplinare con un nucleo comune. Non mi disturba personalmente che la semiotica sia stata inclusa in questa confederazione, indipendentemente dalla questione (ancora discussa) se la semiotica è una scienza cognitiva oppure le scienze cognitive sono un settore della semiotica (come una volta ha sostenuto Thomas Sebeok). La semiosi è diventata un concetto centrale del paradigma scientifico contemporaneo – come l'opposizione fra la *res extensa* e la *res cogitans* nel XVII secolo – ed è certo che molte discipline possono trarre ispirazione da concetti semiotici senza essere necessariamente *una* semiotica.

Ho sottolineato il collegamento fra semiotica e scienze cognitive e qualcuno potrebbe obiettare che ci sono molte ricerche semiotiche che non riguardano la cognizione come, per esempio, l'analisi dei testi letterari, la ricerca sugli effetti dei mass media, la semiotica sociale e culturale oppure il campo molto produttivo e in crescita degli studi sulla traduzione. Tuttavia credo che l'orientamento cognitivo deve restare uno dei compiti principali della ricerca semiotica. Non è una questione di essere alla moda, perché già da tanto tempo gli studiosi di Peirce parlano della sua semiotica come di una semiotica cognitiva. Non abbandoniamo quindi i principi fondamentali dei nostri precursori.

La semiotica della metà del XX secolo (penso per esempio allo strutturalismo francese) ha voluto dimostrare che la nostra esperienza del mondo è mediata dai testi e che i testi non sono una rappresentazione speculare del mondo, ma una sua interpretazione, che va a sua volta interpretata dai destinatari. In questa “svolta testuale” è stata riscoperta la nozione peirciana di *semiosi illimitata*. Vorrei chiarire che ritengo questa impresa molto importante. Ci ha permesso di comprendere quanto la nostra esperienza, che presumevamo ingenua, sia invece determinata dalle strategie discorsive. Per questo motivo abbiamo insistito così tanto sulla necessità di studiare non il rapporto referenziale fra i segni e le cose, ma piuttosto (o, almeno, innanzitutto) la relazione semantica tra segni e significati, o tra segni e loro interpretanti.

Non possiamo però negare che questo approccio ha anche creato l'illusione che non esistesse più un mondo, ma solo testi, e che la semiosi fosse un rinvio continuo e infinito da segno a segno, da testo a testo. Qui penso non tanto a Derrida, ma a una versione americana dell'idea decostruzionista (che una volta ho definito come merce originale americana prodotta su licenza francese). Voglio

ricordare, però, che vi è una differenza fondamentale tra la deriva decostruzionista e la semiosi illimitata di Peirce.

Nel secondo capitolo del libro *Della grammatologia* Derrida cerca delle autorità che gli permettano di giustificare il suo tentativo di delineare una semiosi del gioco infinito, della spirale infinita delle interpretazioni. Tra gli autori che cita dopo Saussure e Jakobson c'è anche Peirce:

Peirce va molto lontano nella direzione di ciò che prima abbiamo chiamato la de-costruzione del significato trascendentale, che, prima o poi, porrebbe un termine rassicurante al rinvio da segno a segno. Abbiamo identificato il logocentrismo e la metafisica della presenza come il desiderio esigente, potente, sistematico ed irreprensibile, di un tale significato. Ora Peirce considera l'indefinitezza del rinvio come il criterio che permette di riconoscere che si ha a che fare proprio con un sistema di segni. *Ciò che inaugura il movimento della significazione è ciò che ne rende impossibile l'interruzione. La cosa stessa è un segno.* [...] La cosiddetta "cosa stessa" è già da sempre un *representamen* sottratto alla semplicità dell'evidenza intuitiva. Il *representamen* funziona soltanto suscitando un *interpretante* che diventa a sua volta segno, e così all'infinito. L'identità a sé del significato si sottrae e si sposta incessantemente. [...] Ora il *rappresentato* è già da sempre un *representamen*. [...] Dunque quando c'è un senso ci sono solo segni (Derrida 1969: 55).

Il limite di questa interpretazione sta nel fatto che Derrida non considera che Peirce non si fermi qui. È vero che egli parla di un processo possibilmente infinito di interpretazione. Ma per Peirce "l'idea di significato è tale da implicare qualche riferimento a uno scopo" (CP, 5.166). Lo scopo è, senza ombra di dubbio e comunque almeno nel quadro peirciano, legato a qualcosa che è esterno alla semiosi. Forse non ha nulla a che fare con un soggetto trascendentale, ma ha a che fare con i referenti. Quando Peirce propone la famosa definizione del litio sotto forma di un pacchetto di istruzioni intese a rendere possibile non solo l'identificazione, ma anche la *produzione* di un campione di litio, fa notare che: "la peculiarità di questa definizione è che vi dice che cosa la parola litio denoti prescrivendo che cosa dovete fare per ottenere una esperienza percettiva dell'oggetto della parola" (CP, 2.330).

Ogni atto semiotico è determinato da un Oggetto Dinamico, che è "la realtà che in qualche modo riesce a determinare il segno alla sua rappresentazione" (CP, 4.536). Creiamo i *representamen* perché ci costringe qualcosa di esterno al cerchio della semiosi.

È vero che per Peirce l'Oggetto Dinamico non può mai essere colto nella sua effettiva identità individuale, ma può essere conosciuto solo attraverso l'Oggetto Immediato, e che è l'Oggetto Immediato che diventa il punto di partenza delle

interpretazioni ulteriori. Se la percezione è – come lo è per Peirce – semiosi, allora anche nel momento originario della nostro contatto percettivo con il mondo esterno, il mondo esterno diventa conoscibile da parte nostra solo sotto la forma di un Oggetto Immediato. Per Peirce, quando il segno è prodotto l'Oggetto Dinamico non è più *lì* (e prima che il segno fosse prodotto non era affatto un oggetto). Ma la presenza di un *representamen* così come la presenza (nella Mente o altrove) di un Oggetto Immediato significa che in qualche modo l'Oggetto Dinamico, che non è *lì*, *era* da qualche parte. Non essendo presente, o non-essendo-*lì*, l'Oggetto di un atto di interpretazione *è stato*.

Inoltre l'Oggetto Dinamico che *era*, e che è assente nel fantasma dell'Oggetto Immediato, per poter essere tradotto nella catena infinita dei suoi interpretanti, *sarà* o *dovrebbe essere*. “Una serie infinita di rappresentazioni, ognuna rappresentante quella che le sta dietro, può essere concepita come limitata da un oggetto assoluto” (CP, 1.339). Qui compare qualcosa che non può trovare sistemazione all'interno della cornice decostruzionista: al di fuori dell'interpretante immediato, emotivo, energetico e logico – tutti interni al processo della semiosi – c'è l'interpretante logico finale, cioè l'Abito (*habit*).

L'Abito è una disposizione ad agire nel mondo e questa possibilità di agire, così come il riconoscimento di questa possibilità come una Legge, richiede qualcosa di molto vicino a un'istanza trascendentale: una comunità quale garanzia intersoggettiva di una nozione di verità non intuitiva, non ingenuamente realistica, ma, piuttosto, congetturale.

Vi è una vera perfezione della conoscenza secondo la quale la realtà è costituita (CP, 5.356). Se per la massima pragmatica (CP, 5.462) il significato di qualsiasi proposizione è costituito dai concepibili effetti pratici che l'asserzione implicherebbe se la proposizione fosse vera, allora il processo interpretativo deve arrestarsi – almeno per un po' di tempo – al di fuori del linguaggio, almeno nel senso che non tutti gli effetti pratici sono semiotici. È pur vero che anche l'effetto pratico deve essere decifrato da e attraverso interpretanti, e che lo stesso accordo tra i membri della comunità non può che prendere la forma di una nuova catena di segni: ciononostante, l'accordo riguarda qualcosa che – sia esso un effetto pratico o la possibilità di un effetto pratico – è prodotto al di fuori della semiosi.

Per Peirce vi è qualcosa che trascende le intenzioni individuali dell'interprete: è l'idea di una comunità in quanto principio trascendentale. Questo principio non è trascendentale nel senso kantiano, poiché non viene prima ma *dopo* il processo semiotico; l'interpretazione non viene prodotta dalla struttura della mente umana ma dalla realtà costruita dalla semiosi. Ad ogni modo, dal momento in cui la comunità è spinta a concordare su una data interpretazione vi è un significato che, se

non oggettivo, è almeno intersoggettivo ed è privilegiato rispetto a qualsiasi altra interpretazione ottenuta senza il consenso della comunità. Peirce disse una volta che vi è una vera conclusione della semiosi ed è la Realtà (CP, 5.384). “Il reale, dunque, è ciò in cui, presto o tardi, alla fine si risolveranno le informazioni e il ragionamento, e che è quindi indipendente dagli erramenti di ogni singolo individuo” (CP, 5.311).

Il problema dell’interpretazione (che può essere esaminato teoricamente soltanto dalla semiotica generale) diventa la questione fondamentale per confrontarsi con molte posizioni filosofiche secondo le quali non esistono fatti, ma solo interpretazioni – una tipica eredità nietzschiana, anche se Nietzsche aggiungeva che anche la sua difesa dell’interpretazione contro i fatti era un’interpretazione. Oggi si sostiene l’appello a un *nuovo realismo* e in questa cornice una semiotica generale ha qualcosa da dire. Personalmente ho sviluppato l’idea di un realismo negativo, secondo la quale esistono fatti che sfidano alcune delle nostre interpretazioni e ci dicono che non possiamo accettarle.

La semiotica può svolgere un ruolo anche in una delle questioni fondamentali dei nostri tempi, ossia istruire i giovani su come usare la rete. Mi ricordo quando una volta ho fatto una ricerca sul web riguardo alla Calcedonia. Dalla Calcedonia sono stato rimandato – dopo una serie di non mi ricordo quanti link affascinanti – alla prima traduzione in inglese (1652) della *Fama* rosacrociiana. Un link nel commento mi ha rimandato a un numero infinito di pagine web dedicate al regno del Prete Gianni e proprio da lì ho trovato una serie impressionante di documenti sulle dieci tribù perdute d’Israele. Ho salvato e stampato freneticamente moltissimi documenti curiosi, ma, più o meno alle due del mattino, mi sono sentito esausto e ho spento il computer. A quel punto mi sono reso conto che avevo dimenticato il motivo che mi aveva portato a iniziare quella ricerca. Nel continuo rinvio da un testo a un altro testo avevo perso l’opportunità di produrre l’abito che mi avrebbe permesso di cogliere ciò che inizialmente volevo.

Questa parabola ci insegna secondo me due cose importanti. La prima è che nella semiosica virtualità della rete (in effetti una creatura molto decostruzionista) rischiamo di perdere qualunque idea di scopo e di azione. L’altra è che uno dei compiti della semiotica nel prossimo millennio sarà probabilmente insegnare alle persone non solo come usare i segni per navigare nell’oceano infinito della semiosi, ma anche come tornare, non una volta per tutte, ma a ogni stadio della nostra ricerca semiosica, all’Oggetto Dinamico.

Può darsi che esistano altre prospettive interessanti per il futuro della semiotica, ma in questo momento non le ricordo. Chiedo scusa.

Trad. Łukasz Jan Berezowski

Bibliografia

- CP = Peirce, Charles Sanders. 1931–1935. *CP. Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Voll. 1–6. Harvard University Press.
- Derrida, Jacques. 1969, *Della grammatologia*. Ed. it. a cura di R. Balzarotti et al. Milano: Jaca Book.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Harman, Gilbert. 1977. “Semiotics and the cinema: Metz and Wollen”. *Quarterly Review of Film Studies*, 2, 1: 15–24.

Summary

The future of semiotics

The essay presents a perspective of semiotic studies in light of the theoretical reflections underlying semiology / semiotics and of the current state of semiotic research in the world.

Segni anomali

Abstract: Questo saggio discute la nozione classica di segno, come formulata da Ferdinand de Saussure, mostra le ragioni della sua uscita dal paradigma semiotico e propone di riusare la categoria di segno a proposito di situazioni comunicative anomale, come la percezione delle tracce di superficie, anche se non fornite di un significato preciso e di marcature in cui il segno coincide con certe qualità dell'emittente.

Parole chiave: marcatura, segno, significante, arte.

Mots-clés : marquage, signe, signifiant, art.

Keywords: marking, sign, signifiant, art.

1. Forse è arrivato il momento per la semiotica di ripensare di nuovo radicalmente la sua *nozione originaria* di segno, quella intorno a cui la disciplina si è definita e che in certa misura ne sostiene ancora l'identità profonda, anche se da alcuni decenni essa è stata largamente sostituita da quella di *testo*, almeno nella vulgata semiotica europea. Le ragioni di questo cambio di paradigma furono legate al carattere "atomico" o "minimo" generalmente attribuito al segno, come unione di *un* significante e *un* significato, caratteristica che lo relega ad essere un modello ideale molto diverso dagli oggetti empirici caratteristici della disciplina, come prodotti letterari e pittorici, pubblicità, comunicazioni dei vecchi e nuovi media. È certamente assai difficile esibire un segno *atomico* che corrisponda al funzionamento reale di queste forme standard della comunicazione, anche quando si tratta di dispositivi semiotici molto limitati come i marchi o i lessemi. È esperienza comune e difficilmente contestabile che la comunicazione infatti di solito si concretizzi in oggetti complessi, talvolta non facilmente delimitabili e sempre costituiti da numerosi elementi e caratteristiche significative variamente intrecciati fra loro e posti a livelli diversi della struttura comunicativa, come quadri, libri, articoli,

siti, annunci pubblicitari e politici, film, spettacoli teatrali ecc. Ma anche gli elementi più semplici presentano una strutturazione interna fatta di caratteristiche e proprietà significative, che ne esclude il carattere atomico.

Tutti questi dispositivi di senso, dai più estesi ai più piccoli, sono per l'appunto da considerare piuttosto dei *testi*, cioè sono organizzati chiaramente nel senso della metafora etimologica originaria del "tessuto", vale a dire che studiandoli appaiono intrecci di elementi i quali, presi isolatamente o solamente accostati, non svolgerebbero la funzione comunicativa che di fatto assolvono, cioè non sarebbero capaci di veicolare un senso a sua volta complesso. In tutti questi casi l'organizzazione del senso, come quella del testo non si può di fatto analizzare in termini puramente compositivi (secondo il modello logico/algebrico introdotto da Frege, che funziona però solo nei linguaggi formali): l'accostamento di due elementi significanti non produce infatti la somma dei loro significati: quanto meno entrano in gioco selezioni circostanziali, pertinenza, interferenze reciproche. Una parola o meglio un monema, ciò che meglio corrisponde nel linguaggio naturale alla nozione di segno, non comunica da sola, salvo in casi assai peculiari; e la sua funzione dentro un discorso difficilmente si può riprodurre a un meccanismo compositivo in senso meccanico: una frase non è una sommatoria di parole come un testo non è una sommatoria di segni, e per la stessa ragione.

Dalla rinuncia a mettere al centro della metodologia semiotica la nozione di segno deriva anche la caduta dell'ipotesi che il senso venga amministrato innanzitutto da "codici" cioè da strutture che funzionano come meccanismi di traduzione, elenchi o dizionari di segni semplici biplanari. Anche se evidentemente esistono delle convenzioni e delle regole vere e proprie che valgono per larghe classi di testi, pretendere di descrivere il funzionamento di un certo genere comunicativo (il cinema, la pittura ecc.) nei termini di un codice è altrettanto poco plausibile che pretendere di realizzare traduzioni accostando gli equivalenti dizionari delle singole parole. Tutto ciò è ben noto e fa parte ormai delle nozioni comuni di base della semiotica.

Ma vale la pena di aggiungere qui brevemente che anche la nozione di testo è notevolmente complessa (per un punto di vista "testualista" su questa complessità, è molto utile la riflessione di Marrone 2010; 2011). Tenendo presente queste difficoltà di fondo, vale però comunque la pena di ripensare la nozione di segno. Non per cercare di riproporla superando in qualche modo i problemi accennati, ma per vedere se essa può servire a caratterizzare altri fenomeni di senso, che non rientrano negli esempi standard appena citati.

2. La semiotica è stata profondamente segnata dalla definizione saussuriana del segno come

un'entità psichica a due facce [...] concetto e immagine acustica [...] Questi due elementi sono intimamente uniti e si richiamano l'un l'altro [...] Noi chiamiamo segno la combinazione del concetto e dell'immagine acustica: ma nell'uso corrente questo termine designa generalmente soltanto l'immagine acustica [...] Sia che cerchiamo il senso della parola latina *arbor* sia che cerchiamo la parola con cui il latino designa il concetto "albero", è chiaro che solo gli accostamenti consacrati dalla lingua ci appaiono conformi alla realtà, e scartiamo tutti gli altri che potrebbero immaginarsi. Questa definizione pone un importante problema di terminologia. Noi chiamiamo *segno* la combinazione del concetto e dell'immagine acustica; ma nell'uso corrente questo termine designa solamente l'immagine acustica, per esempio una parola (*arbor* ecc.). Si dimentica che se *arbor* è chiamato segno, ciò è solo in quanto esso porta l'idea di albero, in modo che l'idea della parte sensoriale implica quella del totale (Saussure 1922, trad. it.: 84-85).

Come riconosce Saussure stesso, questa definizione è profondamente artificiale, isolando il punto di vista di un interprete che studi un segno già dato e compreso: perché si realizzi il nesso fra *arbor* inteso come suono (o immagine acustica) o scritto (o immagine grafica) e "idea di albero", che fonderebbe il segno, bisognerebbe aver presente l'una e l'altro separatamente (di qui l'uso nel testo di Saussure di una parola latina, che si lascia isolare facilmente col corsivo, le virgolette intorno alla parola "albero" che lo traduce, nel testo perfino una traduzione intersemiotica in immagine (che peraltro nei testi originali il cui montaggio ha dato il *Cours* non si trova, come afferma Tullio De Mauro nella nota 132 *ad loc.* (Saussure 1922, trad. it.: 412). Tutto ciò è reso più complicato dal carattere oppositivo e dunque contestuale dei segni, sottolineato da Saussure col concetto di "valore". Proprio la parola "albero" viene utilizzata da Hjelmslev (1943) in un celebre schema per sviluppare e chiarire il senso di questo concetto saussuriano, mostrando che il "concetto" corrispondente sia variabile nelle diverse lingue e che dunque vi sia un'"arbitrarietà orizzontale" nella delimitazione dei diversi significati (e corrispondentemente dei significanti, come Saussure (1922, trad.it.: 145) mostra a proposito dei grafemi).

Dunque, se non vi è un "concetto" fisso indipendentemente dalla lingua (e lo stesso vale per l'"immagine acustica", la definizione di segno va incontro a un circolo vizioso: il segno è composto di "due entità intimamente unite", ma queste entità non sono precedenti al segno, anzi ne derivano e ne sono definite. Il segno "arbor" non è tale se non "porta l'idea di albero", ma tale idea dipende dall'esistenza del segno, tant'è vero che quando cambia il segno muta l'estensione del concetto. È un problema ben noto, che è stato valorizzato nello strutturalismo come uno stimolo a considerare in senso costruttivista il funzionamento del linguaggio.

Senza ricostruire tale discussione, vale la pena di illustrarne un aspetto che è stato poco considerato: il fatto che Saussure nella definizione di segno sembrerebbe presupporre dunque una certa *posizione*: quella del destinatario competente e riflessivo di una comunicazione già riuscita, o ancor meglio (e non certo sorprendentemente) quella di un analista, di un linguista, che riflette su un sistema linguistico già dato. Ma che dire di altre posizioni? Quella di un *emittente* che sa di voler dire qualcosa e non sa, non ha deciso come dirlo o di un *destinatario* che si trova di fronte un possibile segno da interpretare?

italiano	francese	danese	tedesco
albero	arbre	trae	baum
legno	bois		holz
bosco	forêt	skov	wald
foresta			

Il primo caso è quello della *costituzione* di un segno a partire da un germe di senso, sviluppo che in qualche modo dovrebbe essere analizzato dal “percorso generativo”. Vi sarebbe uno strato semantico profondo che articolerebbe categorie semantiche, e poi gradualmente sarebbe sviluppato sintatticamente e semanticamente in una sequenza narrativa. Che l’esito narrativo sia incompatibile con l’atomicità del segno è certamente un ostacolo; ma esso può essere superato affermando che ogni lessema ricco di senso costituisce in qualche mondo la condensazione di una narrazione, come si è spesso sostenuto a proposito del lessico passionale. In questo senso, forse, tutti i segni potrebbero essere considerati da un certo punto di vista ed entro certi limiti come storie condensate, magari più d’una. L’albero sarebbe lo stato finale della crescita da un seme; e allo stesso tempo sarebbe l’oggetto di una trasformazione ciclica, l’ambiente di sopravvivenza di una nicchia ecologica, il tema di una contemplazione estetica. È una prospettiva interessante, su cui manca una ricerca anche iniziale.

Un problema per questo punto di vista è che il percorso generativo *non* comprende il passaggio alla manifestazione, cioè la *costituzione* vera e propria del segno, nel senso in cui Saussure lo intende cioè anche come un significante preciso. Il nome giusto per questo passaggio sarebbe “espressione”, ma per evitare equivoci e ambiguità lo designerò come *formazione*. Se non lo stesso contenuto, per le ra-

gioni esposte sopra, un contenuto analogo può essere evidentemente formato in significanti diversi. Un cane può diventare *chien*, *dog*, *chalev*, ma anche CANE, **cane**, *cane*, e poi botolo, quadrupede abbaiante, con un iponimo o un iperonimo; può essere espresso da una fotografia, da una pittura, da un disegno schematico, da una registrazione sonora, da un filmato ecc. Le immagini possono essere assai lontane fra loro, per ragioni di stile. Tutti questi sono segni *sinonimi*, sul piano della denotazione, se accettiamo la classica distinzione proposta da Barthes (1964) che peraltro non è facile da conciliare con la definizione di segno di Saussure né con quella contemporanea di testo; ma comportano effetti di senso molto diversi.

Forse vale la pena di fare una tipologia un po' diversa da quella classica morisian-peirceana. Si può distinguere fra *formazione rappresentativa* e *formazione notazionale*. La formazione rappresentativa ha la pretesa di adeguarsi a qualche caratteristica del mondo, rendendo pertinente questa adeguazione con un gesto metasegnico. Da questo punto di vista indicazione e mimesi, che Peirce contrappone, sono invece simili. Non può esserci mimesi perfetta, come già sapeva Platone (Cratilo); ogni mimesi punta a certi caratteri; per converso ogni indicazione contiene in sé una mimesi del puntamento.

Dalla posizione del destinatario ogni cosa, o meglio ogni dettaglio di qualcosa si presta *a essere letto* come segno (Eco 1975). Che cosa però fattualmente leggiamo come segno? Vi sono certamente condizioni di salienza percettiva, relativo isolamento, eventuale ricorsione non meccanica. Soprattutto noi leggiamo come segno quel che *riconosciamo*. Condizione del ri-riconoscimento è una relazione di *richiamo a se stessi*, cioè la collocazione dell'elemento percettivo *token* di un *type*, che si tratti di un elemento istituito (per esempio un grafema o un fonema) o anche di un tratto ripreso da una *semiotica del mondo naturale*.

Intendiamo con mondo naturale *l'apparenza* secondo la quale l'universo si presenta all'uomo come un insieme di *qualità sensibili*, dotato di una determinata *organizzazione* che lo fa talvolta designare come il "mondo del senso comune". Rispetto alla struttura "profonda" dell'universo, che è di ordine fisico, chimico, biologico, ecc., il mondo naturale corrisponde, per così dire, alla sua struttura "di superficie"; ma è, d'altro canto, una struttura "discorsiva", poiché si presenta nell'ambito della relazione soggetto/oggetto, come l'"enunciato" costruito dal soggetto umano e da lui decifrabile (Greimas e Courtés 1979: 218; *corsivi miei UV*).

In tutti questi casi il riconoscimento del segno ha a che fare con il riconoscimento di *apparenze*, che rientrano almeno in parte nell'*organizzazione* delle *qualità sensibili* del mondo, o nell'altra *organizzazione* delle *qualità sensibili* prescelte come pertinenti dal sistema arbitrario delle "immagini acustiche" della

lingua verbale, delle “immagini visibili” dei codici grafici ecc. Insomma vi è una *dimensione iconica* della costituzione di tutti i segni come esempi di una regola, che è stata molte volte notata (per citar solo un esempio da Derrida 1967), ma mai veramente assimilata al discorso semiotico. Una teoria del segno da questo punto di vista resta ancora da fare.

3. Nel seguito voglio considerare molto brevemente due casi peculiari, in cui i segni sono molto diversi da quelli paradigmatici saussuriani e proprio per questa ragione possono funzionare come segni. Il primo è quello in cui il segno viene colto senza significato; il secondo quello in cui il significante coincide con l'emittente e quello in cui il segno sembra ridotto alla traccia della significazione.

Partiamo dal primo: la prima definizione di segno che troviamo sui dizionari parla di “Qualsiasi fatto, manifestazione, fenomeno da cui si possono trarre indizi, deduzioni, conoscenze” (Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/segno/>) “Elemento di qualsiasi natura, visibile o comunque percepibile, che sia indicazione o manifestazione di qualcos'altro” (Sabatini Colletti: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/segno.shtml) “indizio, accenno palese da cui si possono trarre deduzioni, conoscenze, e simili riguardo a qualcosa di latente” (Zingarelli, “Segno”). Ma in tutti questi casi l'aspetto deduttivo del segno dipende dalla sua forma più generale, che in alcuni casi è definita in un lemma successivo: “Figura, di forma determinata o di una qualsiasi forma, che si traccia su una superficie” (Treccani), “qualunque traccia, impronta o simili visibile lasciata da un corpo su una superficie” (Zingarelli); che in alcuni casi è dato addirittura con primo significato: “ogni impronta visibile lasciata da qualcosa o da qualcuno” (<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=segno>); “Traccia visibile prodotta dal contatto di un corpo fisico su un altro” (<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/segno.php>). È chiaro che quest'ultima accezione è la più generale e logicamente precedente. Un segno in questo senso è una qualche traccia percettivamente saliente e riconoscibile come tale, prima e indipendentemente dall'attribuzione di un senso che può venirne fatta. Non qualunque cosa però in questo senso è un segno; vi si riconosce una struttura di *azione*; un “corpo” ha agito sulla superficie in maniera tale da tracciarvi un'impronta. Se questo corpo è maneggiato da una mano umana, vi è un'*intenzionalità di segnare*, che si può riconoscere come un fatto stilistico o artistico, una *mano*. Vi è una notevole corrente dell'arte del Novecento che opera in questa direzione, sottolineando o perfino isolando i *segni* della pittura, non per la loro capacità di rimandare a elementi del mondo naturale o a convenzioni linguistiche, ma per la loro specifica *espressività*, per la capacità di suggerire sinesteticamente ritmi, stati corporei, dinamismi.

4. Arriviamo ora al secondo caso, quello in cui un segno si realizza solo per il fatto che un soggetto si presenta *in un certo modo*: “elegante”, per esempio, o “femminile” o “benestante” o “mascherato” ecc. In questi casi evidentemente vi è una coincidenza fisica più o meno completa fra emittente e segno: perché queste *apparenze* (eviterò la parola “aspetto” che in italiano sarebbe normale per non creare confusione con l’aspettualità linguistica) possono essere materializzate in oggetti *portati addosso* (indumenti, gioielli, ma anche profumi, trucco...) oppure in dettagli del corpo (fogge dei capelli, piercing...) in espressioni, sintomi fisici (pallore, gonfiore...). È importante sottolineare fin da subito che quest’apparenza non è necessariamente la *negazione* o la *copertura* di una realtà o di una verità o di una sostanza, che sarebbero diverse (è il caso particolare della menzogna di un apparire che nega l’essere, secondo il noto quadrato della veridizione) ma è la necessaria interfaccia che ogni cosa al mondo produce al contatto con il suo contesto, in maniera più o meno consapevole, più o meno artificiale e con una ricerca più o meno decisa di effetti di senso artificiali. Il primo livello di tutto ciò è il semplice apparire di un essere, come il “fiore della giovinezza” delle fanciulle di Proust e di Leopardi e di tanti altri, ma anche il colore e il profumo della rosa, la pelliccia degli animali, l’attrattiva di un sorriso, il mormorio di un ruscello, la canizie dell’anziano. Tutte queste sono “apparenze” nel senso appena proposto, il cui senso (la cui verità) è naturalmente filtrata da parte del “destinatario” o interprete che sia secondo la sua Enciclopedia.

Tale tipo di apparenze è naturalmente molto diffuso, in un certo senso universale e coinvolge una serie di fenomeni sociali che sono spesso elencati fra quelli “comunicativi”, dalla zoosemiotica alla moda, dal “linguaggio del corpo” ai “segni naturali” come il fumo per il fuoco o i sintomi medici, e quindi risulta di naturale interesse della semiotica. In effetti il potere comunicativo di tutti questi esempi è ovvio, ma per lo più la loro semantica, se ci si bada, lascia perplessi e sfida gli studi, tanto che lo studio di tali fenomeni è di solito poco sviluppato in ambito semiotico. Ciò accade non perché questa sia troppo complessa: tutto al contrario ciò che rende problematiche le analisi di forme di comunicazione come la moda, l’arredamento, il design, la comunicazione non verbale ecc. è la *povertà* e la *vaghezza* dei contenuti che sembrano veicolati da queste comunicazioni, il loro carattere autoreferenziale.

Molto spesso il fatto di vestire in una certa maniera, usare una certa pettinatura, vivere in una certa casa o utilizzare certi accessori dice semplicemente che chi lo fa è una persona della categoria sociale che *può o deve portare quelle apparenze*. Vi sono molti casi assai noti che mostrano il funzionamento di questo modo paradossale di significare, per esempio quello dei jeans (Volli 1991). Fra la divisa

di lavori poco qualificati dell'America alle soglie del 900, il tipico indumento del tempo libero dell'Europa negli anni Novanta, l'insegna della rivolta giovanile del '68, la "leggenda" dei Levis, il richiamo all'America e alla libertà di Praga nello stesso anno e degli insorti di Piazza Tien An Men tre decenni dopo, l'indumento standard dell'abbigliamento scolastico che ancora regge, le varie versioni sartoriali, griffate, con varie forme della gamba che si sono succedute, si può trovare solo una vaga assonanza connotativa, ma certamente il senso si è modulato per via di certe caratteristiche tecniche dell'oggetto (la sua resistenza, la "memoria" dell'indaco, il basso costo, la fattura industriale) e per il riferimento al contesto socioculturale.

Il che non è affatto un fenomeno analogo ai "falsi amici" prodotti dall'arbitrarietà linguistica, perché il significato delle apparenze consiste nelle circostanze sociali del suo uso. L'aveva già notato Roland Barthes (1969). Il sistema sintattico della moda, nella sua analisi, si articola in maniera molto complessa su varianti a tre livelli: (1) *qualcosa* che ha (2) *una parte o una caratteristica* (3) *fatta in un certo modo*: per esempio (1) una giacca (2) a revers (3) larghi; (1) una gonna dal (2) tessuto (3) scozzese ecc. Naturalmente con il tempo e con lo spazio e con le mode cambiano tutti i tre livelli: si inventano nuovi indumenti (1: la toga e il sari, la giacca e l'impermeabile), nuove caratteristiche (2: le frange o la cintura o la scolatura) e varianti di queste (3: il colore, il tessuto, la dimensione, la forma). Non si tratta di categorie teoricamente impeccabili, molte obiezioni potrebbero essere sollevati su casi intermedi e passaggio di livello, ma il funzionamento è abbastanza chiaro. Barthes sostiene che su questa base è possibile descrivere e ancor meglio nel suo caso razionalizzare le descrizioni ritrovate nel suo corpus, naturalmente invocando *principi di pertinenza e di invarianza* per giustificare l'analisi.

Ma se si passa a indagare il livello semantico, ciò che in definitiva vengono a significare questi sistemi più o meno complessi di comunicazione sono semplicemente *selezioni circostanziali d'uso*: un abito *da ufficio*, un completo *da sera*, una tuta *da sci*, magari con la selezione ulteriore di essere *firmato* da questa o quella griffe, di essere legato a questo o quel *tempo* (per esempio per l'uso di certi colori, il cui carattere differenziale serve a indicare un certo ciclo di moda), di riferirsi a questo o quel *ruolo sociale*, classe, origine culturale, *identità personale*. Insomma nel caso della moda l'*apparenza* (nel senso usato in questo articolo) indica il contesto in cui quest'*apparenza* è appropriata, inclusa l'*identità del soggetto* che la porta. Le uniformi aggiungono alcuni minori *elementi simbolici* (nel senso peirceano di *arbitrari*) che richiamano, in maniera di solito molto elementare, funzioni e gerarchie: una divisa militare in cui compaiono nei luoghi previsti tre stelline designa non solo un militare ma un capitano, che magari può essere meglio definito come paracadutista da una spilla o dal colore del basco; con una torre accanto abbiamo

un colonnello; se alle stelle si aggiunge una greca si tratta invece di un generale di corpo d'armata; con due stelle solo si designa invece un tenente ecc.; un abito talare può indicare un prete, un cardinale, un papa a seconda del colore, e la stola può aggiungere qualche significato sulle circostanze del suo uso: il funerale o la confessione o la festa solenne, un camice può essere *da* chirurgo, *da* medico, *da* infermiere, e così via.

Tutto ciò comunque rientra nella specificazione contestuale delle apparenze. Non si tratta di una comunicazione in cui si possa distinguere il messaggio dall'emittente, dato che quello consiste esattamente nell'*apparenza* di questo. Nei casi formalmente regolati, portare l'apparenza sbagliata costituisce un vero e proprio reato. Né c'è un momento preciso o una durata definita di emissione della comunicazione, dato che essa accompagna sistematicamente l'attività di chi si manifesta in questa *apparenza* per tutto il tempo in cui egli si trova, per dirla con Goffman (1967, 1969) "in scena".

Da questo punto di vista si può rileggere in maniera più precisa il famoso "assioma" di Watzlavik, Beavin e Jackson (1967) per cui "non si può non comunicare": una considerazione che appare empiricamente fondata, dato che nella vita sociale nulla è mai semplicemente neutro, o in altri termini, pensando dal punto di vista del "destinatario" ogni cosa, per essere percepita come tale, deve rientrare sotto qualche qualificazione (dev'essere cioè un "così e così", fosse pure un "oggetto non identificato" di una certa forma, dimensione e colore alla maniera del "blob" dei film di fantascienza) e dunque deve "dire" qualcosa di se stesso. Ma questo "dire", esaminato con un minimo di attenzione, risulta una metafora molto imprecisa, come lo sarebbe il "trasmettere" o il "dare" del regime metaforico da cui siamo partiti, per le considerazioni di temporalità e di struttura attanziale fatte prima. Il punto è che qualunque cosa, per poter essere davvero *qualcosa*, deve avere un grado sufficiente di salienza percettiva e di definizione spaziale e dunque un'*apparenza* nel senso che abbiamo detto. Quanto più la cosa rientra nel campo dell'esperienza codificata e dunque dell'Enciclopedia e in particolare di quella competenza condivisa fine e sempre aggiornata che è la condizione per partecipare a pieno titolo alla vita sociale, tanto più l'apparenza della cosa è complessa e la sua comunicazione ricca. In questo senso, naturalmente si può parlare di "semiotica del mondo naturale", come fa Greimas, a patto però di tener conto della *fragilità* e della *povertà* di questa significazione "naturale", che manca sempre di articolazione frastica.

Se ci mettiamo dal punto di vista dell'"emittente" le considerazioni che sto facendo servono a comprendere l'*esposizione al mondo* che fa parte della condizione di chiunque e in particolare la funzione del corpo come interfaccia di questa

esposizione: io non posso non comunicare perché non sono una soggettività disincarnata ma sempre un corpo, la cui vita e attività lo espone inevitabilmente allo sguardo: la significazione necessaria degli esseri umani è una conseguenza della materialità della loro vita, dell'essere (anche) cose esposte allo sguardo, "cose" che non solo pensano, ma agiscono, occupano certe posizioni materiali, hanno certi aspetti fisici, certe caratteristiche, si circondano di altre cose che a loro volta li rappresentano, magari si nascondono o mascherano dietro di esse.

Con queste considerazioni arriviamo a un altro tema molto citato in semiotica, la cui rilevanza non è stata ancora forse esplorata fino in fondo, quello delle protesi (Eco 1997, § 6.10; Fontanille 2004, entrambi probabilmente dipendenti dall'intuizione di McLuhan 1964). Molti oggetti e in particolare gli strumenti di comunicazione e i media sono pensati come protesi corporee, nel senso di ampliare oltre che di sostituire il poter-fare che esercitiamo con le parti del nostro corpo. Classicamente si usano considerare non solo gli occhiali e il microscopio, ma anche la televisione, protesi della vista, il telefono una protesi dell'udito, l'automobile delle gambe e così via. Non credo che questa impostazione sia esente da critiche, ma non è questo il luogo per discuterle. Se accettiamo questa prospettiva, a me sembra abbastanza fuori di discussione che essa si possa ampliare fino a comprendere oggetti che riguardano non il fare ma l'essere, che gli abiti possano essere considerati protesi della pelle giacché consentono di stare in condizioni che altrimenti sarebbero troppo fredde o assolate o altrimenti pericolose. È considerazione ovvia e spesso ripetuta però che la funzione degli abiti non è solo quella della protezione fisica della pelle ma anche della manipolazione comunicativa del corpo, esponendo e nascondendo certe sue parti, gonfiandone o diminuendo l'evidenza di altre, portando vari tipi di segnali che hanno senso nella vita sociale e di cui in parte ho fatto accenno sopra. Da questo punto di vista bisogna concludere che gli abiti sono protesi dell'*apparenza* di ciascuno, cioè della *presenza significativa del suo corpo*. Lo stesso ragionamento si può fare per accessori secondari (borse, gioielli) o oggetti più lontani e magari anch'essi con il ruolo di protesi funzionale, come automobili, case, merci cospicue. Naturalmente queste *protesi dell'apparire* sono costruite sulla base di un progetto più o meno esplicito o univoco: apparire *sexy*, apparire autorevoli, apparire giovani, apparire italiani, o semplicemente *apparire come si deve essendo quel che si è*. Oltre che di apparenza, parlerò in questo caso di *marcatura*, intendendo per questo l'*apparenza costruita in vista del suo uso*.

Il senso in gioco è comunque sempre costituito almeno in parte da un *indice*: l'apparenza dice "*io sono un x, sono così e così, sto compiendo questa funzione*", in certi casi "*ora è questo tempo (sociale), questa circostanza*", "*qui si sta svolgendo questa o quella pratica*". Si pensi alla toga che rende solenne l'udienza giudizia-

ria o la seduta di laurea, all'abito talare del prete che dice messa, allo scialle rituale (*tallit*) in cui si avvolge l'orante ebraico durante le preghiere, al frac del direttore d'orchestra, l'abito da sposa; vi sono regole più o meno complesse per l'uso di questi indumenti, ma in sostanza esse non determinano l'attività: certamente si può pregare, giudicare, laureare, fare musica, sposare, senza queste *apparenze*; esse non costituiscono l'attività né la validano. La rendono invece riconoscibile dal di fuori e *dignitosa*, cioè contribuiscono a darle una forma *adeguata a se stessa*, spesso agli occhi non solo degli esterni ma anche di chi la compie. Guardando più da vicino questa *autocomunicazione*, vediamo che le apparenze adeguate a una pratica non trasmettono a chi la compie *informazione* nuova, egli le ha preparate sapendo benissimo che cosa intendeva fare; al massimo gliela *ricordano*, la *confermano*, gli suggeriscono un atteggiamento complessivo (nei nostri termini un'*apparenza* non solo vestimentaria ma anche della *postura*, della *cinesica*, delle scelte *linguistiche* e *paralinguistiche*, in generale della *modalità* comunicativa e del suo *supporto* materiale; la *sostanza dell'espressione*, dal punto di vista della comunicazione principale, che però acquista in questi casi frequentissimi un autonomo potere comunicativo e dunque una sua forma a parte) che sia adeguata al compito.

Bisogna riprendere a questo punto della distinzione fondamentale fra l'*apparenza data* (in certi casi l'*apparenza naturale*) del fiore e della mela matura, del corpo teso in un compito o di quello che mostra i sintomi di una malattia, dalla *manipolazione dell'apparenza*, per esempio quella del *make up* su una faccia, della carrozzeria di un automobile, degli abiti di un passante, della facciata di una casa, l'espressione di un volto. Vale la pena di ripetere che questa opposizione non corrisponde a quella fra verità e menzogna, ma fra ciò che è dato e ciò che è fatto, dove spesso il fare è obbligatorio (non si può uscire per strada senza indumenti, avere una macchina senza carrozzeria, una faccia senza espressione ecc.). L'*apparenza data* è il presupposto per la *significatività del mondo* – o piuttosto se il fatto che noi riusciamo a cogliere certi stati come significativi, a instaurare pertinenze, cogliere indizi, compiere abduzioni, eccetera è il presupposto della nostra abilità di *abitare un mondo* invece di essere abbandonati come oggetti in una realtà con cui non possiamo interagire in quanto esse non ha senso per noi. Questa capacità di cogliere la realtà *in quanto apparenza significativa* cioè trasformandola in mondo, *sulla base di pertinenze* che derivano dalle necessità biologiche si ritrova prestissimo nella storia della vita, già dal livello degli esseri unicellulari, anzi forse la caratterizza dal principio e la definisce, come mostra Konrad Lorenz (1977), anche se naturalmente il mondo esposto a un animale semplice è ben diverso dal nostro e può essere caratterizzato a seconda dei suoi sistemi di percezione e delle sue necessità biologiche (von Uexküll 1921).

Quel che ci interessa di più qui è la capacità degli esseri umani di emulare o simulare o modificare o creare una *seconda apparenza* artificiale, imprime al mondo e in particolare al proprio corpo dei tratti che appaiono significativi secondo regole di senso *sociali* ma anche *naturali*: questo è il caso per esempio di chi si alleni o compie altre pratiche non solo per essere ma anche per *apparire* forte e in buona salute. Il caso dell'abbronzatura, che su persone di pelle bianca subentra in seguito all'esposizione solare, *facendo apparire* questa esposizione è molto significativo al proposito. Ci sono società e classi sociali in queste società (per esempio la borghesia ottocentesca) che hanno cercato di evitare questo marchio, per sottolineare il fatto di non lavorare all'aria aperta, seguendo cioè i principi di "consumo vistoso" del corpo messi in luce da Thorstein Veblen (1899); in altre società, fra cui la nostra, lo stesso fenomeno indicando una vita sportiva acquista prestigio e valore positivo, in fondo per le stesse ragioni per cui prima veniva svalutato.

Il funzionamento fondamentale di questi esempi di comunicazione è il loro carattere performativo/perlocutorio. Il contenuto cognitivo di un taglio di capelli, dell'arredamento di una casa, di una minigonna ecc. è di solito decisamente scarso. Se sono segni, lo sono *debolmente*, con scarsa capacità informativa o comunicativa; se sono testi in generale la loro delimitazione è problematica, l'organizzazione "profonda" è scarsa, il senso è fortemente demandato a una collocazione contestuale variabile e piuttosto difficile da definire, la narratività si coglie piuttosto che sul piano enunciativo (che storia c'è o è implicita in loro) su quello enunciazionale (chi e perché ha scelto di usare questa marchiatura, qual è l'oggetto di valore che costui vorrebbe raggiungere ecc.). Ciò che invece caratterizza il funzionamento di questi dispositivi comunicativi, è la loro capacità di dare "istruzioni per l'uso" di chi o ciò che li porta, in particolare sul piano comunicativo. Chi è vestito da vigile o da monsignore, il quadro che è firmato con un certo nome o l'indumento che porta una certa marca, il ragazzo con i capelli azzurri da *punk* o i tatuaggi sul corpo, il libro che esce in una certa collana, il concetto trasportato da un ambito all'altro mantenendo col nome il legame al suo dominio originario (la segnatura di Agamben), la persona sorridente e quella che corre in divisa sportiva... non si limitano a comunicare che sono ciò che sono (naturalmente a ragione o a torto, dicendo la verità o mentendo ma danno tutti istruzioni, guidano interpretazioni non solo sul loro significato ma su quello di colui o di ciò che marciano e sui suoi comportamenti).

Buona parte della comunicazione corrente funziona in questa maniera, che non corrisponde allo schema di Jakobson da cui siamo partiti non solo per i dettagli della struttura attanziale implicita o per gli assi metaforici su cui è possibile concettualizzarla. Al contrario, essa implica un funzionamento del tutto diverso

della comunicazione e del senso. Se la marcatura ha l'effetto di *apparire come si deve essendo quel che si è*, come ho suggerito, il suo senso è ulteriore, avanza la *pretesa* implicita di *essere trattati come si deve quando si è quel che si appare* grazie a tale marcatura. L'abito elegante chiede di essere interpellati col "lei" e non col "tu", la copertina illustrata esige la sospensione dell'incredulità, la minigonna esige attenzione al *sex appeal*, la casa elegante suggerisce rispetto e così via. La trama delle marcature tiene insieme la vita sociale con una serie di istruzioni che sono resi apparenti dal loro carattere saliente/oppositivo, ma che agiscono non tanto secondo una semantica concettuale, ma prevalentemente secondo una pragmatica per prototipi, fortemente sensibile al contesto, all'esempio, alle fini oscillazioni sociali, cronologiche, culturali del comportamento circostante. Il senso è, prima di una sostanza oscuramente circolante nella società, come suggeriscono molte metafore implicite della semiotica corrente, sempre già il risultato di un modo di percepire *interessato*, che applica alla realtà sistematicamente filtri di pertinenza (questo è l'inter-esse, lo stare fra che presuppone l'interazione e il sistema di valori di chi percepisce) e categorizza le cose a seconda della loro utilità e del loro pericolo non solo immediato ma ipotetico. Una certa configurazione di stimoli è prescelta dallo sfondo, grazie a certe specifiche *apparenze* e assume il senso di un albero o di una strada, di un animale o di un essere umano del sesso opposto, di una casa o di un libro, sulla base della sua attitudine a entrare in svariati programmi d'uso. Una comunicazione produce queste *apparenze* grazie a un processo di marcatura e *offre* il suo oggetto all'interesse del *fruitore modello*, naturalmente con diverso successo a seconda dei casi. Le strutture più sofisticate che i semiotici sono abituati ad analizzare, segni e sistemi di segni, codici, testi, generi ecc. sono elaborazioni particolarmente complesse di questi meccanismi, che si staccano da essi e assumono un valore autonomo grazie all'elaborazione cui sono sottoposti. Ma prima delle comunicazioni complicate e grammaticalizzate, prima delle significazioni ricche e coerenti della letteratura e dell'arte, prima delle regole sottili della comunicazione sociale e dei mass media vi è l'*apparire come si deve essere per quel che si è*; la *pretesa di essere trattati per come devono essere trattati quelli che appaiono in quel modo*. O, in maniera ancora più diretta, vi è la capacità del "destinatario" di questi "messaggi", cioè di tutti gli esseri umani ed entro diversi limiti anche degli animali, di cogliere queste *affordances* in mezzo alla ricchezza smisurata degli stimoli, di isolarne la salienza e la pertinenza in opposizione a tutte le alternative, di classificare implicitamente queste emergenze percettive in rapporto a prototipi, attribuendo loro impliciti programmi d'uso, di valutarli sul piano timico, insomma di *orientarsi nel mondo* e soprattutto nella vita sociale quotidiana.

5. Sia nel caso dei segni senza significato, costituiti da significanti che creano tracce del contatto fra corpi; sia in quello delle marcature e delle apparenze, siamo di fronte a fenomeni assai diversi dai segni come li intendeva Saussure: la coppia inscindibile di significante e significato, l'arbitrarietà, la distinzione dei livelli fra *langue* e *parole* appaiono seriamente discutibili, se non proprio annullate. Ma paradossalmente sono proprio questi casi anomali, ma per nulla marginali, che possono forse oggi permettere di riportare nell'arsenale semiotico la nozione abbandonata di segno.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2007. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Edizione Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Barthes, Roland. 1969. *Système de la mode*. Paris: Seuil (trad. it. *Sistema della moda*. Torino: Einaudi, 1983).
- Barthes, Roland. 1964. "Éléments de sémiologie". *Communications*, 4 (trad. it. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi, 1966).
- Boyd, Richard. 1993. *Metaphor and theory change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et Séma: Figures du corps*. Paris: Maisonneuve et Larose (trad. it. *Figure del corpo*. Roma: Meltemi, 2004).
- Gibson, James Jerome. 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Goffman, Erwin. 1967. *Interaction Ritual: essays on Face-to-face behaviour*. New York: Anchor (trad. it. *Il rituale dell'interazione*. Bologna: il Mulino, 1988).
- Goffman, Erwin. 1969. *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (trad. it. *L'interazione strategica*. Bologna: il Mulino, 1988).
- Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hjelmslev, Louis Trolle. 1943. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, ora *Akademisk forlag*, Copenhagen 1976 (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1968).
- Jakobson, Roman. 1966. *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971.
- Lakoff, George e Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

- Lorenz, Konrad. 1973. *Die Rückseite des Spiegels*. München: Piper Verlag.
- Marrone, Gianfranco. 2010. *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Marrone, Gianfranco. 2011. *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma: Editori Laterza.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge MA: The MIT Press (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1967).
- Montuschi, Eleonora 1993. *Le metafore scientifiche*. Milano: Franco Angeli.
- Normann, Donald A. 1988. *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Pearce, W. Barnett. 1989. *Communication and the Human Condition*. Carbondale IL: Southern Illinois University Press.
- Saussure, Ferdinand de. 1922. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot (trad. it. *Corso di linguistica generale*. Roma–Bari: Editori Laterza, 1968).
- Shannon, C.E. e W. Weaver, 1949. *The Mathematical Theory of Information*. Urbana: University of Illinois Press.
- Uexküll, Jakob Johann von. 1921. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: J. Springer.
- Veblen, Thorstein. 1899. *The Theory of the Leisure Class*. New York: McMillan.
- Volli, Ugo. 1991. *J Jeans*. Milano: Lupetti.
- Volli, Ugo. 2008. *Lezioni di filosofia della comunicazione*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Watzlawick, Paul, Janet Beavin e Dan Jackson. 1967. *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*. New York: Norton & Company, Inc. (trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio, 1971).

Summary

Anomalous signs

This essay discusses the classical notion of sign, as formulated by Ferdinand de Saussure, shows the reasons for his exit from the semiotic paradigm and aims to re-use the category of sign about communicative abnormal situations, such as the perception of the tracks surface, even if not given a precise meaning and markings where the sign coincides with certain qualities of the issuer.

Il concetto di sostanza e di significato in Hjelmslev

Abstract: La teoria glossematica di Louis Hjelmslev è stata una delle fonti più discusse nel dibattito sullo strutturalismo e sul rapporto fra linguaggio e realtà. In questo articolo si propone una lettura del pensiero di Hjelmslev basata su alcuni saggi scritti fra gli anni Quaranta e Cinquanta. Lo scopo maggiore è chiarire i rapporti fra alcuni concetti fondamentali (forma/sostanza; schema/norma/uso) e la differenza fra la coppia espressione/contenuto e quella significante/significato. Su questa base l'autore cerca di ricostruire il pensiero semantico di Hjelmslev e di dimostrare come fosse molto più flessibile e "realista" di quanto non sia stato effettivamente considerato.

Parole chiave: Hjelmslev, glossematica, semantica, significato, forma/sostanza, strutturalismo.

Mots-clés : Hjelmslev, glossématique, sémantique, signifié, forme/substance, structuralisme.

Keywords: Hjelmslev, glossematics, semantics, meaning, form/substance, structuralism.

Premessa

I rapporti fra concetti come parola, segno e pensiero sono stati al centro della riflessione filosofica e semiotica del Novecento e suscitano tuttora l'attenzione degli studiosi. Una discussione dai possibili risvolti ontologici di cui uno dei protagonisti principali è stato il linguista danese Louis Hjelmslev. In questo articolo vorrei proporre una rilettura delle posizioni hjelmsleviane sulla questione del significato e del suo rapporto con la realtà; una lettura basata non sulla sua opera più citata, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, né su quella considerata più sistematica, *Résumé of a Theory of Language*, ma su numerosi saggi che, nell'arco di circa vent'anni (dal 1941 al 1957), ha dedicato all'argomento. Questo nella

convinzione che questi saggi mostrino una grande coerenza, nonostante siano stati scritti in periodi diversi, e che, grazie anche a un diverso stile espositivo, aiutino a comprendere la vera essenza del pensiero hjelmsleviano, forse anche meglio delle due opere maggiori che ho citato.

Come vedremo, per comprendere pienamente la concezione hjelmsleviana del significato, occorre innanzitutto approfondire l'opposizione concettuale forma/sostanza, dalla quale partirò in questa discussione.

1. Come è stata interpretata l'opposizione forma/sostanza

La differenza hjelmsleviana fra forma e sostanza viene spesso spiegata nei termini della differenza fra un sistema astratto (che corrisponderebbe alla *langue* saussuriana) e una sua realizzazione pratica (la sostanza). Per quanto il sistema (la *forma*) possa essere definito in termini opposizionali, differenziali, ecc. alla fine risulta sempre essere il risultato di un'astrazione rispetto ai fenomeni linguistici concretamente osservati. Sul piano dell'espressione, ad esempio, avremo una sostanza che rappresenta il livello dei suoni, studiati dalla fonetica, e una forma costituita da quelle unità astratte che chiamiamo fonemi e che sono di competenza della fonologia¹. In generale, quindi, l'opposizione forma/sostanza sembra equivalente a quella *type/token*, termini di origine statistica "usati in linguistica per designare un elemento linguistico concreto, osservabile (token) e la classe astratta alla quale può essere ricondotto (type)" (Beccaria 1994: 743). Quest'uso della coppia forma/sostanza riprende pienamente la lettura del *Cours* di Saussure fatta dalla Scuola di Praga e da Roman Jakobson in particolare, che identificano nei tratti distintivi gli elementi che permettono di individuare, al livello della *langue*, i fonemi. In questo senso il contributo principale di Hjelmslev sarebbe stato quello di aver applicato (con dubbi risultati) il concetto di forma al piano del contenuto.

1 Un'analisi delle voci "forma", "sostanza" e "glossematica" in vari dizionari di linguistica e semiotica porta quasi sempre agli stessi risultati. Basti considerare Beccaria (1994), che parla di una sostanza dell'espressione "a cui appartengono i suoni, studiati dalla fonetica, o le lettere o altre manifestazioni materiali del significante" e di una forma dell'espressione "a cui appartengono i fonemi". Lo stesso dizionario di Greimas e Courtés (1979) cade nello stesso errore. Se, infatti, la voce "schema" sembra in linea con l'interpretazione che daremo del pensiero hjelmsleviano, alla voce "forma" si legge che l'unione fra forma dell'espressione e forma del contenuto dà origine allo schema semiotico, che la fonologia è lo studio della forma dell'espressione e che è possibile creare una semantica formale (quando Hjelmslev parlava, al massimo, di una semantica strutturale).

Il problema è che le cose non stanno esattamente così e porre in questi termini la differenza hjelmsleviana fra forma e sostanza è un'eccessiva semplificazione. Hjelmslev è stato, infatti, il più rigoroso teorico del metodo strutturale e questa impostazione lo ha portato su posizioni molto distanti da quelle più diffuse nella comunità linguistica (e rappresentate dall'approccio jakobsoniano).

Nella parte iniziale del saggio *Per una semantica strutturale*, Hjelmslev ricorda come già la linguistica dell'800, volta soprattutto alla comparazione fra lingue, avesse prodotto "uno strutturalismo *ante litteram*" (SStr 318). In un altro articolo (Strat 225) rileva inoltre come un simile approccio sia comune a tutte le scienze:

i termini "forma" e "sostanza", così come sono stati introdotti da F. de Saussure, ammettono indubbiamente una più generale applicazione. È probabile che ogni analisi scientifica, di un qualsivoglia oggetto [...] implichi necessariamente la distinzione in due strati, o gerarchie, che possiamo identificare con la forma e la sostanza nell'accezione saussuriana (ma generale) di questi termini.

Aggiunge poi che, così considerata, la distinzione fra forma e sostanza "sembra permettere un'applicazione molto più generale: pare si tratti semplicemente dell'*astrazione*, che è il prezzo di ogni analisi scientifica" (Strat 226). Ma, per Hjelmslev, l'opposizione fra forma e sostanza non è un fatto di pura astrazione. L'astrazione, per quanto spinta in avanti, ha comunque come base di partenza la sostanza, e ne mantiene una traccia. A proposito dei contemporanei di Saussure, infatti, Hjelmslev scrive (ASL 207):

Essi si sono soprattutto occupati [...] di quelle parti dell'opera di Saussure dove la *langue* non è identificata con la pura forma, ma dove la lingua è concepita come una forma inclusa nella sostanza e non indipendente dalla sostanza. Questo è, ad esempio, il modo in cui le concezioni di Saussure vennero utilizzate o, come forse è più legittimo dire, assunte dalla scuola praghese di fonologia, in cui il "fonema" è un'astrazione fonetica, ma per definizione di natura fonetica, e sostanzialmente diversa da ciò che, a mio avviso, deve essere stato il fonema di Saussure².

-
- 2 D'altra parte anche Jakobson (1963: 90–91) era ben consapevole della differenza della sua teoria rispetto a quella di Hjelmslev: "La concezione che si potrebbe chiamare 'algebrica' mira al massimo distacco del fonema dal suono e, corrispondentemente, della fonematica dalla fonetica [...] In particolare, il 'piano dell'espressione' del linguaggio, come egli [Hjelmslev] ha battezzato l'aspetto chiamato *signans* nella tradizione stoica e scolastica e *signifiant* nell'opera di Ferdinand de Saussure, che ha fatto rivivere questa tradizione, deve essere studiato senza alcun ricorso a premesse fonetiche".

2. Schema, norma, uso

Le due distinzioni saussuriane fra significante e significato e fra forma e sostanza sono, per Hjelmslev, alla base di ogni riflessione scientifica sul linguaggio. Queste opposizioni, però, non sono sullo stesso livello.

Ogni procedura d'analisi applicata a un oggetto semiotico riconoscerà innanzitutto la presenza di un'espressione e di un contenuto (vedremo successivamente in cosa la coppia espressione/contenuto sia diversa da quella significante/significato). Solamente in una fase successiva sarà possibile, all'interno dell'espressione e all'interno del contenuto, riconoscere una forma e una sostanza (Strat 221). Avremo quindi quattro unità differenti: la forma dell'espressione, la sostanza dell'espressione, la forma del contenuto e la sostanza del contenuto. A questo punto, per evitare ogni ambiguità terminologica, Hjelmslev propone di chiamare (seguendo l'uso di Saussure) l'espressione e il contenuto *piani* e di usare, per le quattro unità che abbiamo individuato, il termine *strati* (Strat 216). Di conseguenza ogni semiotica è divisa in due piani (espressione e contenuto), ognuno dei quali è a sua volta diviso in due strati.

Hjelmslev, quindi, esplicita le conseguenze della doppia opposizione saussuriana, identificando i quattro strati del linguaggio e definendoli con maggior rigore terminologico. Ma, ovviamente, il suo contributo non si limita a questo. Posta così, infatti, la differenza fra forma e sostanza sembra rimanere quella della tradizionale lettura saussuriana. Ma non è così, visto che Hjelmslev ha fondato gran parte della sua teoria su una più corretta definizione di questi due concetti.

In un saggio del 1943 (lo stesso anno dei *Prolegomena* e del *Résumé*), intitolato *Langue e parole*, Hjelmslev afferma di voler chiarire alcuni punti della teoria saussuriana e in particolare il tipo di funzione esistente fra *langue* e *parole*³.

Hjelmslev parte dal concetto di *langue*, affermando che in esso convivono tre aspetti differenti del fenomeno linguistico. In un passo fondamentale per la comprensione della sua teoria (LP 144), Hjelmslev afferma che la *langue* può essere considerata:

- a) come una *forma pura*, definita indipendentemente dalla sua realizzazione sociale e dalla sua manifestazione materiale;

3 Hjelmslev precisa che, a differenza di Sechehaye (1940), si limiterà a considerare solamente l'aspetto sincronico della questione. Sulla rarità delle affermazioni hjelmsleviane sul cambiamento linguistico, cfr. l'introduzione di M. Meli alla prima parte di Hjelmslev 1988.

- b) come una *forma materiale*, definita in base a una determinata realizzazione sociale, ma ancora indipendentemente da una manifestazione specifica;
- c) come un semplice *insieme delle consuetudini* adottate in una determinata società e definite in base alle manifestazioni osservate.

Hjelmslev decide di chiamare a) *schema*, b) *norma*, c) *uso*. Qualche pagina dopo parlerà anche dell'*atto*, che è la realizzazione individuale.

Per spiegare la distinzione fra schema, norma e uso Hjelmslev fa l'esempio della *r* francese. Spiega, innanzitutto, che dal punto di vista dello schema la *r* potrebbe essere definita

1) in quanto appartenente alla categoria delle consonanti, categoria definita come determinante la categoria delle vocali; 2) in quanto appartenente alla sottocategoria delle consonanti che ammettono indifferentemente sia la posizione iniziale (*rue*) sia la posizione finale (*par-tir*); 3) in quanto appartenente alla sottocategoria delle consonanti prossime alle vocali (*r* può comparire in seconda posizione in un gruppo iniziale [come in *trappe*], ma non in prima; *r* può comparire in prima posizione in un gruppo finale, ma non in seconda); e 4) in quanto entra in commutazione con altri elementi appartenenti alle stesse categorie (come *l*).

[...] la *r* francese è quindi definita come un'entità oppositiva, relativa e negativa; la definizione proposta non le attribuisce alcuna qualità positiva, di qualunque genere (LP 144–145).

Riguardo alla norma, invece, la *r* francese verrà definita come vibrante. Verrà però ammessa anche una variante libera, quella di fricativa posteriore.

r è opposta agli altri elementi dello stesso ordine ma, questa volta, ciò che la distingue da questi altri elementi non è qualcosa di puramente negativo; l'*r* francese si definisce adesso come un'entità oppositiva e relativa sì, ma munita di una qualità positiva [...] D'altra parte, le qualità positive che la definizione attribuisce alla *r* francese sono ridotte al minimo differenziale (LP 146).

Infine, la *r* potrà essere definita come vibrante sonora rotata alveolare o come fricativa sonora uvulare.

In questa definizione sarebbero comprese tutte le qualità riscontrate nella pronuncia usuale della *r* francese, la quale verrebbe così determinata in quanto elemento della lingua considerata come *uso*. La definizione non è né oppositiva né relativa né

negativa: essa esaurisce le qualità positive caratteristiche dell'uso, ma non va oltre: l'improvvisazione occasionale ha la possibilità di variare la pronuncia all'interno dei limiti stabiliti dalla definizione.

Come è evidente la distinzione fra schema, norma e uso va al di là delle differenze fra forma e sostanza (intese almeno in senso tradizionale). Se l'analisi in tratti distintivi è, secondo la Scuola di Praga, un'analisi della forma della lingua, ci accorgiamo che in Hjelmslev compare solamente a livello di norma e di uso (che non sono *forma pura*). D'altronde non potrebbe essere altrimenti. Lo schema, infatti, non può avere definizioni positive mentre i tratti distintivi sono già propriamente delle definizioni positive. La differenza fra sonoro e sordo, ad esempio, non è una differenza "vuota", negativa, una pura opposizione fra due elementi, ma è una differenza positiva, fisicamente fondata sulla vibrazione o meno delle corde vocali (e rilevabile con diversi metodi). Lo schema, invece, dovrà essere oppositivo, relativo e negativo. Solamente in questo modo potrà essere utile alla ricerca strutturale. La comparazione fra sistemi, infatti, può avvenire solamente se consideriamo la loro osatura, le relazioni interne e, quindi, eliminando qualunque elemento positivamente definito. Altrimenti elementi differenti presenti in due sistemi impedirebbero un confronto, anche se i due sistemi avessero la stessa struttura.

Per capire meglio questo passo delicato e fondamentale dobbiamo fare una serie di esempi.

Iniziamo spiegando come avviene il confronto fra due sistemi e come il concetto di schema sia fondamentale a tal fine. L'esempio è tratto da un saggio di Jerzy Kuryłowicz ed è citato e spiegato da Giorgio Graffi (1974: 12):

viene tracciato un parallelismo fra la sillaba e la proposizione (la prima è un'entità del piano dell'espressione, la seconda la corrispondente entità del piano del contenuto); si riscontra che in entrambe esistono una "parte costitutiva" (centro vocalico e gruppo finale nella sillaba, verbo e complemento nella proposizione) e una "parte accessoria" (gruppo iniziale nella sillaba e gruppo del soggetto nella proposizione); la parte costitutiva può essere poi a sua volta divisa in un "membro accessorio" (parte finale nella sillaba, complemento nella proposizione) e in un "membro costitutivo" (centro vocalico nella sillaba, verbo nella proposizione). Le relazioni che legano le varie parti delle unità così analizzate sono identiche sui due piani della lingua.

Passiamo ora ad un altro esempio, che servirà a spiegare esattamente la natura dei rapporti fra schema, norma e uso. Prima, però, un chiarimento. Quando, al livello dello schema, parla di *r* francese, Hjelmslev sta utilizzando una semplice "etichetta". Non si sta riferendo, infatti, ad un suono (per quanto astrattamente definito)

o ad un qualunque altro elemento di un qualsiasi piano dell'espressione; anzi, a rigore, non sta neanche necessariamente parlando di piano dell'espressione. Lo schema, infatti, è un sistema di pure posizioni vuote e delle relazioni esistenti fra queste posizioni. Nello schema ci sono solamente posizioni che potenzialmente sono associabili a elementi e, ad esempio, una serie di regole che ci dicono come combinare queste posizioni. Per evitare le ambiguità derivanti dalla necessità di indicare queste posizioni con un nome, userò nel mio esempio alcune figure geometriche.

Immaginiamo allora di avere uno schema molto semplice costituito da tre soli elementi (intesi come posizioni vuote) e alcune semplici relazioni sintagmatiche che ci indicano com'è possibile combinare fra di loro questi elementi (v. Fig. 1)⁴.

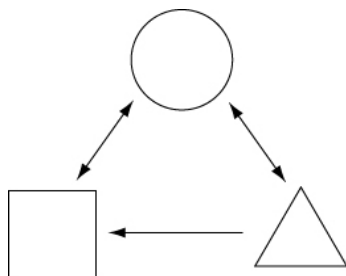


Fig. 1. Schema: elementi (posizioni vuote) e relazioni. Autore: PP

Secondo la definizione hjelmsleviana, lo schema si esaurisce in questo repertorio di elementi e di regole. Qualunque considerazione fonematica, grafematica, semantica, ecc. è esclusa da questo livello, perché porterebbe con sé definizioni positive che a livello di schema non possono esistere. Se prendiamo il caso specifico di una lingua e del suo sistema dell'espressione, allo schema apparterrebbero solo i fonemi o, meglio, le posizioni che poi verranno occupate dai fonemi; fanno parte dello schema anche le regole in base alle quali queste posizioni si combinano. I significanti (le "parole", intese nel senso comune del termine) già non apparterrebbero allo schema. Lo schema, infatti, ci fornisce semplicemente gli elementi e le regole. Grazie ad esso, quindi, possiamo calcolare quali combinazioni sono possibili; è importante sottolineare, però, come lo schema ci fornisca solamente gli strumenti per compiere questo *calcolo* (è questo il termine utilizzato

4 Nel corso dell'esempio ipotizzerò, per semplicità, che il sistema ammetta solamente catene costituite da tre elementi e che all'interno della catena gli elementi non possano ripetersi.

da Hjelmslev), ma compiere il calcolo e creare il repertorio delle combinazioni possibili significa uscire dall'ambito dello schema.

È al livello della norma, infatti, che le posizioni vuote cominciano a riempirsi. Riprendendo l'esempio di Hjelmslev è nella norma che, ad esempio, la posizione che ho chiamato "r francese" (ma che avrei dovuto semplicemente indicare con il simbolo □ usato nel disegno) viene occupata da un determinato fonema (non consideriamo, per ora, il problema dell'esistenza di una variante libera, la fricativa posteriore). Nel nostro esempio, allora, sarà a livello di norma che avverrà l'associazione fra le tre posizioni previste dallo schema e (rimanendo in ambito fonologico) alcuni fonemi (v. Fig. 2).

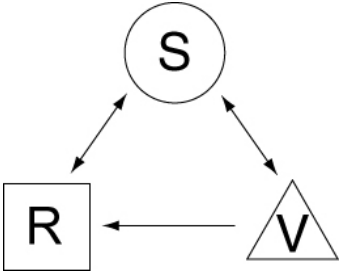


Fig. 2. Norma: associazione fra posizioni vuote ed elementi positivi. Autore: PP

Ed è sempre al livello della norma che il nostro calcolo trova spazio: è nella norma, infatti, che possiamo formare le catene di posizioni vuote potenzialmente previste dallo schema e le possiamo "riempire" in base alla nostra associazione (v. Fig. 3)⁵.

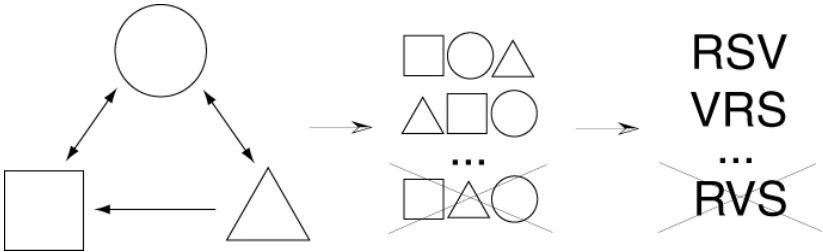


Fig. 3. Norma: combinazioni possibili di elementi nel sistema. Autore: PP

5 Nell'immagine seguente ho aggiunto anche una combinazione ("RVS") non consentita dallo schema, visto che in base alle regole che abbiamo fissato il quadrato non può mai precedere il triangolo.

Nella norma non si troveranno solamente le unità (significanti e significati) della lingua che stiamo studiando (se ipotizziamo che il nostro oggetto sia una lingua naturale). La norma, infatti, è il repertorio di tutti i segni possibili all'interno di un sistema, il che significa di quelli effettivamente realizzati e utilizzati e di quelli che sono solo possibili. Per esempio, come dice Hjelmslev (Conv 135–136), *stolk*, *krif*, *sput*, *klaft* non sono parole danesi, ma potrebbero benissimo esserlo (e nulla esclude che un giorno lo saranno); *lksot*, *kfir*, *tpus*, *lkatf*, invece, non potranno mai essere parole danesi (a meno che, ovviamente, non ci sia un cambiamento dello schema). La norma, quindi, ci dice quali segni siano possibili e quali no e lo fa grazie all'associazione di elementi positivi dell'espressione o del contenuto al risultato del calcolo fondato sullo schema.

A quale livello, allora, abbiamo i segni veri e propri di una lingua, quelli effettivamente utilizzati? È all'uso che dobbiamo ricorrere. È nell'uso, infatti, che troviamo le unità che, fra tutte quelle potenzialmente appartenenti alla lingua, vengono effettivamente utilizzate. Ed è nell'uso che incontriamo le varianti, le diverse realizzazioni di un elemento (dell'espressione o del contenuto) che sono *sostituibili*, che non rispondono cioè alla prova di commutazione. Nella lingua italiana, ad esempio, non c'è distinzione fra la *s* sonora [z] e la *s* sorda [s], il che significa che non c'è nessuna parola in cui la pronuncia di [s] piuttosto che di [z] provochi un cambiamento di significato (come invece accade fra *e* aperta ed *e* chiusa nella parola *pesca*). Ciò significa che, in italiano, *s* sonora e *s* sorda sono sostituibili. A livello dell'uso potremmo indifferentemente incontrare l'una o l'altra: rinverranno tutte e due ad un'unità superiore, che è il fonema /s/ della lingua italiana e che appartiene alla norma.

Questo ci porta a rilevare anche un altro importante aspetto della distinzione schema/norma/uso. Secondo Hjelmslev (LP 152), infatti, la norma è solo un'astrazione rispetto al livello dell'uso e

a rigore è superflua; è in qualche modo una sovrastruttura e un'inutile complicazione. Essa introduce semplicemente il *concetto* soggiacente ai fatti individuati dall'uso.

Alla luce di quest'ultima affermazione è necessario ridefinire i rapporti fra schema, norma e uso. Immaginiamo che, nell'uso, si trovino le realizzazioni α_1 , α_2 , α_3 , α_4 , α_5 , α_6 e che, grazie alla prova di commutazione, si riescano ad isolare tre diversi gruppi di varianti: R (α_1 , α_2 , α_3), V (α_4), S (α_5 , α_6). Per comodità scriviamo: R (R_1 , R_2 , R_3), V (V_1), S (S_1 , S_2). L'associazione avviene quindi fra questi tre gruppi di varianti e le tre posizioni previste dal sistema (v. Fig. 4).

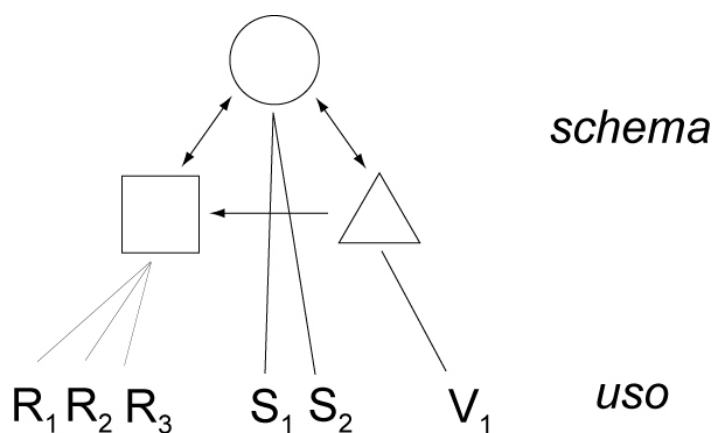


Fig. 4. Relazione fra schema e uso. Autore: PP

Solo a questo punto è possibile introdurre (come puro “artificio metodologico”, LP 152) la norma, dove le varianti vengono effettivamente raggruppate in tre diversi “concetti” (v. Fig. 5).

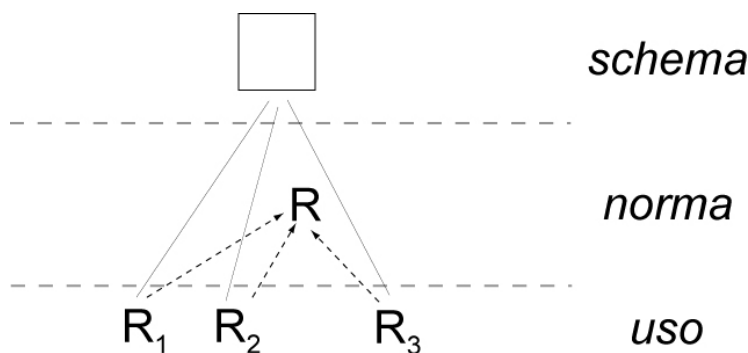


Fig. 5. L'introduzione della norma fra schema e uso. Autore: PP

A questo punto possiamo riprendere le definizioni iniziali e analizzarle più attentamente.

Lo schema era, come abbiamo visto, la *langue* “definita indipendentemente dalla sua realizzazione sociale e dalla sua manifestazione materiale” (LP 144). Il che significa, appunto, un sistema di posizioni vuote e di relazioni, riempibile con elementi di diversa natura. Hjelmslev stesso scrive in proposito:

che essa si realizzi in una materia fonica o grafica, in un linguaggio di gesti (ad esempio nell'alfabeto gestuale dei sordomuti) o in un sistema di segnali con bandiere, che si manifesti con un certo fonema o con una certa lettera dell'alfabeto (sia l'alfabeto latino o l'alfabeto morse), tutto ciò non avrà nessuna conseguenza sulla definizione del nostro elemento (LP 145).

Potremmo andare oltre e affermare che se un giorno si decidesse, nell'espressione orale del francese, di sostituire la "r francese" con uno schiocco di dita (anzi, di far occupare la posizione che abbiamo chiamato "r francese" dallo schiocco di dita anziché dalla vibrante), a livello di schema nulla cambierebbe.

La norma, invece, era definita "in base a una determinata realizzazione sociale, ma ancora indipendentemente da una manifestazione specifica" (LP 144). La realizzazione sociale è quella che stabilisce l'associazione fra gli elementi positivi e le posizioni vuote dello schema. Il fatto che la norma sia indipendente dalla manifestazione specifica non va intesa nel senso che le strutture della lingua sono indipendenti dalle realizzazioni individuali (nel senso in cui, quindi, un fonema rimane lo stesso indipendentemente da come viene pronunciato in quel determinato istante da quel determinato individuo)⁶. L'affermazione si riferisce al fatto che la norma è un risultato diretto del calcolo che, come abbiamo visto, include tutti i segni possibili dato un certo schema e data una certa associazione. Il che significa, come scrive Hjelmslev, che, considerando la *langue* come norma

si avrebbero tante lingue quante sono le manifestazioni possibili che rendono necessaria una definizione differente; il francese scritto sarebbe una lingua diversa dal francese parlato, il francese dell'alfabeto morse sarebbe una lingua diversa dal francese espresso per mezzo dell'alfabeto latino e così via (LP 146).

E non solo: si avrebbe un cambiamento al livello di norma se, all'interno della realizzazione fonica del francese, si sostituisse un fonema con un altro. Ma la definizione precedente indica anche che se introduco nuovi segni previsti dal calcolo, non ci sarà nessun cambiamento di norma (proprio perché quei segni erano già previsti). Se per esempio in danese comparissero le parole *stolk* e *krif*, la norma rimarrebbe la stessa.

6 Per "manifestazione", infatti, Hjelmslev non intende l'enunciazione, ma semplicemente un rapporto logico fra una costante (l'elemento manifestato) e una variabile (l'elemento manifestante).

Arriviamo infine all'uso, che era "un semplice insieme delle consuetudini adottate in una determinata società e definite in base alle manifestazioni osservate". A livello di uso (se rimaniamo sul piano della fonologia) avrò un cambiamento non solo in presenza di una nuova associazione fra una posizione e un fonema (come nella norma), ma anche nel caso di una ridefinizione delle varianti o dell'introduzione di nuovi segni⁷.

È chiaro a questo punto che per Hjelmslev lo schema è l'unica vera *forma pura* e tutti gli altri concetti (norma, uso, atto) hanno a che fare con la sostanza⁸. La quale, quindi, non emerge solamente durante l'esecuzione, ma si ritrova anche in entità come la norma. La sostanza (che pure ha aspetti sistematici) è il possesso di caratteristiche positive, che troviamo, ripeto, a partire dalla norma e poi, maggiormente, nell'uso e ovviamente nell'atto.

Ricapitolando, finora abbiamo visto come Hjelmslev sia partito da un'analisi del concetto di *langue*, distinguendovi tre aspetti: la schema, la norma e l'uso. Solo il primo (lo schema) corrisponde all'idea di forma, mentre gli altri due (insieme all'atto) riguardano la sostanza (il che non esclude la sistematicità). Ma nell'ultima parte del suo saggio su *Langue e parole* Hjelmslev fa un ulteriore passo in avanti. Da una parte propone di ricondurre i concetti di norma e atto a quello di uso, dall'altro suggerisce che il concetto di sostanza e quello di *parole* (che, come propone il linguista danese, andrebbe superato) siano coestensivi. Un passo dell'ultimo paragrafo è molto chiaro. Hjelmslev ha appena affermato che la fonologia è pertinenza della *parole*.

7 Sembra dunque che la norma abbia una doppia natura. Da una parte, infatti, viene definita come risultato del calcolo basato sullo schema e senza di essa non potremmo avere la produzione delle catene dell'espressione e del contenuto (visto che nello schema trovano posto solo elementi semplici). Dall'altra parte la norma è il risultato di un'operazione di astrazione rispetto all'uso. In questo senso, però, non si vede come potrebbe includere tutti i segni possibili in base allo schema. Questo aspetto non viene affrontato da Hjelmslev, ma potrebbe creare dei problemi all'equilibrio della teoria.

8 Parlando dello schema e riferendosi a Saussure, Hjelmslev (LP 147) dice che "è questa l'accezione implicita nella massima fondamentale secondo la quale la lingua è una *forma*, non una *sostanza*". Poche pagine dopo (LP 151) scrive: "Da un punto di vista semiologico, sembra evidente che il *Cours* giustamente assegni ogni meccanismo psico-fisico all'ambito della *parole*, e determini la 'fonologia' come una disciplina che dipende solo dalla *parole*. Qui si trova il confine essenziale: quello fra forma pura e sostanza, tra l'incorporeo e il materiale".

Qui si trova il confine essenziale: quello tra forma pure e sostanza, tra l'incorporeo e il materiale. Ciò vuol dire, ancora una volta, che la teoria dell'istituzione si riduce a una teoria dello schema, e che la teoria dell'esecuzione comprende tutta la teoria della sostanza ed ha per oggetto quel che abbiamo chiamato fin qui la norma, l'uso e l'atto. Norma, uso e atto sono, d'altra parte, intimamente collegati e giungono a costituire un solo vero e proprio oggetto: l'uso, in rapporto al quale la norma è un'astrazione e l'atto una concretizzazione. Soltanto l'uso costituisce l'oggetto della teoria dell'esecuzione; la norma, in realtà, non è che una costruzione artificiale e l'atto, d'altra parte, non è che una testimonianza passeggera (LS 151–152).

La *parole* è l'esecuzione non nel senso di un atto individuale (l'uso è collettivo), ma nel senso di una materializzazione dello schema che avviene mediante il suo "riempimento" con elementi positivamente definiti.

Una parte di quello che per Saussure era *langue* viene quindi ricondotto all'ambito della *parole* e della sostanza. E, conseguentemente, la *parole* e la sostanza non sono più semplicemente dei fenomeni marginali, degli scarti, ma diventano una parte importante della linguistica (v. Fig. 6).

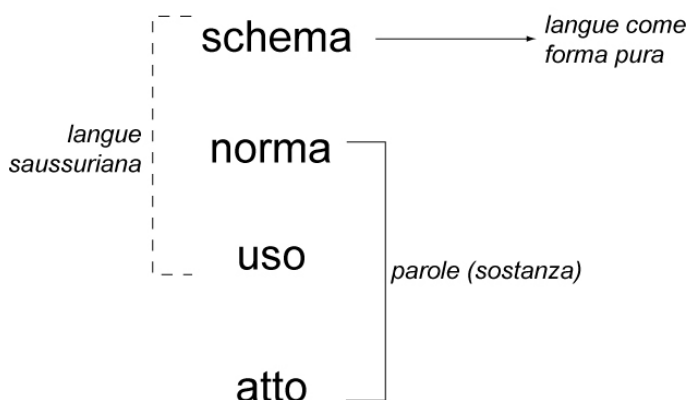


Fig. 6. *Langue e parole* secondo Hjelmslev. Autore: PP

3. I segni e le relazioni interstratiche

Da quanto abbiamo detto finora derivano alcune considerazioni molto importanti.

Una lingua non è [...] per prima cosa un sistema di segni o un sistema di parole, ma un sistema di elementi dotato di regole per la loro combinazione – sia nel contenuto

che nell'espressione. Lo studio delle parole appartiene allo studio dell'uso linguistico, non a quello dello schema linguistico.

L'uso linguistico rimane arbitrario rispetto allo schema linguistico. La scelta dei segni all'interno di date possibilità di combinazione è arbitraria, poiché non è stabilita dallo schema linguistico; lo stesso vale per la scelta delle manifestazioni (Conv 136).

La distinzione fra schema e uso, quindi, porta direttamente alla constatazione dell'arbitrarietà del rapporto esistente fra queste due entità⁹. Non potrebbe essere altrimenti: l'associazione fra un elemento positivo e una posizione dello schema, infatti, è puramente convenzionale, tanto che possiamo manifestare la stessa forma attraverso diverse sostanze. È arbitraria quindi la manifestazione (intesa nel senso di associazione), ma è arbitraria anche la scelta di quali combinazioni possibili presenti nella norma faranno effettivamente parte dell'uso.

Date queste premesse, qual è, nell'economia della teoria hjelmsleviana, la posizione della denotazione, vale a dire del rapporto fra espressione e contenuto? Hjelmslev parla di due tipi fondamentali di relazioni (Strat 240). Esistono innanzitutto relazioni *intrinseche*, che sono quelle che si realizzano fra gli elementi di un solo piano, per esempio fra gli elementi che costituiscono lo schema dell'espressione o del contenuto. Esistono poi relazioni *estrinseche* o interstratiche.

Le relazioni interstratiche consistono in una proiezione di determinate unità di uno strato sull'altro e viceversa. Grazie a questa proiezione nascono in ciascuno strato, oltre alle unità intrinseche altre unità, definite non dalle relazioni riconosciute valide per quello stesso strato, ma dalla proiezione, dunque, di quelle unità che, dal punto di vista dello strato considerato, sono estranee, intrusive, imposte a questo strato da un altro strato (Strat 240).

Queste unità si chiamano *glossematie* (*plerematie* se del contenuto, *cenematie* se dell'espressione). Se prendiamo uno dei due piani abbiamo solo unità semplici e rapporti fra queste unità. Il fatto che queste unità si organizzino poi in unità di taglia superiore (quella dei segni) dipende appunto dalla proiezione dell'altro

9 “La seconda caratteristica fondamentale del segno linguistico, messa in evidenza da Ferdinand de Saussure, cioè il suo carattere arbitrario, non va più considerata d'ora in poi come una caratteristica del segno. L'arbitrarietà per principio non sta nella connessione di una data espressione con un dato contenuto, ma nel fatto che un dato uso linguistico deve combinarsi ad un dato schema linguistico; la connessione di contenuto ed espressione nel segno ne è solo un caso particolare” (Conv 136).

piano. Mentre lo schema esiste come base di un calcolo, come premessa di segni possibili, questa proiezione di un piano sull'altro avviene a un livello successivo, in cui i segni effettivamente utilizzati sono già stati selezionati. Infatti Hjelmslev precisa che:

la relazione interstratica (nella fattispecie la relazione semiotica) dipende dall'uso. Dal momento che tale relazione non presenta in linea di massima alcun rapporto con le funzioni intrinseche, la relazione interstratica non ha influenza sullo schema, cosicché i segni di una lingua possono cambiare radicalmente senza che la struttura interna del linguaggio ne sia toccata¹⁰ (Strat 242).

4. Contenuto e significato

Una volta chiariti i concetti fondamentali della teoria hjelmsleviana possiamo vedere come il linguista danese affronti la questione del contenuto. Il problema, in questo caso, sta nel fatto che la maggior parte degli esempi fatti da Hjelmslev nei suoi scritti sono di natura fonologica. D'altra parte la fonologia e la fonetica rappresentavano, soprattutto all'epoca, campi molto più conosciuti e strutturati, mentre la semantica aveva fatto ben poca strada dai tempi di Saussure. E infatti le osservazioni di Hjelmslev sulla semantica riguardano più speranze e progetti per una disciplina da costituire che certezze o conoscenze ben assestate.

È chiaro comunque come la semantica, così come la fonematica o la grafematica, non riguardi direttamente lo schema¹¹. La sostituzione della coppia significante/significato con quella espressione/contenuto, infatti, non è pura questione di sinonimia. Parlando del "significato del significato" Hjelmslev contrappone due principali

10 Cfr. anche Conv 134: "Quindi non è lo schema linguistico, ma l'uso linguistico che stabilisce la manifestazione abituale. Analogamente, non è lo schema linguistico, ma l'uso linguistico che stabilisce quali segni cioè parole, possano o non possano presentarsi in una lingua effettivamente esistente. Lo schema linguistico fissa soltanto le regole del modo in cui gli elementi dei segni, ad esempio le lettere dell'alfabeto, possono combinarsi. Ma non stabilisce quali segni dovrebbero combinarsi".

11 "Possiamo concludere la nostra discussione affermando che la linguistica descrive lo schema delle relazioni della lingua senza sapere cosa siano i *relata* e che la fonetica e la semantica dicono cosa siano questi *relata*, ma soltanto descrivendo le relazioni fra le loro parti e le parti delle loro parti. Questo significa, in termini logici, che la linguistica è un metalinguaggio del primo grado, mentre la fonetica e la semantica sono metalinguaggi del secondo grado" (SFL 209).

correnti, quella dei mentalisti e quella dei comportamentisti, e afferma che “possiamo grosso modo affermare che i mentalisti assegnano importanza soprattutto al parlante, mentre i comportamentisti all’ascoltatore (o lettore) che è coinvolto nella situazione comunicativa” (SFL 161)¹². Il problema del significato, dunque, è strettamente legato al processo di comunicazione e, in quanto tale, è poco interessante per la teoria hjelmsleviana. Quello che interessa al linguista danese, infatti, è il sistema (la “significazione”, in quella che sarà l’opposizione significazione/comunicazione), la struttura oppositiva, relativa e negativa. È questa che viene indicata con il termine *contenuto* e che, insieme all’*espressione*, costituisce i due piani del linguaggio.

Quando parliamo di contenuto stiamo parlando di schema e quindi stiamo parlando di qualcosa che non ha nulla a che fare con la semantica. La semantica e i significati, infatti, entrano in gioco solamente a partire dalla norma e dall’uso, quando le posizioni vuote dello schema vengono “riempite” da elementi positivi (come accadeva per il piano dell’espressione). In altre parole nella terminologia hjelmsleviana *significato* sta per “sostanza del contenuto”.

L’espulsione della semantica dallo schema, d’altronde, è una conseguenza del metodo strutturale di Hjelmslev. Solo l’eliminazione di ogni elemento positivamente definito consente di confrontare due piani del contenuto che, per esempio, potrebbero avere la stessa struttura pur “mappando” aree differenti del mondo¹³:

In effetti, in una lingua reale un’entità linguistica è sempre manifestata da certi oggetti definiti, ad esempio un’entità del contenuto è manifestata da certi significati de-

12 “[I] mentalisti sosterranno che dietro al semaforo, al disco telefonico e al sistema di campane dell’orologio vi è un pensiero, una volontà, un’idea, una coscienza o simili, e che è quest’ultima il significato, mentre i comportamentisti asseriranno che il significato non è altro che il rapporto costante fra l’enunciato ed il comportamento da esso indotto; ecco che, nei nostri esempi, il significato del semaforo sarebbe il modo di comportarsi degli utenti della strada, quello del disco telefonico corrisponderebbe all’effetto che esso ha sulla rete telefonica, al chiudersi del circuito nei punti prestabiliti e al fatto che la telefonata venga trasmessa da un ricevitore all’altro; infine, il significato dei rintocchi verrebbe riconosciuto, invero in modo alquanto indiretto, dal modo di comportarsi degli abitanti del circondario” (SFL 161–162).

13 Cfr. Barthes (1964: 36): “è probabile che, da un sistema all’altro, le grandi funzioni semantiche non solo comunichino tra loro, ma corrispondano parzialmente: per esempio, la forma dei significati del vestito è in parte la stessa che quella dei significati del sistema alimentare, essendo articolate entrambe sulla grande opposizione del lavoro e della festa, dell’attività e del riposo”.

finiti, un'entità dell'espressione da certi suoni definiti. Ma questi significati e questi suoni potrebbero essere sostituiti da altri significati e da altri suoni o da elementi di segni totalmente diversi, ad esempio lettere dell'alfabeto, senza che per tale motivo le entità linguistiche già definite funzionalmente debbano ricevere un'altra definizione o cambino caratteristica (Conv 133).

A ulteriore conferma basti leggere la Strat 239: "una stessa forma del contenuto ammette diverse 'interpretazioni'", cioè può essere manifestata da diverse sostanze del contenuto.

È chiaro come debba quindi essere considerato il contenuto nella teoria di Hjelmslev: come un puro schema che non ha nulla a che vedere con il significato. In questo senso, allora, il famoso "schema di Hjelmslev", in cui viene confrontata la diversa organizzazione del campo semantico che include i concetti italiani di "legno", "albero", "bosco", "foresta", è fuorviante. Solitamente, infatti, lo si usa per spiegare l'idea di "forma" per Hjelmslev. È chiaro però a questo punto che se per forma si intende (come dovrebbe essere) lo schema, i vari "Holz", "Baum", ecc. dovrebbero essere solo delle semplici "etichette" poste per segnalare una posizione vuota. Sarebbe altrimenti come descrivere lo schema dell'espressione parlando dell'opposizione dei tratti distintivi. Se parliamo di concetti (così come se parliamo di tratti distintivi) siamo già nel campo della sostanza (della definizione positiva) e quindi nella norma o nell'uso e abbiamo abbandonato lo schema.

5. Concetti e varianti semantiche

In *Per una semantica strutturale* Hjelmslev scrive:

Per descrivere le manifestazioni delle invarianti possiamo scegliere diversi procedimenti, il più soddisfacente dei quali sembra essere il procedimento che consiste nello stabilire, per astrazione, un "concetto" o termine generico che rende conto per quanto possibile di tutte le manifestazioni di varianti, constatate dall'occorrenza come possibili. In tal modo, dunque, occorre definire sul piano dell'espressione il fonematema e il grafematema (il fonema e il grafema). In maniera analoga, questo procedimento permette di definire il sematema, riunendo in un "concetto", o termine generico, i significati particolari che ci è dato considerare come possibili, partendo da un uso dato, dal quale si può dedurre, seguendo questo procedimento, una norma. Ma fonematema (fonema), grafematema (grafema) e sematema non si confondono affatto con il valore; ne restano, al contrario, nettamente distinti. Essi costituiscono la "forma materiale": ma "forma materiale" non significa altro che un riflesso della forma pura, proiettata sulla sostanza, riflesso che vive sulle qualità e che è ottenuto

mediante un'induzione sovrapposta ai significati particolari i quali, in maniera analoga, sono le proiezioni materiali delle varianti offerte dalla forma pura (SStr 331).

Parlando della sostanza dell'espressione abbiamo visto che a livello di schema esistono posizioni vuote alle quali è legata l'idea di valore come opposizione puramente negativa. Al livello dell'uso, invece, esistono una serie di realizzazioni materiali che però non sono idiosincratiche (altrimenti ci troveremmo nell'atto). Ho indicato queste realizzazioni materiali con R_1 , R_2 , R_3 , dicendo che sono varianti. Esse, infatti, non superano la prova di commutazione e, quindi, possono essere raggruppate sotto un "concetto" astratto che è il fonema (R) e che rappresenta, nell'ambito della sostanza (al livello della norma) la posizione vuota dello schema (cfr. Fig. 4 e 5).

La stessa cosa accade sul piano del contenuto. Il contenuto propriamente detto è il valore, appartiene allo schema e non ha niente a che fare con la semantica. Al livello dell'uso, invece, osserviamo la costante associazione di un certo significante a una serie di significati. Attenzione però: qui non si sta parlando di significati idiosincratici, di associazioni personali, ecc., che non sono di competenza della semantica, ma sono aspetti che appartengono all'atto (come all'atto appartengono le singole realizzazioni contingenti dei fonemi). Qui si sta parlando dei diversi significati (selezioni contestuali o anche, come vedremo fra poco, omonimie) che possono essere associati a un determinato significante. Successivamente è possibile, mediante un processo di astrazione, ricavare il "concetto" corrispondente a queste realizzazioni¹⁴.

6. Sinonimia e omonimia

Il problema dell'esistenza delle varianti deve essere adeguatamente sviluppato. Partiamo da un caso estremo, quello della sinonimia o dell'omonimia.

In questi frangenti si dice che le glossematie in questione sono varianti di una stessa glossia (le plerematie saranno varianti di una stessa pleria e le cenematie di una stessa cenia; la formula usata per indicare una glossia sarà) (cioè due parentesi rovesciate fra cui sono racchiuse le varianti, o glossematie, che sono i membri della glossia in questione) (Strat 240).

14 Va notato che il calcolo permette anche di prevedere le possibili varianti (SStr 330). Se non le varianti libere (che sono in linea di massima illimitate), almeno quelle contestuali, che sono (al massimo) pari al numero delle combinazioni possibili per quel determinato elemento.

Gli esempi fatti da Hjelmslev riguardano desinenze grammaticali, ma noi potremmo considerare casi più riconoscibili. Per quanto riguarda l'omonimia, prendiamo l'esempio del cane: un significante a cui corrispondono due varianti del contenuto. La pleria in questione potrebbe essere indicata in questo modo:

) “animale noto”, “parte di arma da fuoco” (

Come esempio di sinonimia, invece, potremmo prendere la seguente cenia¹⁵:

) *caraffa*, *brocca* (

È importante sottolineare, però, come questo non sia solamente un caso particolare. Secondo Hjelmslev, infatti, le glossematie “sono in linea di massima sempre delle varianti” (Strat 240).

Basta [...] soltanto un minimo di riflessione per riconoscere che quanto la tradizione descrive come omonimie e sinonimie costituisce soltanto un caso particolare di un fenomeno molto diffuso e che non v'è che una differenza di grado fra questi casi estremi e tutta una congerie d'altri casi in cui è altrettanto facile vedere la differenza delle varianti. È anche per questa ragione che l'omonimia e la sinonimia rimangono nella linguistica tradizionale non adeguatamente definite ed è per questa ragione che la tradizione tende spesso ad ampliare considerevolmente il valore di questi termini. È sufficiente soltanto ricordare brevemente che i diversi significati di una medesima parola avranno indubbiamente bisogno, in casi piuttosto numerosi, di definizioni parzialmente diverse della forma plerematica [...] In effetti, se osserviamo con maggiore attenzione, gli esempi non mancano e conviene riconoscere che le glossematie sono, in linea di massima, varianti (Strat 241–242).

7. I livelli della sostanza e la lingua come semiotica *passepartout*

L'analisi del concetto di sostanza del contenuto e di significato in Hjelmslev non sarebbe completa se non accennassi al problema dei livelli della sostanza. Secondo il linguista danese, infatti, ogni sostanza presuppone diversi aspetti o, appunto, *livelli* (Strat 229). Lo stesso Hjelmslev afferma che non si sa ancora molto su questi livelli, ma che il loro studio è fondamentale per una teoria della sostanza. Hjelmslev ipotizza, però, che in tutte le sostanze siano costantemente presenti tre livelli, ordinati gerarchicamente: 1) livello degli apprezzamenti collettivi; 2) livello socio-biologico; 3) livello fisico.

15 Considerando che /caraffa/ e /brocca/ indichino lo stesso tipo di oggetto.

Il primo livello (ma tornerò su questo argomento nel paragrafo 8) è quello semioticamente pertinente, la sostanza per eccellenza e quindi può essere chiamato anche *sostanza semiotica immediata*. Nel piano dell'espressione (Strat 229) il livello fisico sarà dato dalla descrizione fisica, dallo studio acustico, mentre quello socio-biologico renderà conto di una descrizione fisiologica (articolatoria). Il livello degli apprezzamenti collettivi, invece, verrà detto anche livello dell'appercezione, e darà una "descrizione auditiva" che si esprime nei termini di opposizioni tipo chiaro/scuro, forte/debole, lungo/corto, ecc. (Strat 233).

I livelli della sostanza si ritrovano ovviamente anche sul piano del contenuto. Il livello fisico, in tal senso, sembra rendere conto di quella che è l'idea referenziale del significato. Il significato al livello fisico, in altre parole, sarebbe la cosa, il referente, o, comunque, un concetto che rende conto di una categoria effettivamente rinvenibile nel mondo reale. In questo caso la concezione semantica hjelmsleviana sembra fortemente realista¹⁶. Sul livello socio-biologico del significato Hjelmslev non dice molto¹⁷. Molto importante è, invece, quello che afferma riguardo al livello dell'apprezzamento collettivo. Questo sarebbe il livello della valutazione ("piccolo", "grande", "buono", "cattivo", ecc.). E questo è il livello della sostanza semiotica immediata, l'unico a essere realmente pertinente da un punto di vista semiotico.

In tutta evidenza, è la descrizione per valutazione che si rende necessaria immediatamente nei confronti della sostanza del contenuto. Non è con la descrizione fisica delle cose designate che giungeremo a caratterizzare vantaggiosamente l'uso semantico adottato in una comunità linguistica ed appartenente alla lingua che si vuol descrivere ma, al contrario, con le valutazioni adottate da questa comunità, con gli apprezzamenti collettivi, con l'opinione sociale. La descrizione della sostanza deve dunque innanzitutto consistere in un ravvicinamento della lingua alle altre istituzioni sociali e costituire il punto di contatto fra la linguistica e gli altri rami dell'antropologia sociale. In tal modo una sola e medesima "cosa" fisica può ricevere descrizioni semantiche molto diverse a seconda delle civiltà considerate. Tutto ciò non vale soltanto per i termini di

16 "La cattedra da cui sto parlando è un possibile significato del segno «cattedra», ed è di natura fisica" (Conv 133).

17 "Occorrerà indubbiamente considerare anche uno studio delle condizioni socio-biologiche e del meccanismo psico-fisiologico che, grazie a disposizioni naturali e ad abitudini acquisite, valide per le esperienze sensoriali ed altre esperienze, permettono ai soggetti parlanti, appartenenti alla comunità linguistica di cui si tratta, di creare, riprodurre, evocare e manipolare in vari modi gli elementi di apprezzamento menzionati e quelle unità che, a partire da essi, possono venir formate" (Strat 231).

immediato apprezzamento, quali “buono” e “cattivo”, né vale solo per le cose prodotte direttamente dalla civiltà, quali “casa”, “sedia”, “re”, ma anche per le cose della natura. Non soltanto “cavallo”, “cane”, “montagna”, “abeto”, ecc. saranno diversamente definiti in una società che li conosce (e li riconosce) come indigeni ed in un’altra per la quale rimangono fenomeni estranei – il che d’altronde, non impedisce, è noto, che la lingua disponga di un termine per designarli, come ad es. il termine russo per l’elefante: *slon*. Ma l’elefante è qualcosa di affatto diverso per un Indiano o un Africano che se ne serve e lo alleva, lo odia e lo ama, e, d’altro canto, per una società europea o americana per cui l’elefante esiste soltanto come oggetto di curiosità esposto in un giardino zoologico, nel circo o nei serragli e descritto nei manuali di zoologia (Strat 229–230).

Per inciso, è proprio da questo livello che dipendono le metafore. È per il fatto che una cultura attribuisca alla volpe l’essere rossa o l’essere furba che possiamo chiamare un uomo con i capelli rossi o un uomo furbo “volpe”.

La teoria dei livelli è importante anche per un altro argomento (che meriterebbe una trattazione più estesa). Il livello degli apprezzamenti collettivi non copre necessariamente l’intero ambito degli altri livelli, ma ne seleziona solamente una parte, che verrà proiettata su questo livello degli apprezzamenti collettivi e sarà l’unico pertinente per la sostanza. È, ad esempio, quello che accade con le diverse sostanze dell’espressione: verranno selezionati solo alcuni aspetti dei livelli fisico e socio-biologico, come quando si sceglie il sistema alfabetico piuttosto che quello delle bandierine navali e quindi, all’interno della materia visiva, si pertinentizza la forma (ma non il colore).

Qualora questa suddivisione cessi di prodursi e la sostanza copra integralmente l’ambito dei livelli inferiori, senza limitarsi in un settore particolare, si ottiene soltanto una sostanza.

È possibile osservare questo caso soprattutto nei confronti del piano del contenuto delle semiotiche linguistiche; è per questa ragione che i linguisti non sono in grado di riconoscere che una sola sostanza del contenuto di queste strutture. La ragione non è lontana: una lingua è per definizione una semiotica *passepartout*, destinata a dare forma a qualsivoglia materia, a qualsivoglia senso, quindi una semiotica nella quale ogni altra semiotica può essere tradotta, senza che il contrario valga (Strat 239).

8. Una proposta di lettura della semantica hjelmsleviana

Come abbiamo visto, il livello fisico della sostanza del contenuto sembra introdurre nella teoria di Hjelmslev una componente realista. Hjelmslev stesso, però, precisa più volte che, semioticamente parlando, solo il livello degli apprezzamenti

collettivi è pertinente. Ed è infatti proprio da questo livello che dipendono le differenze culturali ed è sempre il livello degli apprezzamenti collettivi a essere selezionato (quindi a essere la costante rispetto a una variabile) dai livelli fisico e socio-biologico. È importante sottolineare, però, come questa sia la parte meno sviluppata del pensiero di Hjelmslev, che d'altronde riconosce spesso il carattere ipotetico di queste affermazioni.

Parlando dei livelli e dei loro rapporti, Hjelmslev dice (Strat 238):

Riteniamo [...] probabile che, all'interno di una sola e medesima sostanza, appartenente ad una sola e medesima semiotica, sussista una determinata corrispondenza di struttura interna ai diversi livelli, in maniera da rendere i livelli connessi l'uno all'altro sovrapponibili secondo un principio ancora da scoprire. Una tale conformità non è riscontrata né fra le diverse sostanze, né fra sostanza e forma né, del resto, fra i due piani γ^o e g^o . Questa considerazione ci porta ad evitare la classificazione dei livelli come strati.

Il che potrebbe essere inteso nel senso che il livello fisico, che seleziona quello degli apprezzamenti collettivi, dipende completamente da questa griglia culturale (interpretazione tradizionale). Ma, visti anche i passi precedentemente citati, potrebbe fornire una diversa lettura.

Il livello fisico è fisicamente motivato, ha un aspetto ontologico. Da un punto di vista semiotico, però, dobbiamo vedere questo livello fisico come la manifestazione di un livello degli apprezzamenti collettivi, che dipende direttamente dalla forma e potrebbe avere un'organizzazione differente. Eppure, per qualche meccanismo sul quale bisognerà indagare, questi due livelli sembrano avere la stessa struttura, la loro segmentazione sembra coincidere. Allora, forse, Hjelmslev sta pensando a una sostanza del contenuto che ricalchi, almeno per quanto riguarda le "cose", la struttura della realtà, ma che d'altra parte giustifichi la differenza fra le culture, visto che il livello semioticamente pertinente è quello degli apprezzamenti collettivi, che pur avendo strutture identiche o simili a quelle di altri livelli degli apprezzamenti collettivi può essere differente nella sua definizione positiva (e infatti è un livello della sostanza). C'è, in altre parole, sicuramente una differenza culturale che dipende dalle diverse valutazioni che diverse culture danno delle cose, ma non si nega affatto la "riconoscibilità" di confini ontologici fra gli oggetti o, almeno, fra una parte di essi.

Come conciliare questa lettura con lo "schema di Hjelmslev"? È probabilmente fondamentale comprendere meglio il concetto di "variante". Per ora propongo solamente un'ipotesi di lettura.

Se torniamo al piano dell'espressione abbiamo, al livello dell'uso, varianti che vengono raggruppate sotto un certo "concetto", che si trova al livello della norma e rappresenta un fonema di quella lingua. Come ho già ricordato, nella lingua italiana la *s* sorda e la *s* sonora sono varianti e quindi sostituibili. Credo però che questa differenza non possa essere equiparata a quella che c'è fra due realizzazioni individuali (a livello di atto) di una *s* sorda o di una *s* sonora. Le varianti, infatti, sono già il risultato di una categorizzazione, di un'astrazione basata su una proprietà fisica, cioè l'opposizione sordo/sonoro, mentre due realizzazioni della *s* sorda differiscono – per esempio – nelle modalità di realizzazione della stessa proprietà (l'essere sordo). Le varianti sono indifferenti dal punto di vista fonologico e la percezione della loro differenza è difficile per chi ha assorbito la norma della lingua per la quale sono varianti; d'altra parte credo che il loro opporsi sulla base di proprietà positive, fisicamente definibili, possa renderle "avvallamenti" in un'area di omogeneità, punti di possibili rotture e separazioni, linee predisposte a future segmentazioni, insomma, quelle che in una discussione simile Umberto Eco (1997) ha chiamato "venature del marmo".

Se ci spostiamo sul piano del contenuto, un concetto, ottenuto a livello di norma attraverso un processo di astrazione, può corrispondere a due o più varianti semantiche. Che queste siano varianti e quindi riconosciute genericamente come "lo stesso concetto" non esclude, secondo me, che una certa differenza semantica sia comunque riconoscibile. Se ci poniamo dal punto di vista di Hjelmslev, a livello di norma un singolo termine indica un singolo concetto, ma un malese sa perfettamente distinguere un fratello da una sorella anche se ha a disposizione un unico concetto, rappresentato dal significante /*sudarā*/. Se non si accetta questo punto di vista è impossibile spiegare, per esempio, i fenomeni di sinonimia e omonimia, che rappresenterebbero veri "scandali" per la teoria. Ma Hjelmslev, come abbiamo visto, non nasconde questi scandali, anzi li generalizza estendendoli all'intero sistema. Tanto più che, prendendo il caso dell'omonimia è possibile rintracciare un concetto unico, più astratto, che renda conto delle diverse varianti semantiche e che sia giustificato da quelle operazioni metaforiche che proprio nel livello degli apprezzamenti collettivi trovavano spazio. È il caso del *bachelor*, potrebbe essere il caso del *cane*¹⁸.

18 Il dizionario di Battaglia mostra come anticamente con la parola *cane* si indicasse, per metafora, un arnese del cavadenti ("ferro che col suo morso mette a leva il dente", Salvini). Successivamente, con le prime armi da fuoco, la parola iniziò a indicare anche il ferro che conteneva la pietra focaia. Una volta catacresizzata la metafora, *cane* indicò

Si può obiettare che l'equivalenza "un termine = un concetto" non sia soddisfacente e personalmente potrei anche essere d'accordo. Ma se rimaniamo all'interno del sistema di Hjelmslev bisogna tener conto di questa identità e, d'altra parte, spiegare come essa possa non condurre necessariamente a una teoria così rigida da condannare un malese a non riconoscere un fratello da una sorella: ciò che a livello di norma è un unico concetto, infatti, ha varianti interne che rendono conto delle sotto-segmentazioni del senso.

È chiaro, comunque, come a Hjelmslev tutta questa discussione non sarebbe sembrata pertinente ai fini della glossematica. È una certa lettura del suo pensiero che ha voluto vedere nella glossematica una teoria ontologica, mentre il problema era freddamente metodologico. Lo schema, come abbiamo visto, non ha nulla a che fare con la semantica. A Hjelmslev interessa il "gioco" dello schema, che è l'unico che ci permette di comparare strutture. Al di sotto di questo gioco si potranno verificare benissimo tutti i fenomeni psicologici e semantici che ci permettono di *usare* il linguaggio¹⁹.

stabilmente il meccanismo che innescava il processo di detonazione, anche quando, abbandonata la pietra focaia, non ebbe più la forma di un morso, ma di un "organo ricurvo, a forma di martelletto, che scatta e percuote le capsule da sparo".

- 19 Cito, a conferma di questa lettura, un lungo passo di Graffi (1974: 21–22) che, parlando della distinzione fra forma, sostanza e materia, scrive: "I tre termini sono assolutamente relativi al punto di vista dal quale si considera l'oggetto di ricerca, e quindi, in questo caso, a quello della teoria linguistica; bisogna perciò evitare, nelle letture delle pagine di Hjelmslev su forma materia e sostanza, di interpretarle come una formulazione equivalente della cosiddetta ipotesi di Sapir e Whorf sull'insussistenza del pensiero *tout court* indipendentemente dal linguaggio, come pure non bisogna lasciarsi trascinare da facili entusiasmi metodologici e applicare la tricotomia anche ad oggetti ben diversi da quello linguistico. Per quanto riguarda un troppo affrettato giudizio di equivalenza dell'ipotesi hjelmsleviana con quella di Whorf, possono ripetersi a proposito del linguista danese le osservazioni di De Mauro sulla posizione di Saussure rispetto a quella dello stesso Whorf: «Si osservi che, mentre nell'ipotesi di Sapir-Whorf il pensiero non ha sussistenza autonoma fuori dalla lingua e pertanto, essendo diverse le lingue, diverso dovrebbe essere da un popolo all'altro ciò che noi chiamiamo pensiero, nella concezione di Saussure si evitano queste improbabili conseguenze in quanto Saussure si limita a dire che il pensiero è *linguisticamente amorfo* fuori della lingua. Saussure, come non nega che esista una fonazione indipendentemente dalle lingue (e anzi è un assertore degli autonomi diritti di una scienza della fonazione), così non nega che esista un mondo di percezioni, ideazioni ecc., indipendentemente dalle lingue e studiabile in sede di psicologia; in ciò è una evidente differenza rispetto alle tesi di Whorf (CLG, pp. 439.440)»".

9. Postilla: schema e “schema”

Un chiarimento sullo schema del contenuto e sul suo rapporto con lo “schema di Hjelmslev”. Se questo “schema” appartenesse realmente allo schema non dovrebbero trovarvi spazio entità della taglia dei segni (come “Holz”, “Trae”, ecc.). A livello dello schema, infatti, si trovano solo le unità elementari del contenuto (i primitivi), o meglio le posizioni che verranno occupate da queste entità, così come nello schema dell’espressione si trovano solo le posizioni che, ad esempio, verranno occupate dai fonemi. Lo schema dovrà prevedere anche delle relazioni esistenti fra queste unità elementari, il che significa che, fra le altre cose, nello schema sono potenzialmente presenti tutte le combinazioni possibili fra queste unità e, quindi, tutti i significati possibili dato quello schema. È per questo che l’introduzione di un nuovo concetto non produce necessariamente un cambiamento al livello dello schema: basta, infatti, che il concetto sia descrivibile nei termini di combinazioni e di elementi già previsti. Ma potrebbe anche verificarsi il caso di un concetto nuovo che non riesce a essere inquadrato dalla norma. Potrebbe essere il caso dell’ornitorinco che rompe la relazione di esclusione reciproca fra “mammifero” e “uova”, (ammesso per un istante che questi siano primitivi semantici). A questo punto il contatto con un nuovo concetto che non riesce a essere riconvertito nei termini previsti porterebbe a una modifica dello schema.

Abbreviazioni dei saggi di Hjelmslev

(Il numero di pagina si riferisce all’edizione dei *Saggi* pubblicata da Unicopli e citata in bibliografia)

ASL = *L’analisi strutturale del linguaggio* (1948)

Conv = *Conversazione sulla teoria linguistica* (1941)

FdC = *La forma del contenuto della lingua come fattore sociale* (1953)

LP = *Langue e parole* (1943)

LS = *Linguistica strutturale* (1948)

SFL = *La struttura fondamentale del linguaggio* (1947)

Strat = *La stratificazione del linguaggio* (1954)

SStr = *Per una semantica strutturale* (1957)

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1964. *Eléments de sémiologie*. Paris: Seuil (trad. it. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi, 1966).
- Beccaria, Gian Luigi. 1994. *Dizionario di linguistica*. Torino: Einaudi.

- Eco, Umberto. 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Graffi, Giorgio. 1974. *Struttura, forma e sostanza in Hjelmslev*. Bologna: Il Mulino.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hjelmslev, Louis T. 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Ed. inglese a cura di F. Whitfield. Madison: Wisconsin University Press (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1968).
- Hjelmslev, Louis T. 1975. *Résumé of a Theory of Language*. Madison: Wisconsin University Press.
- Hjelmslev, Louis T. 1988. *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit (trad. it. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 1966).
- Saussure, Ferdinand de. 1922. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot (trad. it. *Corso di linguistica generale*. Bari: Editori Laterza, 1970).
- Sechehaye, Albert. 1940. "Les trois linguistiques saussuriennes". *Vox Romanica*, V: 1–48.
- Zinna, Alessandro (a cura di). 1986. *Louis Hjelmslev* (numero monografico). *Versus*, 43.

Summary

The concept of substance and meaning in Hjelmslev

Abstract: Hjelmslev's glossematics has been thoroughly discussed in the debates about structuralism or about the relation between language and the world. I will propose an interpretation of Hjelmslev's theory based on some essays published in the '40s and the '50s of the 20th century. My aim is to clarify the relations among some fundamental concepts (form/substance; schema/norm/usage) and the difference between the couples expression/content and signifier/signified. On this basis I will try to give an interpretation of Hjelmslev's semantic conception and to show that it was more flexible and "realist" than it is usually considered.

II. LA RIFLESSIONE PRE-SEMIOTICA NELL'ANTICHITÀ

La semeiotica nell'esperienza letteraria greca

Abstract: Nel presente intervento l'Autore, prendendo le mosse dagli studi più recenti sulla semiotica, editi soprattutto ad opera di Umberto Eco, si sofferma dapprima sul significato filosofico del *signum*, per poi passare in rassegna, mediante un'analisi piuttosto dettagliata, i diversi luoghi letterari nei quali ricorre il lessema σημειῶν oppure σῆμα. Gli antichi Greci, anche se non avevano creato una scienza a parte, avevano della semeiotica conoscenze ampie e profonde, che utilizzavano con estrema spregiudicatezza e competenza, nelle diverse circostanze della vita. I termini σημειῶν e τέκμαρ sono profondamente diversi: τέκμαρ e τεκμήριον sono adoperati, per lo più, nella letteratura medica e nella poesia lirica. L'attestazione più antica del termine σημειῶν si trova non solo nei più antichi poemi epici, ma anche in Apollonio Rodio, che ricalca molto da vicino la lingua epica antica. Nel corso della trattazione ha riservato un'attenzione particolare, anche se molto limitata, alle dotte e ancor valide disquisizioni di Aristotele, che, già nel IV sec. a.C., aveva dato alla semeiotica un'impostazione scientifica, utilizzata, nei secoli successivi solo dalla filosofia.

Parole chiave: semeiotica, semiologia, concetto, idea, segno, affezione.

Mots-clefs : sémiotique, sémiologie, concept, idée, signe, affection.

Keywords: semiotics, semiology, concept, idea, sign, affection.

La semiotica, intesa in senso lato, non è una scoperta di tempi più o meno recenti, ma di molti millenni addietro: si potrebbe parlare di tale disciplina addirittura agli albori della letteratura scritta, già presso i Sumeri, col Poema di Gilgamesh e gli Inni religiosi di Enheduanna, figlia di Sargon di Akkad e sacerdotessa del dio Inanna, ad Ur. Questa poetessa, la prima in assoluto ad aver firmato i propri scritti, è vissuta tra il 2285 al 2150 a.C. tra un popolo, che, a quell'epoca, aveva raggiunto un altissimo livello sia nelle lettere che nelle arti. I resti delle quali,

oggi, per un avverso destino, sono sistematicamente distrutti dal cieco fanatismo di orde esaltate. Per rendersi conto di quanto sia stata fiorente la letteratura presso quegli antichi popoli, basta volgere uno sguardo, anche frettoloso, al Pergamon di Berlino, al British Museum di Londra, al Louvre di Parigi, ai principali musei americani, nei quali sono raccolti brandelli di antiche e gloriose biblioteche, venute fortuitamente alla luce dalla seconda metà dell'Ottocento.

Se si volgesse lo sguardo e si orientassero con più attenzione le ricerche su quel lembo di terra, reso fertile dal Tigri e dall'Eufrate, ci si accorgerebbe quanto la letteratura sumerica abbia influenzato gli albori della nascente letteratura greca; quanto del poema del Gilgamesh si trovi riflesso nell'Odissea di Omero; quali ritmi orientali attraverso la cosiddetta "poesia arcaica" siano entrati nell'immenso e, purtroppo, perduto patrimonio della lirica greca.

Senza divagare troppo dall'assunto, ora volgiamo lo sguardo alla letteratura greca e al complesso sistema dei segni, al quale i Greci hanno rivolto particolare attenzione soprattutto a partire dal IV sec. a.C., per poi passare a Roma e, attraverso la cultura latina, giungere ai nostri giorni, nei quali, ad opera di acuti ingegni e soprattutto di Umberto Eco, ha avuto riconosciuto il ruolo che gli spetta. Fino a quando il nostro maestro non ha rivolto alla semeiotica la dovuta attenzione, ha ampliato e rese più solide le sue basi scientifiche, della disciplina circolavano, sparse qua e là, brevi definizioni, sporadiche precisazioni, progetti racchiusi in poche righe, sintesi condensate in qualche battuta.

Prima di addentrarci nel pensiero e nel prodotto degli antichi poeti e filosofi greci, per introdurci a poco a poco nel complesso mondo di tale disciplina, fermiamo la nostra attenzione su quella specie di biglietti da visita della scienza, che spesso gli studiosi hanno depositato nelle loro pagine con scrupolosa puntualità, tra un'argomentazione e l'altra. Si chiama semeiotica, insegna Peirce (Peirce 1931: 35), la dottrina della natura essenziale delle varietà fondamentali di ogni possibile semiosi. De Saussure (Saussure 1916), invece, qualche tempo prima, aveva detto che la semiologia si può definire come la scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale. La semiologia, ancora, secondo Buyssens (Buyssens 1967), può definirsi come lo studio dei processi di comunicazione, cioè dei mezzi utilizzati per influenzare gli altri e riconosciuti come tali da colui che si vuole influenzare. Questo studioso, rispetto agli altri, è a noi più vicino sia nel tempo che nella concezione. Interessante, inoltre, la breve affermazione di Morris¹, il quale

1 L'Autore dice di sentire la necessità di sviluppare una dottrina comprensiva dei segni, chiamata semiotica (Morris 1963).

dice che si avverte la necessità di sviluppare la dottrina comprensiva dei segni, chiamata semeiotica. Per mera curiosità, riferiamo quanto ritiene Barthes (Barthes 1963), che dopo gli studi di Umberto Eco, non ha più ragione di esistere, perché non è vero che la semiologia è ancora alla ricerca di se stessa. Estremamente interessante sembra quanto ritiene Prieto (Prieto 1968), il quale pone l'accento sui caratteri fondamentali di tale disciplina, quando dice che la semiologia è la scienza che studia i principi generali che reggono il funzionamento dei sistemi dei segni o codici e che stabilisce la loro tipologia. Non meno interessante, inoltre, è quanto propone Avalle (Avalle 1972), quando sostiene che compito primario dell'analisi semiologica è di ricavare dallo studio dei singoli testi letterari gli elementi utili al riconoscimento ed, eventualmente, alla ricostruzione del sistema di segni, che presiede alla comunicazione artistica. Trascurando quanto hanno detto altri e illustri studiosi, riferiamo l'ironica affermazione di Umberto Eco (Eco 1975: 17, n. 3), il quale, per i suoi studi organici e sistematici, è considerato il massimo rappresentante della ricerca in quest'ambito: "La definizione di 'teoria della menzogna' potrebbe rappresentare un programma soddisfacente per una semiotica generale", perché, continua, "se non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla".

Abbiamo menzionato definizioni, progetti, istanze, proposte, allusioni, illusioni e disillusioni. Potremmo continuare ancora a lungo nell'elenco di rimandi, magari con un gioco non di rado stimolante e per nulla desueto, che ci invischierebbe nella ricerca della definizione più sensazionale, più banale, o più bella. A noi ora non interessa questo, perché vogliamo entrare nel vivo dell'argomento e vedere, toccare con mano, sperimentare quanto questa scienza sia utile e trovi applicazione concreta nella formazione dell'uomo, scientemente e criticamente aperto a tutti gli stimoli.

In questa occasione, i dati più interessanti sono quelli, che spingono a considerare alcune questioni preliminari. Una questione, che certamente abbiamo tutti notato e ci ha spinto ad una riflessione di non poco conto, è la terminologia: c'è, infatti, chi usa il termine "semiotica", chi invece "semiologia". La distinzione, com'è ovvio, rileva, per lo più, una semplice differenza di ambiti puramente geografici: da una parte ricorre l'uso sviluppatosi soprattutto in America a partire da Charles Sanders Peirce, dall'altra ad un uso più strettamente europeo, che risale a Ferdinand de Saussure. Umberto Eco, invece, con maggior lucidità e coerenza, dice testualmente:

Malgrado la diversa origine storica dei due termini 'semiologia' (linea linguistico saussuriana) e 'semiotica' (linea filosofica peirciana e morrisiana), [...] si adotta il

termine 'semiotica' come equivalente a semiologia, attenendosi anche alla carta costitutiva della International Association for Semiotic Studies – Association Internationale de Semiotique, 1969 (Eco 1975: 13, n. 1).

Bisogna, però, dire che sulla coppia appena riferita si sono immediatamente innestate necessarie e fruttuose precisazioni teoriche e metodologiche. Tra queste ricordiamo quelle avanzate da Rossi-Landi (Rossi-Landi 1972)², per il quale la "semiotica" designa la scienza, la "semiologia" invece la scienza particolare, che si occupa dei fenomeni post e trans linguistici. Non possiamo non ricordare le osservazioni di Avalle (Avalle 1972), per il quale la "semiologia" indica lo studio dei segni internazionali e arbitrari, la "semiotica" lo studio dei sintomi, degli indizi, degli indici e via dicendo.

Tutti gli studiosi, che hanno rivolto la loro attenzione ai problemi semiotici, si sono accorti che questo non è un dato né una conquista recente della ricerca; ma, come si diceva, affonda le radici in una lunga e consolidata tradizione. Il fatto di riconoscere un retroterra alla semeiotica porta necessariamente all'allargamento dell'orizzonte o, meglio, alla rimessa in gioco della problematica, che altrove, nei luoghi di acceso e intelligente dibattito, ha avuto i suoi punti di forza. Quest'ampia tematizzazione, com'è ovvio, coinvolge testi, che, a prima vista, non offrono alcun appiglio, come gli antichi trattati di medicina o i testi di magia.

Ma, se ampliamo l'orizzonte, il nostro sguardo spazia un po' più lontano: alla semeiotica non si sottraggono neppure i testi poetici, che sui segni e sul linguaggio pongono il loro punto di forza. La semeiotica, com'è ovvio, tocca ambiti di elaborazione i più diversi tra loro, che vanno dalla logica alla scienza della natura. Lasciando da parte le sue acquisizioni nei campi più disparati, rivolgiamo la nostra attenzione verso un settore più ristretto, ricco di notazioni e di stimoli: ci riferiamo alle sensazioni che un testo poetico riesce ad evocare e trasmettere.

Con questi cenni richiamiamo alla mente i problemi filosofici del linguaggio; e noi, sulle feconde e stimolanti sollecitazioni della filosofia scolastica, la quale nei secoli passati tanta parte ha avuto nella formazione di tanti e illustri ingegni,

2 Interessante quanto presso lo stesso studioso in 1975. *Charles Morris e la semiotica novecentesca*. Milano: Bompiani. In linea con il suo pensiero, veniamo a sapere che quello che vogliamo non è una disciplina, la semiotica, quale neutrale sovrainposizione ad altre discipline. Lo studioso, inoltre, rivendica, in questo modo, il compito primario, che questa aveva presso i Greci.

ci imbattiamo immediatamente nel *signum*, il segno, che in *σημεῖον* trova il suo corrispondente greco.

Il concetto, prodotto dall'apprendimento, si manifesta all'esterno mediante un *signum* scritto o parlato, naturale o convenzionale. Perciò *signum*, secondo la filosofia scolastica, "est quidquid cognitum ducit ad cognitionem alterius" (Berghin-Rosé 1960: 35)³, per l'intimo legame che, per natura o convenzione, lo unisce a un altro, al significato.

Per questo motivo "signum est id quod menti aliquid a se diuersum repraesentat" (Boyer 1963: 69–70)⁴; e, come termine orale, il *uerbum*, il *λόγος*, "est signum conceptus ore expressum" (Boyer 1963: 69)⁵. Meglio ancora: "signum dicitur quidquid ducit potentiam cognoscitiuam in cognitionem alterius rei, seu quidquid potentiae cognoscitiuae a se ipso diuersum repraesentat; quare fumus v. g. dicitur signum ignis, quia, uiso fumo, mens apprehendit esse ignem". "Vocabula", continua la filosofia, "sunt ad hoc instituta, ut mentem ducant in cognitionem rei a se diuersae. Ergo ipsis conuenit ratio signi" (Calcagno 1959: 17)⁶. In queste parole, ovviamente, è chiaramente riflesso il pensiero di Platone e, ancor di più, quello di Aristotele, il quale più volte nelle sue opere dice che il segno, *σημεῖον*, *signum*, è ciò che rinvia a qualcosa d'altro, tanto naturalmente quanto convenzionalmente.

A questo punto, a proposito dei segnali col fuoco, balza alla mente la prima scena dell'*Agamennone* di Eschilo (*Ag.*, 1 e 8–10), dove la scolta, accovacciata sulla casa degli Atridi, ad Argo, dopo lunghissima attesa, spera, finalmente, di vedere l'atteso *σημεῖον*: l'annuncio, mediante un segnale luminoso, la fiamma d'un rogo, *τὸ λαμπάδος σύμβολον*, che la città di Troia, dopo dieci lunghissimi anni d'assedio, è caduta sotto gli attacchi sferrati dai Greci, partiti per vendicare l'offesa, che Paride aveva arrecato a Menelao:

3 "Segno è ciò che conduce alla conoscenza di un'altra cosa" (Le traduzioni dal latino e dal greco, ove non altrimenti detto, sono dello scrivente).

4 "Il segno è ciò che rappresenta alla mente qualcosa diverso da sé".

5 "La parola è segno del concetto, espresso mediante la bocca", intesa come organo, mediante il quale si produce il suono.

6 "Si dice segno ciò, che conduce la capacità cognitiva alla conoscenza di un'altra realtà, o ciò che porge alla capacità cognitiva una realtà diversa da sé; perciò il fumo, per esempio, è detto segno del fuoco, perché, scorto il fumo, la mente comprende che c'è il fuoco. Le parole si sono formate, perché conducano la mente alla conoscenza d'una realtà diversa da sé. Queste, quindi, contengono il concetto di segno".

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
[...]
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσιν ἐκ Τροίας φάτιν
ἁλώσιμόν τε βάζειν [...]

“Chiedo agli dei di liberarmi da questa fatica [...] anche adesso aspetto il segnale della fiaccola, che da Troia arrechi la notizia che la città è stata presa”.

In questa breve pericope il σημεῖον, che la sentinella attende da lungo tempo, è dato dal lessema λαμπάδος τὸ σύμβολον, il *signum ignis*, che potremmo considerare sinonimo di σημεῖον, evitato dal drammaturgo per ragioni metriche: questo, infatti, è un palimbacchio che, sotto l'aspetto metrico, non si colloca bene nella chiusa del trimetro giambico; quello, invece, è un cretico e costituisce la chiusa canonica del trimetro giambico. Più elegante, infatti, risulta il trimetro concluso da un trisillabo o da un quadrisillabo, anche se nelle parole pronunciate dalla sentinella il trimetro finisce, nella maggioranza dei casi, con un giambo, un bisillabo. Questo, a differenza dello scazonte, rende il discorso più spedito. Con l'adozione dello scazonte, invece, il poeta comunica l'angoscioso stato d'ansia del personaggio, che attende il σημεῖον in cima alla dimora d'Argo; stabilisce un intenso rapporto affettivo tra mittente e ricevente e desta in entrambi, non esclusi quanti attendono il messaggio, il triste presentimento, che una notte stellata non lascia presagire. Già l'indugio della voce costituisce un σημεῖον pregnante sia per chi parla che per chi ascolta. La sentinella è impaziente, gli anziani di Argo in trepidante attesa, soprattutto per quanto deve ancora svolgersi.

In tutti i testi letterari il σημεῖον è sempre un *quid* fisico, che stabilisce immediatamente un intenso rapporto tra emittente ricevente. Anche in questo brano della tragedia τὸ λαμπάδος σύμβολον è un segno fisico, il quale, con la sua immagine reale desta nella mente del ricevente un determinato concetto, ottenuto dalla decrittazione del σημεῖον. Il ricevente, in questo caso, è stato solo informato sul significato del τὸ λαμπάδος σύμβολον, non opera sforzo alcuno per decrittare l'atteso σημεῖον e riferire ai cittadini quanto da anni attendono impazienti.

Come termine filosofico σημεῖον compare intorno al V sec. a. C. con Parmenide e Ippocrate. “Spesso appare sinonimo di τεκμήριον ‘prova’, ‘indizio’, ‘sintomo’ e una prima decisiva distinzione tra i due termini appare solo con la *Rhetorica* aristotelica” (Eco 1975: 22).

Ma, a un attento esame di quanto ci è giunto della letteratura greca, il concetto, nonché la nozione di τεκμήριον, chiaramente distinto da σημεῖον, è chiaramente formulata già nei medici, che son vissuti e hanno indagato prima di Ippocrate, come si può arguire da quanto dice espressamente Diogene Laerzio (VIII, 83), quando, all'interno d'un ampio e articolato dibattito, riferisce il pensiero di Alcmeone: περὶ τῶν ἀφανέων, περὶ τῶν θνητῶν σαφήνειαν μὲν θεοὶ ἔχοντι, ὥς δ' ἀνθρώποις τεκμαίρεσθαι: "Mentre gli dei hanno immediata certezza e di quanto è invisibile e di quanto è mortale, gli uomini devono procedere per indizi". "I medici cnidi", osserva a tal proposito Umberto Eco, "conoscevano il valore dei sintomi: pare che li codificassero in forma di equivalenza" (Eco 1984: 22).

Il fatto che si riconosca alla semeiotica un retroterra ben più ampio di quanto si possa immaginare, conduce ad un proficuo allargamento dello sguardo o, meglio, al riferimento di una problematica, che ha avuto i suoi punti di forza e i suoi luoghi di dibattito in numerosi campi. Quest'ampia tematizzazione mette in gioco e coinvolge testi, che vanno dalla medicina alla magia, dalla poesia alla filosofia, dalla storia alla tragedia: tocca inevitabilmente molti ambiti di elaborazione, e i più diversi tra loro.

Evitando di entrare nelle acquisizioni e nelle elucubrazioni, cui oggi è giunta la semeiotica, ci limitiamo a qualche breve rilievo all'interno di un settore delimitato, ma non meno ricco di stimoli e di notazioni interessanti: ci riferiamo ad alcuni problemi filosofici del linguaggio e successivamente a qualche brano di poesia, per mettere in evidenza quante branche questa scienza, nella sua ampiezza, può realmente ed effettivamente coinvolgere.

Già in Omero troviamo attestato come sinonimo di σημεῖον il termine σῆμα. Σημεῖον è frequentissimo in poesia, perché nei casi retti del plurale costituisce un dattilo, che, nella maggioranza dei casi, si trova utilizzato nel quinto piede dell'esametro, come si evince da *Il.*, 2,350–353:

φημὶ γὰρ οὖν κατανεῦσαι ὑπερμενέα Κρονίωνα
ἦματι τῷ ὅτε νηυσὶν ἐν ὠκυπόροισιν ἔβαινον
Ἀργεῖοι, Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες
ἀστράπτων ἐπιδέξι', ἐναίσιμα σήματα φαίνων.

"Dico che il Cronide superbo ci inviò un segno il giorno, nel quale gli Argivi salivano sulle navi veloci, per portare strage e morte ai Troiani, tuonando da destra, con presagio felice".

In questo brano di grande suggestione, nel quale Ettore arringa i Troiani, perché non fuggano davanti agli Achei, il cantore dell'Iliade, quando ricorda la

benevolenza accordata loro da Giove usa il verbo κατανεύω, che, reso letteralmente, significa: fare un cenno con il capo, annuire, piegare la testa in avanti in segno di assenso. Un gesto, questo, comune anche oggi, quando si vuol dare il proprio consenso. Il nostro, come quello di Giove, è un σημείον tacito, che per chi guarda acquista un significato preciso, un senso determinato. Ma la divinità non si limita, secondo il poeta, a ricordare segni, che nel chiuso del tempio solo pochissimi potevano vedere, interpretare e riferire ai cittadini; ma mediante gli ἐναίσιμα σήματα, il fragore del tuono, mostra a tutti il suo volere e la sua buona disposizione verso i Troiani. In seguito a questa manifestazione percettiva Ettore non ha bisogno più né di testimoni né di intermediari: i Troiani, che avevano inteso il tuono venire dalla loro destra, già sapevano che dovevano interpretarlo come favorevole.

L'interpretazione del tuono, a seconda della provenienza, da sinistra o da destra, non è solo un fenomeno antico, frutto di credenze superstiziose, che leggiamo nella letteratura: in tempi non lontani, in molti centri dell'Italia meridionale, il tuono proveniente da destra era presagio di cattivo augurio. Non una volta, soprattutto d'estate, i contadini hanno smesso qualsiasi lavoro, appena udivano il tuono provenire da destra, sì che, secondo una codificazione ormai stabile da tempi immemorabili, si solea dire:

*Tóno da manco,
còre franco;
tóno da ritto,
còre afflitto.*

“Il tuono che proviene da sinistra lascia il cuore in pace, il tuono da destra lascia il cuore afflitto”.

Non è lontano il giorno, nel quale un ricco contadino della campagna beneventana ordinò al suo garzone di smettere di arare e di condurre i buoi nella stalla, perché aveva udito il canto della cornacchia provenire da sinistra. Questo σημείον ricorda quanto si legge in Virgilio (*Ecl.* IX, 14–16):

*quod nisi me quacumque nouas incidere lites
ante sinistra caua monuisset ab ilice cornix,
nec tuus hic Moeris, nec uiueret ipse Menalcas.*

“Se da sinistra dal cavo di un elce la cornacchia non mi avesse avvertito di troncare comunque nuovi litigi, ora non vivrebbe né il tuo Meri, né Menalca”.

Questo σημεῖον è entrato da tempi immemorabili nella cultura, viene tramandato e rinnovato in modo che viva con l'uomo e ne segua le vicissitudini. Anche i giovani di oggi, nonostante siano meno attenti alle tradizioni degli avi, pongono particolare attenzione a gesti o parole, che, nel loro immaginario, sono σημεῖα di buoni o cattivi presagi. La presenza di un σημεῖον non è casuale, ma affonda le radici in un tempo assai lontano, quando si decodificava e si tramandava il σημεῖον nella sua positività o nella sua negatività. In seguito a questa osservazione si può dire che l'uomo per tutta la vita, dalla nascita alla morte, invia e interpreta segni. La vita dell'uomo, in ultima analisi, è ininterrottamente scandita da segni.

Tralasciando la lettura e l'interpretazione di altri σημεῖα, vorremmo concentrare l'attenzione su un altro brano omerico (*Il.*, 6, 166–170), molto più interessante e, forse, molto più famoso del precedente: in questo i σήματα sono λυγρὰ, funesti, portatori di morte:

ὥς φάτο, τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν οἶον ἄκουσε·
κτεῖναι μὲν ῥ' ἀλέεινε, σεβάσασατο γὰρ τό γε θυμῷ,
πέμπε δέ μιν Λυκίην δέ, πόρεν δ' ὃ γε σήματα λυγρὰ
γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά,
δεῖξαι δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῷ ὄφρ' ἀπόλοιτο.

“Così disse e il furore prese il re, mentre ascoltava; ma si tenne lontano dall'ucciderlo, perché il suo animo fu mosso a pietà; ma lo mandò nella Licia lontana, dopo avergli dato segni funesti, perché su duplice tavola aveva tracciato molte parole di morte e, per farlo morire, gli ordinò di mostrarle al suocero”.

La bella Àntea, moglie di Preto, calunnia Bellerofonte, perché non aveva voluto accettare le sue profferte d'amore. Il marito, crede ciecamente alla moglie, vuole uccidere l'amico; ma non ha il coraggio, σεβάσασατο γὰρ τό γε θυμῷ. Per non macchiarsi di omicidio, Preto invia Bellerofonte nella Licia dal suocero con una lettera, nella quale aveva tracciato σήματα λυγρὰ: Preto, infatti, ingiunge al suocero di uccidere il latore della missiva. Ma Bellerofonte, che sapeva leggere e interpretare quei σήματα, non porta a termine il mandato, e salva la vita.

In questo brano, i σήματα sono λυγρὰ: i segni, tracciati su tavolette, racchiudono un messaggio chiaro, inequivocabile: la morte del latore.

L'alfabeto, infatti, com'è noto, è un insieme di segni σήματα, che, come abbiamo già riferito, *ea sunt quae menti aliquid a se diuersum repraesentant*: sono tali che alla mente rappresentano sempre, e necessariamente, qualcosa di diverso da se stessi.

Fin qui sono stati riferiti solo brani, nei quali in ottemperanza alle leggi dell'esametro, compare solo il plurale σήματα. Ma i poeti e gli scrittori hanno largamente usato anche il singolare σῆμα, come si legge in Euripide (*Hecu.*, 1273): κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ, il suo sepolcro sarà "tomba d'una cagna infelice, segnale ai naviganti".

Il σῆμα, cui il drammaturgo accenna è il "Capo Cagna", un promontorio, che, nell'aspetto, somiglia alla testa di una cagna. Il termine è usato per una spiegazione eziologica: σῆμα, infatti, acquista senso e significato ben precisi, determinati, che ben si addicono alla drammatica sorte dell'infelice protagonista. Lì, in quel punto, una volta uccisa, sarà sepolta la disgraziata sposa di Priamo, la sventurata madre di Ettore, la prigioniera troiana più illustre. Il tumulto, che mani pietose innalzeranno sul suo corpo privo di vita, si protenderà nel mare e somiglierà alla testa d'una cagna. I naviganti, nel vedere quel promontorio e il σῆμα, la forma, l'aspetto, che presenta agli occhi di chi guarda, ricorderanno l'ultima regina di Troia, sgozzata in quel luogo dagli Achei. Sinonimo di σῆμα è, in questo caso, τέκμαρ, che, non a caso, il drammaturgo, con scaltrita abilità, accosta nello stesso verso: σῆμα nella chiusa del primo colon e τέκμαρ alla fine del secondo, che, in questo caso, con lo spondeo a posto del giambo, accentua maggiormente il dolore e il senso della sventura. Anche in questo trimetro lo scazonte giuoca un ruolo determinante nel richiamare l'attenzione degli spettatori sull'infelice sorte della protagonista. Il termine τέκμαρ, in questo caso, significa *indizio, segno, prova* tangibile, che nella sua verità, nella sua realtà testimonia un fatto, un evento realmente accaduto. Lo stesso termine in medicina, come si è visto nel brano di Diogene Laerzio, significa *sintomo*, il segno, che un determinato malore offre ad un occhio esperto.

Non meno significativo è il seguente brano, tratto dall'*Ifigenia in Aulide*, vv. 273-276:

ἐκ Πύλου δὲ Νέστωρος
Γερηνίου κατειδόμεν
πρύμνας σῆμα ταυρόπουν ὄραν,
τὸν πάροικον Ἀλφεόν.

"Ho visto le navi provenienti da Pilo di Nestore Gerenio ed hanno per insegna il fiume Alfeo dai piedi di toro".

In questa breve citazione, il σῆμα denota la raffigurazione dipinta sulla poppa della nave: è un'insegna, nella quale il fiume Alfeo, a tutti noto, è rappresentato

con i piedi di toro, σῆμα ταυρόπουν. È, questa, anche se di passaggio, un'efficace annotazione, per destare nell'attonito ascoltatore il ricordo della flotta greca, la quale, raccolta nel golfo dell'Aulide, era pronta a salpare alla volta di Troia. Il σῆμα, così raffigurato e rappresentato, non era usato a caso, ma con lo scopo di incutere terrore nei nemici e allontanare il potere di forze malefiche: aveva anche, e soprattutto, scopo apotropaiico.

Il σῆμα, in questo caso, assolve ad una duplice funzione: da una parte raccoglie le navi provenienti da una stessa regione, dall'altra desta spavento nei nemici, che, reali o immaginari, potevano, eventualmente, aggredirle, sia durante la navigazione sia alla fine, quando venivano tirate in secco.

Anche questo σῆμα ταυρόπουν, infatti, *est signum, quod menti aliquid a se diuersum menti repraesentat*: è cioè tale, che richiama alla mente una realtà diversa da quello che l'occhio percepisce nella sua immediatezza.

Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (I, 28) σήματα, oltre a costituire il dattilo del quinto piede, come in Omero, acquista un valore semantico diverso. Là dove il poeta parla di Orfeo e ricorda la dolcezza del suo canto, non esita a dire che i σήματα, testimoni del suo canto, sono le querce, le quali, venute giù dai monti, si erano disposte in fila per ascoltare commosse la bellezza della sua voce: φηγοὶ δ' ἄγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς "Testimoni di quel canto furono le querce silvestri".

La ricchezza semantica, che il lessema σημεῖον trova presso i poeti e i prosatori greci, già dai pochi accenni, è più che chiara ed evidente, perché qualsiasi azione o gesto sia della divinità che dell'uomo lascia inevitabilmente un σημεῖον, una traccia sia visibile che immaginaria. Per vedere, tra i tanti σήματα, quali sono quelli più immediatamente percepibili e interpretabili, si riportano altri due brani, che il cantore dell'Odissea utilizza in due momenti diversi: nel primo caso (*Od.* 8, 190–193) il lessema σήματα indica le impronte lasciate sul terreno dal disco, che i Feaci scagliano durante i giochi in onore di Odisseo. Anche l'ospite si cimenta: afferra il disco più grande e pesante e lo scaglia così lontano da superare le impronte, σήματα, lasciate dagli altri:

βόμβησεν δὲ λίθος· κατὰ δ' ἔπτηξαν ποτὶ γαίῃ
Φαίηκες δολιχῆρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες,
λᾶος ὑπὸ ριπῆς ὃ δ' ὑπέρπτατο σήματα πάντων,
ρίμφα θεῶν ἀπὸ χειρός [...]

"La pietra emise un sibilo, i Feaci dai lunghi remi, navigatori famosi, si appiattarono a terra all'impeto della pietra, che superò i segni degli altri, che, volando dalla sua mano, superò i segni di tutti".

È normale nelle gare, ieri come oggi, porre un segno dove va a cadere l'atrezzo scagliato da ogni atleta, per misurare la distanza e decretare la vittoria al vincitore, a colui che ha mandato il disco o il giavellotto più lontano.

Con questo brano il cantore dell'Odissea, con l'esplicita citazione del termine, informa l'ascoltatore prima e il lettore poi che Odisseo, nonostante i σήματα, lasciati sul suo corpo dai dolorosi travagli affrontati durante il lungo e pericoloso viaggio di ritorno in patria, col suo lancio riesce a superare i σήματα lasciati dal disco di coloro che, in suo onore, erano scesi a gareggiare nell'arena.

Il secondo e ultimo brano tratto dall'epica (*Od.*, 21, 412–413), nel quale il cantore dell'Odissea adopera, e non a caso, il lessema σήματα, rievoca un momento di grande tensione drammatica: il fallimento dei giovani di Itaca, i quali, nella prova dell'arco, nessuno era riuscito a superare la gara. Quando Odisseo chiede di voler provare, tutti lo deridono. Ma la derisione si volge presto a danno dei pretendenti, perché l'eroe sta per effettuare la strage, da lungo tempo meditata. Quando afferra l'arco, che ben conosceva, perché era stato suo, e ne saggia la prestanza, i giovani boriosi sono presi da improvviso timore, mentre Giove dal cielo invia il tuono, in segno del suo favore e della sua protezione:

μνηστῆρσιν δ' ἄρ' ἄχος γένετο μέγα, πᾶσι δ' ἄρα χρὸς
ἐτράπετο. Ζεὺς δὲ μεγάλ' ἔκτυπε σήματα φαίνων.

“Un grande strazio venne ai pretendenti, tutti scolorirono. Zeus tuonò forte, per dare il segno”.

Anche in questa breve pericope, come in quella dell'Iliade, Giove manifesta il suo assenso, e la sua protezione, con il tuono. Odisseo nel sentirlo si rincuora; ma i giovani Itacesi, i boriosi μνηστῆρες, che ben conoscevano l'origine e il significato di quei σήματα provenienti dal cielo, tremano, impallidiscono, perdono improvvisamente tutta la baldanza dimostrata nei confronti di Penelope e dell'ospite. Anche in questo, come nei i brani precedenti, σήματα forma il dattilo del quinto piede.

Ma prima di effettuare la strage dei pretendenti, dei μνηστῆρες, il cantore dell'Odissea richiama l'attenzione del lettore su un altro σημεῖον (*Od.*, 19, 388–391): la cicatrice lasciata sulla coscia di Odisseo, quand'era ancora ragazzo, da una violenta aggressione d'un cinghiale, durante una battuta di caccia sul Parnaso.

Nella sua reggia era ancora un povero mendico; si era rivelato solo al figlio Telemaco e alla moglie Penelope, la quale ordina alla schiava Euriclea di lavare i piedi all'ospite. Ma Odisseo, temendo d'essere conosciuto per il segno lasciato dalla

ferita sulla sua coscia, rivolge lo sguardo in un angolo buio della casa: la schiava, infatti, che era stata la sua nutrice, conosceva bene quel σημεῖον; e, vedendo la cicatrice sulla coscia, in preda alla gioia per il ritorno del padrone, si sarebbe messa a gridare e avrebbe mandato all'aria tutti i progetti. In questo caso il poeta non adopera né σημεῖον né σῆμα, ma οὐλή, la cicatrice, che per quanti conoscevano gli eventi, costituiva un σημεῖον, che richiamava alla mente eventi e concetti, che, per la sua stessa natura, presupponeva e rivelava. Nella sua muta essenzialità la οὐλή costituisce un legame indissolubile tra il portatore del σημεῖον e l'osservatrice, che desta in entrambi sentimenti opposti: timore d'essere conosciuto in Odisseo, nella nutrice la gioia per il ritorno del padrone:

[...] αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
ἴξεν ἅπ' ἐσχαρόφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἐτράπετ' αἶψα·
αὐτίκα γὰρ κατὰ θυμὸν οἴσατο, μή ἐ λαβοῦσα
οὐλὴν ἀμφράσσαιτο καὶ ἀμφαδὰ ἔργα γένοιτο.

“Odisseo intanto sedeva presso il focolare e volgeva lo sguardo verso il buio, perché ad un tratto nel cuore gli venne la paura che quella, mentre lo toccava, riconoscesse la cicatrice e il suo piano fosse scoperto”.

Anche οὐλή, la cicatrice, come un σημεῖον qualunque, *est signum, quod menti aliquid a se diuersum reparaesentat*. Proprio questo σημεῖον, che per gli altri non aveva significato alcuno, permette alla schiava di riconoscere il suo padrone. Alla vista di quel σημεῖον tra mittente e ricevente si stabilisce immediatamente un nesso, che, anche a distanza di tempo, richiama alla mente eventi dimenticati dai più. Per Odisseo, come per la schiava, la cicatrice è un σημεῖον vivo e fecondo di nuove sensazioni, perché nei protagonisti rinnova sensazioni e ricordi ormai sopiti.

A questo punto, tralasciati altri brani, nei quali i σήματα sono adoperati con significati diversi, prima di volgere lo sguardo ad un brano di poesia lirica, fissiamo un istante l'attenzione sul termine σημαντικός, che leggiamo ancora in Diogene Laerzio. Qui si parla di alfabeto e di parole, che devono essere necessariamente comprensibili, perché gli uomini possano comunicare e decrittare il *signum*. Il biografo, infatti, in VII, 57, 5, sulle orme dello stoicismo distingue il lessema, λέξις, in σημαντικός, *significante, che offre un indizio o un significato*, e ἀσήμαντος, cioè *privo di significato, incomprensibile*: δὲ λόγου διαφέρει, ὅτι λόγος αἰεὶ σημαντικός ἐστι λέξις, λέξις δὲ καὶ ἀσήμαντος, ὥς ἡ βλίτυρι, λόγος δὲ οὐδαμῶς, “La parola differisce dal discorso, perché questo ha sempre

un senso, quella può anche non aver nessun significato, come “blityri”, che non esprime niente”.

Un rumore o un suono della voce esprime un significato; e non è, come in un colpo di tosse, un’emissione di fiato, che urta contro la trachea e lo provoca. Il segno, inoltre, non è un suono emesso quando si immette o si espelle l’aria dai polmoni, ma quando si trattiene.

In questo luogo il biografo e studioso mette in opposizione λέξις con il λόγος. Il λόγος, come è ovvio, è formato da più λέξεις messe insieme, in modo che formino un pensiero di senso compiuto e veicolino un messaggio preciso verso l’ascoltatore. Anche il *uerbum*, infatti, λέξις, *praecipuum est signum, quod menti aliquid a se diuersum reapse repraesentat*. Diogene, ovviamente, non si ferma al suono della parola, che potrebbe anche non aver senso, ma pone in debito risalto ciò che la parola con quei suoni manifesta, comunica, evoca nella mente dell’ascoltatore. Mentre ἄνθρωπος, καπνός, βίβλος, νομός esprimono un concetto, βλίτυρι non esprime nessun concetto, perché non significa niente: è un puro e semplice *flatus uocis*, emesso senza nessuna intenzione.

A ragione, quindi, Aristotele (*An.*, 420b–421a) dice che la parola non è solo *flatus uocis*, semplice emissione di voce, ma è molto di più: è un suono articolato, con senso e significato specifico, unanimemente accolto e condiviso dalla comunità dei parlanti: σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή. Il linguaggio, com’è ovvio, si fonda su una convenzione condivisa, secondo la quale a ogni lessema corrisponde un determinato concetto:

σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή· καὶ οὐ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὥσπερ ἡ βήξ, ἀλλὰ τούτῳ τύπτει τὸν ἐν τῇ ἀρτηρίᾳ πρὸς αὐτήν. σημείον δὲ τὸ μὴ δύνασθαι φωνεῖν ἀναπνέοντα μὴδ’ ἐκπνέοντα, ἀλλὰ κατέχοντα.

“Un rumore o un suono della voce esprime un significato; e non è un’emissione di fiato, come in un colpo di tosse, ma questo urta contro la trachea e lo provoca. Il segno inoltre non è un suono emesso quando si immette o si espelle l’aria dai polmoni, ma quando si trattiene”.

Si entra, a questo punto, in un settore molto delicato e ampio, ricco di notazioni e di stimoli, all’interno del quale trovano ampio spazio considerazioni su alcuni principali problemi filosofici sia del linguaggio che del segno. È bene, tuttavia, tener presente alcuni temi, legati soprattutto alla nozione del linguaggio

nei confronti della realtà, del pensiero e della sua espressione, nonché quelli legati all'espressione di segno, alla sua tipologia e al suo rapporto col discorso e, di conseguenza, al suo utilizzo nella composizione sia in prosa che in poesia.

Tanto lo scrittore quanto il poeta, in effetti, mediante il segno grafico, invia concetti facilmente comprensibili, intellegibili e trasmissibili. Questi evocano idee e sensazioni, che vanno al di là del segno e del singolo concetto racchiuso nella parola, considerata sia in se stessa sia nell'ambito del periodo.

Nel riferire la speculazione di Aristotele (*Int.*, 16a), in quest'occasione limitiamo la riflessione del filosofo solo sul segno e, di proposito, tralasciamo le sue ricerche sulla proposizione:

Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ. καὶ ὥσπερ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἱ αὐταί· ὧν μέντοι ταῦτα σημεῖα πρώτων, ταῦτά πᾶσι παθήματα τῆς ψυχῆς, καὶ ὧν ταῦτα ὁμοιώματα πράγματα ἤδη ταῦτά.

“tutto ciò che esiste e si esprime mediante la voce è un segno delle affezioni dell'anima. Anche gli scritti sono segni di ciò che si esprime mediante la voce. Come i segni grafici non sono uguali per tutti, così neppure le singole forme foniche non sono le stesse. Queste tuttavia di queste ultime sono fondamentalmente segni, ma le stesse per tutti sono le affezioni dell'anima e la realtà, della quale queste affezioni sono immagini similari, sono le stesse per tutti”.

Il punto di partenza per una più approfondita riflessione è concentrare la nostra attenzione sul segno linguistico, così come i Greci lo hanno inteso e sviluppato. Platone ritiene che il segno è ciò che invia a qualcosa d'altro o naturalmente o convenzionalmente: così il fumo, per sua natura, indica che c'è il fuoco; la bandiera, invece, per convenzione, indica la patria.

I temi che interessano la semeiotica sono pertanto riposti nell'intrigo dei problemi, che investono il rapporto tra il “nome” e la “realtà”, o la relazione che si stabilisce tra il “nome” e il “pensiero” nonché la misura di questi rapporti. Ma, nel momento in cui si suddividono i diversi temi in settori rigorosamente ristretti, si accentua il momento astratto della lettura; e la mente, infatti, nel momento in cui sente un suono, stabilisce subito una correlazione tra il suono percepito e il significato, l'immagine, il σημεῖον, che questo evoca. La mente stabilisce immediatamente il rapporto tra il segno linguistico e il suo designato o, se si vuole, l'opposizione tra il rimando “convenzionale” o quello “naturale” alla realtà. Sembra che nell'antichità ci sia stata una fase, durante la quale lo scontro tra le due posizioni appariva molto netto: Eraclito, infatti, secondo quanto emerge

dagli studi e dalla ricerca, si mostra difensore deciso della “naturalità” del segno, quando sostiene che compito del linguaggio è di adeguarsi al reale e nominarlo, anche se non vi sia una diretta rispondenza tra il nome e ciò che esso rappresenta, quanto piuttosto una relazione tra la globalità del discorso e la struttura dell’essere in generale. In questa prospettiva il linguaggio, proprio perché rispecchia il reale, si trova ad avere una vera e propria funzione conoscitiva più che una funzione indicativa. Parmenide, invece, nega alla parola ogni valore di conoscenza, perché la giudica falsa, imposta all’uomo per convinzione, al fine di dar nome ad una realtà già di per sé solo apparente. Il linguaggio si rivela, dunque, in questa prospettiva, come un inganno di parole, un’applicazione di etichette ad una realtà illusoria.

I sofisti, invece, danno un esito ben diverso al dibattito e un’impostazione nuova al quadro, nel quale si trovano ad operare. Esponenti tipici di un mondo in fermento e in rapido cambiamento, nel quale la vecchia classe dirigente vede sostituirsi da una nuova, più spregiudicata ed esperta, essi colgono perfettamente il senso del processo politico in atto, e si apprestano a fornire a quanti lo richiedano gli strumenti più adatti per emergere nella società, fondata, più di ogni altra, sulla parola. In questa nuova prospettiva, nelle piazze, come nel teatro e nelle varie branche della vita e del sapere, la parola e in modo particolare il *σημεῖον*, che essa veicola, diventa lo strumento necessario, l’*ὄργανον*, per emergere e per affermarsi. Per questo motivo Gorgia può dire che l’oratore si esprime con la parola, e questa non è l’oggetto, ciò che, invece, essa realmente è. L’oratore, quindi, secondo Gorgia, non esprime la realtà esistente, ma solo la parola, che è del tutto diversa dall’oggetto.

L’attenzione si sposta allora sul funzionamento del linguaggio in una determinata situazione; e la retorica, come scienza della persuasione, si manifesta come *ὄργανον* a disposizione di colui che non mira tanto al contenuto, quanto piuttosto all’espressione coerente delle proprie argomentazioni, così come si era verificato, tempo addietro, nella poesia sia epica che lirica; quanto si verificava nella tragedia e nella commedia, che dal V sec. in poi detengono nell’ambito culturale in posto di primaria importanza, sia per la formazione del *πολίτης* sia per veicolare idee consone al regime politico.

Nel sottolineare il valore strumentale del *σημεῖον*, Umberto Eco, quando espone la “teoria della menzogna”, dice: “La semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla” (Eco 1975: 17).

A proposito di questa affermazione viene subito in mente l’abile e accorto discorso di Sinone, che Virgilio aveva certamente letto nei poemi del ciclo troia-

no; si potrebbero citare non pochi brani tratti dai poemi omerici. Gli stessi poemi epici, le *fabulae*, altro non sono che raccolte di menzogne abilmente intessute e tramandate nella loro esemplare spregiudicatezza.

I sofisti, dunque, con un attento studio soprattutto della poesia, tanto lirica quanto epica, sembrano portare alle estreme conseguenze l'assunto, che risiede proprio nell'arbitrarietà del segno linguistico. Qui, però, bisogna sottolineare che il quadro muta profondamente, perché con Platone e, soprattutto, con Aristotele entra in campo un terzo elemento: il concetto, mai assente nella produzione letteraria greca. È, questo, un elemento, un passaggio molto importante nel campo della speculazione, che permette alla discussione di oltrepassare i semplici limiti del confronto tra due tipi di rimandi: da una parte si impone quello naturale, dall'altra quello convenzionale. Si giunge così, come abbiamo appena visto, ad una nuova formulazione di tutta la problematica e, in modo particolare, si conferisce una nuova struttura al segno linguistico, che viene ripensata e riproposta in modo davvero rivoluzionario: ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα: tutto ciò che esiste, e si esprime mediante la voce, è un segno delle affezioni dell'anima.

Il nuovo campo di ricerca è chiaro, perché alla sua base c'è l'idea di segno come relazione, che coinvolge tre elementi: i "simboli" fonici o grafici, le "affezioni" dell'anima e "quanto" si intende trasmettere, cioè il "concetto". È, questo, quanto ha realizzato il poeta, quando ha inteso trasmettere mediante i σήματα ciò che voleva comunicare agli ascoltatori prima e, successivamente, ai lettori di tutti i tempi.

Ma la ricerca aristotelica va oltre, quando, nello stesso trattato (*Int.*, 16b–17a), un po' più avanti, afferma:

ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ' ὥσπερ εἴρηται κατὰ σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ' ὥσπερ εἴρηται κατὰ συνθήκην.

"Ogni parola ha un suo proprio significato, non come uno strumento, ma come uno che parli per dar senso al discorso; non come uno strumento, ma come uno che parli secondo una convenzione".

Le implicazioni, che questa breve pericope comporta, sono innumerevoli e si trovano tutte nella produzione letteraria, non solo greca: il "simbolo", le "affezioni" dell'animo e "il concetto", l'idea, la sensazione, che l'autore intende trasmettere. Attraverso il λόγος, infatti, il poeta invia all'orecchio del potenziale ascoltatore una serie di "simboli fonici", atti a destare, con il proprio significante, determinate "affezioni dell'animo". Lo scrittore, ovviamente, si serve di "simboli grafici",

perché, nella loro concezione, sono soprattutto “significanti di significati”. In ragione di ciò, presso i poeti più antichi, si ha la preferenza per l’oralità: attraverso il contatto la comunicazione è più viva ed immediata e percepibili diventano le “affezioni” dello spirito.

Dopo aver brevemente esaminato la valenza dei σήματα, fermiamo un istante l’attenzione su un brano (7D) tratto dalla produzione lirica di Archiloco. Siamo in perfetta linea con l’acuta osservazione di Alcmeone sulla presenza di indizi e di particolari σημεία o, meglio, di τεκμήρια, presupposti necessari e fondamentali, per conoscere una determinata realtà. Anche se nella pericope manca σήματα o σημεία, il lessema specifico, il poeta tuttavia mediante i τεκμήρια, segni inequivocabili d’una dolorosa realtà, mostra la città in preda allo sconforto per la morte di numerose persone, tragicamente perite nel mare in tempesta:

κήδεα μὲν στονόεντα Περικλέες οὔτε τις ἀστῶν
μεμφόμενος θαλίης τέρπεται οὔτε πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ’ ἄμφ’ ὀδύνης ἔχομεν
πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν,
ὦ φίλ’, ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον. ἄλλοτε δ’ ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
ἐτράπεθ’, αἱματόεν δ’ ἔλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ’ ἐτέρους ἐπαμείνεται. ἀλλὰ τάχιστα
τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

“Mentre lamentiamo, o Pericle, col pianto le nostre sventure, nessuno in città si abbandonerà ai festosi conviti, perché il flutto del risonante mare ha sommerso tali uomini, e noi abbiamo i polmoni gonfi per il dolore. Ma gli dei, mio caro, hanno posto come rimedio ai mali irreparabili la sopportazione. Ora l’uno, ora l’altro prova la sventura: essa ora si è volta contro di noi e piangiamo per la sanguinosa ferita; ma ben presto toccherà ad altri. Fin da ora sopportate e allontanate il pianto proprio delle donne”.

Quando il poeta trasmette le sue sensazioni mediante i simboli fonici, applica anzi tempo ciò che Aristotele teorizzerà alcuni secoli dopo: ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα: quanto avviene e si esprime mediante la voce, è un segno delle affezioni dell’anima.

In questo brano di Archiloco, di accorata suggestione e viva partecipazione, i σημεία sono dati dal comportamento di quanti, in famiglia, avevano subito un lutto così grave: in città non c’è gioia e dappertutto si sente il pianto delle donne.

Nonostante ricorra un'importante festività, durante la quale nel tempo passato tutti si abbandonavano alla gioia e ai banchetti, ora, appena la notizia si è diffusa, in ogni angolo della città, tutti sono chiusi in casa in preda al dolore e alla disperazione. Le donne piangono ed emettono grida di dolore per la morte delle persone a loro care. Più che dai *σημεῖα* il senso di dolore e dello scoramento si percepisce dai *τεκμήρια*, costituiti dall'aria greve, dai lamenti, che si sentono, e dalle lacrime, che solcano materialmente il volto dei cittadini. Il fatto che si riconosca alla semeiotica un retroterra più ampio di quanto si possa immaginare, conduce ad un proficuo allargamento dell'orizzonte, soprattutto da quando vi ha rivolto l'attenzione Platone prima e successivamente Aristotele, i quali ne avevano intuito l'importanza e hanno utilizzato quanto essa poteva offrire. Per il tramite della loro ricerca e mediazione, la semeiotica diventa scienza dei segni, autonoma, perché dotata di una sua collocazione precisa e di un suo specifico terreno di esercizio. Essa, però, nel tempo, si sgancia da interessi di tipo filosofico, morale o estetico, che in tempi più lontani la dominavano e le conferivano una connotazione leggermente diversa, con sfumature non sempre immediatamente percepibili, e schiude la via ad altre e più proficue avventure.

Bibliografia

- Avalle, D'Arco Silvio. 1972. *Corso di semiologia dei testi letterari*. Torino: Giappichelli.
- Barthes, Roland. 1963. "Eléments de sémiologie". *Communications*, 4 (trad. it. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi).
- Berghin-Rosé, Guido. 1960. *Elementi di filosofia*. I. *Logica*. Torino: Marietti.
- Boyer, Carolus. 1962. *Cursus Philosophiae*. Vol I. Burgis: Desclée De Brouwer.
- Buyssens, Eric. 1967. *La communication et l'articulation linguistique*. Bruxelles: Presses University.
- Calcagno, Franciscus Xauerius. 1959. *Philosophia scolastica*. Neapoli: M.D'Auria.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Morris, Charles. 1946. *Signs, Language, and Behaviour*. Prentice Hall, New York (trad. it. *Segni, linguaggio e comportamento*. Milano: Longanesi. 1963).
- Peirce, Charles Sanders. 1931–1935. *CP. Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Voll. 1–6. Harvard University Press.
- Prieto, Luis. 1968. "La sémiologie". In: *Le langage, Encyclopédie de la Pléiade*. Ed. A. Martinet. Paris: Gallimard.
- Rossi-Landi, Ferruccio. 1972. *Semiotica e ideologia*. Milano: Bompiani.
- Saussure, Ferdinand de. 1916. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot (trad. it. *Corso di linguistica generale*. Bari: Editori Laterza, 1967).

Fonti antiche

Aeschylus, *Agamemnon* (Ag.)
Apollonius Rhodius, *Argonautica*
Archilochus, *Elegia*
Aristoteles, *De anima* (An.)
Aristoteles, *De interpretatione* (Int.)
Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum*
Euripides, *Hecuba* (Hecu.)
Euripides, *Iphigenia in Aulide*
Homer, *Ilias* (Il.)
Homer, *Odissea* (Od.)
Vergilius, *Eclogae* (Ecl.)

Summary

The semiotics Greek literary experience

The study starts from the ancient Sumerian and glorious literature, now, especially, known to the general public for the poem of Gilgamesh and for the religious hymns of Enheduanna. The ancient authors had a strong feeling of how the sign was important, thorough which they conveyed their message. After inspecting the position of the leading scholars, that from the late nineteenth century and throughout the twentieth century, they gave to the semiotics a scientific aspect, it focuses on Umberto Eco, considered, for obvious reasons, the greatest exponent. He analyzes, then, the philosophical concept of *signum* according to scholastic philosophy, which over the centuries has trained many scholars and intellectuals. From the ancient Greece until the scholars have not focused on semiotics, only philosophers analyzed and placed at the center of their research the *signum* in its many nuances. After having reviewed some passages of the epic and tragic poetry, in which often being found the lexemes σημείον and σῆμα, τέκμαρ and τεκμήριον, the study analyzes some passages of Aristotle, the first to have given an appropriate structure to the discipline. Aristotle, the Stagirite, retracing the literature of his people, perceives for the first time, highlighting rightly, that the σημείον would be empty, if did not bear within it the affections of the spirit, peculiar of the human being. After quoting a few passages of Diogenes Laertius, the author analyzes the position of the Stoics, and then concludes with a passage from the Archilochean poetry, which, though fragmentary, as it evokes the subdued pace (rhythm) of elegiac metric, that is impressive and suggestive.

Non solo con le parole. Il significato e la funzione del linguaggio del corpo nei dialoghi platonici (*Protagora*, *Simposio*, *Repubblica*)

Abstract: Il linguaggio del corpo è, ovviamente, uno degli elementi dell'analisi dei personaggi usato da Platone per schizzare i ritratti dei suoi protagonisti. Il filosofo, però, non descrive i partecipanti alla discussione dettagliatamente ma solo accenna alle loro caratteristiche che considera significative. Le menzioni dei gesti dei protagonisti servono non solo per arricchire il discorso filosofico che costituisce la parte principale del dialogo platonico ma svolgono funzioni diverse. Le brevi descrizioni del comportamento dei personaggi possono fornire informazioni sulle relazioni tra gli interlocutori, costituiscono anche il modo di annunciare gli eventi che si verificano nella parte seguente del dialogo.

Parole chiave: dialogo platonico, analisi dei personaggi, linguaggio del corpo.

Mots-clés : dialogue platonicien, portrait de personnage, langage du corps.

Keywords: Platonic dialogue, characterization, body language.

Platone considerato, già nell'antichità, il maestro del dialogo ha creato questo genere letterario e l'ha portato alla perfezione sia in quanto alla forma sia riguardo al contenuto (Diog. Laert. III, 48). Gli autori degli antichi commenti a Platone hanno notato che uno degli elementi costitutivi dei dialoghi platonici era l'analisi dei personaggi¹. Dobbiamo, però, mettere in rilievo che il filosofo non descrive i protagonisti dei suoi scritti dettagliatamente, ma introduce nella discussione filosofica che costituisce la parte principale delle sue opere, le informazioni sulle

1 Sull'analisi dei personaggi come uno degli elementi distintivi dei dialoghi platonici ved. Głodowska 2005: 9–101.

caratteristiche fisiche e intellettuali degli interlocutori le quali ritiene le più significative. Agli elementi che caratterizzano i personaggi appartengono, oltre alle parole, pure tutti i gesti che accompagnano o sostituiscono il comunicato verbale perché i mezzi non verbali della comunicazione vengono considerati l'elemento integrale del linguaggio come dimostra D. McNeill (McNeil 1992)².

Lo scopo del mio saggio è proprio la risposta alle domande che significato hanno e che ruolo svolgono le informazioni sul linguaggio del corpo dei protagonisti dei dialoghi platonici. Saranno analizzati i brani tratti da *Protagora*, *Repubblica* e *Simposio* perché l'analisi delle informazioni sul comportamento dei personaggi comprese in queste opere di Platone ci offre lo spunto per presentare funzioni diverse che le menzioni dei gesti svolgono nella struttura del dialogo platonico. Sembra che le descrizioni dei protagonisti quanto più siano scarse tanto più significative ma bisogna notare che nei commenti a Platone troviamo poche osservazioni sul modo di comportarsi dei personaggi dei dialoghi perché i commentatori, come si può supporre, pensano che questo elemento letterario degli scritti platonici non sia tanto importante quanto il contenuto filosofico.

Appare ovvio che le informazioni sul comportamento dei protagonisti arricchiscono il discorso filosofico poiché danno al lettore l'opportunità di conoscere meglio il carattere degli interlocutori. Nella memoria dei lettori resta per sempre il ritratto di Socrate schizzato da Platone nel *Simposio*. Il maestro del fondatore dell'Accademia appare già nelle scenette introduttive alla relazione del banchetto che ha avuto luogo a casa di Agatone nel 416 a. C. Il giovane drammaturgo aveva invitato degli amici e conoscenti per festeggiare la sua prima vittoria nell'agone poetico. Socrate che si stava recando dal poeta tragico Agatone in compagnia di Aristodemo si fermava e restava indietro ordinando al suo compagno "di andare avanti e di non aspettarlo" (*Simp.* 175c)³. Alla fine si è fermato improvvisamente nel vestibolo della casa accanto a quella del poeta perché stava pensando a qualcosa che gli interessava e doveva arrivare alle conclusioni prima dell'incontro con gli ospiti di Agatone. Sappiamo da Aristodemo che questo comportamento, anche se potrebbe sembrarci strano, è normale per Socrate il che conferma anche Alcibiade nella parte finale del dialogo platonico. Socrate aveva l'abitudine di fermarsi all'improvviso e di stare zitto ogni volta che doveva meditare su qualche problema filosofico che in quel momento occupava i suoi pensieri. Non ritornava alla realtà

2 L'opinione di D. McNeill la cito da Marchewka 2010: 15–16.

3 In questo articolo le citazioni italiane del *Simposio* provengono dalla traduzione di G. Reale (Reale 2000).

prima di trovare la soluzione che riteneva soddisfacente. Anche davanti alla porta di casa di Agatone nonostante che ci sia stato mandato alcune volte uno schiavo a chiamare Socrate e a condurlo “dove gli altri erano sdraiati ed erano proprio sul punto di mettersi a cenare” (*Simp.* 175e), il filosofo è rimasto al suo posto senza fare cenno di sentire quello che gli diceva il ragazzo. In questa scena che si svolge in due luoghi diversi ciò che attira l’attenzione del lettore è la contrapposizione: da una parte vediamo un gruppo di amici e conoscenti che cenano parlando e ridendo e dall’altra c’è Socrate che assorto nei suoi pensieri assomiglia ad una statua muta ma nello stesso tempo piena di espressione. La laconica descrizione di una delle abitudini di Socrate si trasforma in un leitmotiv dell’elogio di Socrate fatto da Alcibiade nella parte finale dell’opera platonica. Nell’orazione del giovane aristocratico ateniese la figura di Socrate diventa un simbolo: è un filosofo per eccellenza che sembra distaccato dal mondo reale nei momenti in cui è assorto in profonda meditazione⁴ e dall’altra parte ogni giorno partecipa alla vita sociale e culturale della città. La complessa natura del filosofo riflette, dunque, in modo perfetto i due aspetti della vita umana: l’azione e la riflessione.

Tra i personaggi che sembrano opposti alla *physis* filosofica di Socrate attira notevolmente la nostra attenzione Trasimaco descritto pittorescamente da Socrate nella *Repubblica* nella quale il nostro filosofo svolge il ruolo del protagonista e del narratore. La parte narrativa contiene una breve descrizione del comportamento di Trasimaco dalla quale sappiamo che Socrate parlando con Polemarco sulla giustizia ha notato con la coda dell’occhio le reazioni di Trasimaco alle loro parole:

E Trasimaco più volte, anche nel bel mezzo della nostra discussione, era stato sul punto di prendere in mano il discorso, poi quelli che gli sedevano accanto l’avevano bloccato perché volevano ascoltare fino in fondo. Ma appena facemmo una pausa, dopo che io avevo detto queste parole, non riuscì più a mantenere la calma, e contrattosi su se stesso alla maniera di una belva si scagliò contro di noi come per sbranarci. Sia io che Polemarco, atterriti, restammo in preda al panico (*Rep.* 336b)⁵.

Nella relazione di Socrate non vengono descritti precisamente i gesti di Trasimaco: il narratore si limita alle informazioni generali sul comportamento del *ribelle* e sulle reazioni ed emozioni che egli ha suscitato agli altri. Platone mette in bocca a Socrate le parole così ricche di espressione che permettono al lettore

4 Ved. anche G. Reale (Reale 2000: 29).

5 I brani della *Repubblica* di Platone sono stati tradotti in italiano da M. Vegetti (Vegetti 2006).

di immaginare facilmente il *deinos* Trasimaco che è pronto a scagliarsi contro Socrate e Polemarco come se fosse una bestia ed essi una preda tremante di paura. Indicando le differenze tra Socrate e Trasimaco nel modo di comportarsi Platone vuole raggiungere due scopi: a livello di contenuto viene introdotta la nozione di giustizia compresa come la legge che entra in rigore per assicurare il potere ai cittadini più forti e a livello drammatico viene creata l'opportunità di introdurre e presentare al lettore del dialogo il nuovo partecipante alla discussione. Trasimaco, al contrario di Socrate, ha un carattere squilibrato; sembra perdere pazienza ogni volta che non è d'accordo con il suo interlocutore il che può suggerire che nella parte successiva della discussione sulla giustizia gli interlocutori non risolveranno delle questioni in via amichevole.

Le laconiche descrizioni dei gesti e movimenti dei protagonisti, inserite anzitutto nelle parti narrative dei dialoghi platonici, possono anche fornire informazioni sull'atteggiamento di Socrate, e indirettamente di Platone medesimo, nei confronti dei personaggi storici introdotti dall'autore nelle sue opere come partecipanti alla discussione. Si può citare come esempio la nota scenetta del *Protagora* nella quale Socrate entrato a casa di Callia ha la possibilità di osservare i famosi sofisti (*Prot.* 314e–316a). Nella sua relazione la scenetta si divide in tre parti dedicate ai tre rappresentanti della sofistica tra le quali ho scelto le descrizioni di Protagora e di Ippia perché le ritengo più importanti e interessanti per quanto riguarda l'analisi del significato dei gesti. È Protagora che attrae lo sguardo di Socrate che è appena entrato nel cortile. Il nostro narratore guarda con un grande interesse e piacere il modo di muoversi del sofista pieno di eleganza e dignità. Ogni suo passo e gesto sembra studiato e anche i discepoli si spostano *in bell'ordine*⁶ e in perfetta armonia con il loro maestro il che ricorda a Socrate la danza del coro della tragedia formato, in questo caso, dal sofista e i suoi ascoltatori:

E io, guardando questo coro, mi divertii, osservando con quale bel garbo evitavano di venire a trovarsi davanti a Protagora e di impedirgli il passo, e quando questi si girava e con lui quelli che gli stavano ai lati, questi uditori si dividevano in due file da una parte e dall'altra in bell'ordine, e, muovendosi in circolo, tornavano a ridisporre a tergo in modo bellissimo (*Prot.* 315b).

Nel coro che accompagna Protagora si trovano sia gli ateniesi sia gli stranieri che sono arrivati ad Atene attirati dalla gloria del sofista. La maniera in cui viene

6 Le citazioni italiane del *Protagora* di Platone provengono dalla traduzione di G. Reale (Reale 2001).

descritto Protagora ci porta alla conclusione che il narratore ammira il sofista e lo tratta con rispetto. Se studieremo, però, il testo del dialogo platonico a fondo, la nostra prima osservazione non ci pare tanto giusta. Protagora è stato paragonato da Socrate ad Orfeo che incantava la gente con la sua bella voce. Il narratore, quindi, sembra suggerire che i discepoli del famoso sofista rischino di imparare qualcosa che possa far male alla loro anima perché non riflettono sul contenuto del discorso di Protagora come gli ascoltatori del mitico poeta, affascinati da quello che sentono. I discepoli incoscienti del pericolo a cui possono essere esposti seguono le tracce del loro maestro sia nel senso letterale che metaforico, nonostante che debbano essere particolarmente attenti perché tutto ciò che sentono o studiano lascia i segni nelle loro anime.

Socrate continuando a fare la relazione di quello che ha visto nel cortile della casa di Callia trasmette, in seguito, le proprie osservazioni su Ippia di Elide e il gruppo dei suoi ammiratori. Socrate comincia a descrivere il famoso sofista ricordando un verso tratto dall'*Odissea* il quale riguardava Ulisse (*Od.* XI, 601). Il nostro narratore non cita letteralmente le parole di Omero ma ne fa la parafrasi; da Omero leggiamo: τὸν δὲ μετ'εἰσενόησα βῆν Ἡρακλῆειν mentre Socrate cita l'inizio del verso omerico sostituendo adeguatamente il nome del mitico eroe con quello del sofista: τὸν δὲ μετ'εἰσενόησα [...] Ἰππίαν τὸν Ἠλείον

Come nota J. Adam (Adam 1971: 100), Ippia e Ulisse non si assomigliano. Se volessimo cercare qualche elemento comune nel modo in cui vengono presentati il sofista del dialogo platonico e uno dei protagonisti omerici, potremmo indicare Minosse che seduto su un trono d'oro giudica le anime dei morti le quali lo circondano (*Od.* XI, 583–586). Un gruppo simile lo creano Ippia e il suo pubblico. Al contrario di Protagora che è in movimento, Ippia è seduto “su un alto seggio” mentre i suoi ascoltatori tra i quali Socrate ha riconosciuto sia gli ateniesi che gli stranieri hanno occupato i posti “su sgabelli intorno a lui” (*Prot.* 315c). E proprio l'ordine verticale di questa scenetta riflette il rapporto tra il sofista e i suoi ascoltatori il quale è simile alla relazione fra un maestro e discepoli⁷. Si deve, però, mettere in rilievo che il pubblico di Ippia non è un gruppo di ammiratori che ascoltano il loro maestro in silenzio senza dire niente ma sono le persone alle quali interessa l'argomento del discorso del sofista perciò rivolgono a lui “dei quesiti sulla natura e sui fenomeni del cielo” (*Prot.* 315c) e in questo modo influiscono sulla discussione. Non dovrebbe sorprenderci il tema della loro conversazione, se prendiamo in considerazione il fatto che l'astronomia era una

7 Sulla posizione degli interlocutori ved. anche Głodowska 2009: 55.

di molte materie che insegnava il famoso Ippia il che possiamo sapere dal dialogo platonico *Ippia minore* (367e–368a). È possibile anche un altro modo di interpretare la descrizione di Ippia. Il fatto che il sofista guarda dall'alto le persone accanto a lui suggerisce a Socrate che parlino di qualcosa di importante e sublime come “fenomeni del cielo” (*Prot.* 315c) anche se non riesce a sentire bene di che cosa discutono. Se non si interpreta letteralmente il suggerimento del narratore, si può ammettere che Socrate parli ironicamente del celebre ospite di Callia. Può darsi che Socrate indicando la posizione di Ippia superiore agli altri faccia un accenno al carattere del sofista che pensa di essere un uomo di grande erudizione e fa sentire a tutti la propria superiorità. Pare che il ritratto di Ippia schizzato in maniera critica e non priva di ironia fornisca informazioni sull'atteggiamento non solo di Socrate, ma indirettamente di Platone stesso, verso il famoso cittadino di Elide. Lo scrittore lo presenta come un uomo orgoglioso della sua saggezza nonostante che in realtà sia saggio apparentemente il che si può dedurre pure dalla lettura dei due dialoghi platonici dedicati ad Ippia.

Nelle opere platoniche il rapporto tra i protagonisti di solito viene espresso con le parole, ogni tanto, però, le parole sono sostituite con i gesti che si rivelano altrettanto espressivi. Nella scenetta introduttiva alla parte principale del *Protagora* di Platone, vale a dire alla discussione sulla virtù, appare Ippocrate che di notte bussa con il bastone alla porta della casa di Socrate perché vuole andare subito da Protagora e desidera che Socrate lo presenti al sofista (*Prot.* 310a–c). Prima di chiedere a Socrate questo favore il giovanotto deve giungere la camera del padrone di casa il quale appena svegliato è ancora a letto. Pare che non sia stata la prima volta che Ippocrate si trovava a casa del nostro filosofo dato che si è diretto subito verso la camera di Socrate nonostante che facesse buio come suggeriva Socrate stesso dicendo che l'ospite cercava il suo letto a tastoni e poi si è seduto ai suoi piedi (*Prot.* 310c). Il fatto che Socrate ha riconosciuto subito la voce di Ippocrate e l'ha accolto a braccia aperte anche se è venuto a trovarlo ancora prima dell'alba suggerisce che siano stati i cordiali amici. È probabile che il giovanotto sia stato l'ospite di Socrate molte volte perché conosceva bene la disposizione delle sue stanze e aveva il cuore di svegliare il vecchio filosofo di notte. A Platone basta una breve menzione del comportamento dei due protagonisti per farci capire che l'amicizia vera e propria unisce Socrate e Ippocrate.

Le laconiche informazioni sul comportamento dei protagonisti possono anche costituire la forma di introduzione alla parte seguente del discorso oppure un annuncio degli eventi futuri. Nel *Simposio* di Platone l'aspetto esteriore di Socrate è così insolito che suscita meraviglia perfino ad Aristodemo il quale appartiene ai migliori amici del famoso filosofo ateniese. Quando ha visto Socrate “tutto pulito

e addirittura con i sandali ai piedi, cosa che egli faceva raramente” (*Simp.* 174a), era sicuro che era successo qualcosa di straordinario. E, infatti, Socrate andava a casa di Agatone a festeggiare la prima vittoria ottenuta dal giovane poeta con la rappresentazione di una sua tragedia. La breve menzione dell’insolito aspetto di Socrate la quale sembra inutile svolge, in effetti, una funzione importante in quanto al contenuto perché è la forma di annuncio di cui si serve Platone per trasmettere al lettore le informazioni sugli eventi passati e futuri. Pare che altrettanto significativo sia il gesto di Alcibiade che alla fine del banchetto ha preso alcuni nastri e ha incoronato Socrate (*Simp.* 213d). In questo modo ha suggerito agli ospiti di Agatone, e indirettamente ai lettori dell’opera di Platone, che Socrate fosse così degno di essere lodato come Eros al quale erano state dedicate le orazioni precedenti. Nella parte finale del dialogo platonico è Alcibiade che fa l’indimenticabile elogio di Socrate anziché di Eros. Una laconica informazione sul gesto di Alcibiade è sufficiente per annunciare il nuovo argomento del discorso.

Un esempio del linguaggio del corpo un po’ diverso da quelli analizzati sopra è il singhiozzo di Aristofane descritto nel *Simposio* perché si tratta dei gesti e dei suoni involontari che costituiscono la risposta ad uno stimolo fisiologico. Dopo i discorsi fatti da Fedro e Pausania, secondo l’ordine degli interventi stabilito dagli ospiti di Agatone all’inizio del banchetto, Aristofane doveva prendere la parola. Il famoso commediografo, però, non era in grado di fare l’elogio di Eros perché aveva il singhiozzo e per questo ha fatto una proposta al medico Erissimaco che stava sdraiato accanto a lui: “O Erissimaco, è giusto che tu mi faccia passare il singhiozzo oppure che parli tu al mio posto, fino a che mi sia passato” (*Simp.* 185d). Erissimaco ha deciso di cogliere l’occasione: ha presentato la sua arte medica dando le indicazioni ad Aristofane per fargli passare il singhiozzo e poi ha fatto il discorso sull’amore. Questa scenetta, abbozzata da Platone con poche parole, permette al lettore di creare un’immagine suggestiva del commediografo che singhiozzando prova a pronunciare le singole parole con fatica mentre il medico, con una faccia seria, gli dà dei consigli che sembrano abbastanza divertenti come, ad esempio, quello di solleticarsi il naso per starnutire (*Simp.* 185e). Questo interludio in cui appare la maestria dello scrittore crea difficoltà agli autori dei commenti del *Simposio* perché può essere interpretato in modi diversi. Olimpiodoro (*Vita Platonis* 3) ritiene che questa scenetta sia una prova di presentare Aristofane in modo divertente. Con questa opinione concorda Ateneo di Naucrati (V, 187c) il quale crede che l’immagine del commediografo colpito da un attacco di singhiozzo introduca all’opera platonica un elemento comico. Tra i commentatori moderni di Platone le opinioni sono discordanti: gli uni accettando l’interpretazione proposta dagli autori antichi pensano che Platone si faccia buffe di Aristofane, mentre gli

altri ritengono che l'autore del *Simposio* derida Erissimaco e la sua concezione d'amore⁸. A mio parere si dovrebbe accettare l'interpretazione proposta da R.G. Bury che viene a conclusione che Platone si burla sia di Aristofane che di Erissimaco (Bury 1969: XXII–XXIII). Si deve, però, notare che questo intermezzo costituisce non solo un elemento comico ma è importante dal punto di vista formale perché influisce sul cambiamento dell'ordine degli interventi: in questo modo il divertente discorso sull'amore messo in bocca al poeta comico viene contrapposto alla sublime concezione di Eros presentata dal tragediografo con grande finezza.

Le scarse informazioni sul linguaggio del corpo dei protagonisti dei dialoghi platonici, contenute nelle parti narrative oppure nelle battute dei partecipanti alla discussione, svolgono funzioni diverse. È ovvio che arricchiscono il discorso filosofico perché danno al lettore l'opportunità di conoscere meglio il carattere degli interlocutori. Dai brani analizzati in questo saggio si può dedurre che le laconiche descrizioni dei gesti dei personaggi contengono informazioni sulle relazioni tra i protagonisti e sull'atteggiamento di Socrate, e indirettamente di Platone stesso, verso i personaggi storici introdotti dall'autore nelle sue opere come interlocutori. Le menzioni del comportamento dei protagonisti costituiscono pure il modo di annunciare quello che succederà nella parte seguente del dialogo. Possono anche diventare un importante fattore compositivo quando influiscono sulla trama come, ad esempio, la scena del *Simposio* nella quale Aristofane colpito dall'attacco di singhiozzo cambia l'ordine degli interventi.

Bibliografia

- Adam, James. 1971. *Platonis Protagoras*. Ed. by James Adam. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bury, Robert Gregg. 1969. *The Symposium of Plato*. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary by Robert Gregg Bury. Cambridge: Cambridge University Press.
- Głodowska, Anna. 2005. „Starożytna teoria Platońskiego dialogu”. In: *W kręgu Platona i jego dialogów*. A cura di Witold Wróblewski. 9–101. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Głodowska, Anna. 2009. “Come vivere per godersi la vecchiaia; analisi della conversazione di Socrate e Cefalo (Pl. *Rep.* 328b–331d)”. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, XIX: 51–61.

8 Sulle interpretazioni diverse della scenetta che presenta il singhiozzo di Aristofane ved. Bury 1969: XXII–XXIII.

- Marchewka Anna. 2010. *Słowo i gest. Herodotowa sztuka portretowania*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Reale, Giovanni. 2000. Platone, *Simposio*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani.
- Reale, Giovanni. 2001. Platone, *Protagora*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani.
- Vegetti, Mario. 2006. Platone, *La Repubblica*. A cura di Mario Vegetti. Milano: BUR.

Fonti antiche

- Ateneo di Naucrati, *I Deipnosophisti*
- Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei filosofi illustri* (Diog. Laert.)
- Omero, *Odissea* (*Od.*)
- Olimpiodoro, *Vita Platonis*
- Platone, *Repubblica* (*Rep.*)
- Platone, *Simposio* (*Simp.*)
- Platone, *Protagora* (*Prot.*)
- Platone, *Ippia minore*

Summary

Not only using words. The meaning and function of body language in the dialogues of Plato (*Protagoras*, *Symposium*, *Republic*)

One of the main elements of Platonic dialogues is the characterization. On the sidelines of his philosophical discourse Plato portrays in a few words the characters of his dialogues focusing his attention only on features which he considers as significant. The aim of my paper is the answer to the question what the meaning and function of body language is which is one of the elements of the characterization in the dialogues of Plato. It is obvious that a mention about the characters behaviour makes the philosophical dissertation more interesting as it gives the reader the opportunity to take a closer look at personality traits of discussion participants. Laconic descriptions of characters' gestures or movements give some information about the relation between the characters of dialogues. The comments about the behaviour of the discussion participants can also have a form of an announcement of future events which will take place in further part of a dialogue.

Signum temporis nel dramma greco*

Abstract: L'articolo è una riflessione sull'uso creativo, ergo: interpretazione dei miti che costituiscono lo strato narrativo del dramma greco. È evidente che nel processo di comunicazione, e in questo i drammi hanno un ruolo di primo piano, si tratta del processo di trasferimento dei segni linguistici, per l'interpretazione dei quali è necessaria la conoscenza del codice. Dall'analisi delle singole opere teatrali (tragedie, commedie e drammi satireschi), intesi come testi culturali, risulta che ogni autore ha operato una scelta, quindi un'elaborazione creativa non solo del substrato narrativo della propria opera, ma anche un'elaborazione delle misure poetiche adottate. La loro selezione implicava soprattutto l'idea di arte. Questa, infatti, rifletteva lo stato politico – nel senso antico della parola – e poneva le sue radici nei tempi, in cui è stata creata l'opera. Per questo motivo le opere drammatiche, considerate dal punto di vista non solo ideologico ma anche estetico, possono essere considerate come *signum temporis*, “segno del tempo”, nel quale sono state create. Nel processo costruttivo dei miti, come strato narrativo delle opere drammatiche, abbiamo a che fare con due elementi che influiscono in modo significativo sulla loro forma. Questi sono la “politicizzazione” del mito ed il fenomeno della κρίσις, secondo le opinioni degli antichi Greci. Il materiale esemplare di base per questa indagine saranno le opere di due grandi tragediografi greci: l'*Oresteia* di Eschilo, l'*Ifigenia in Aulide* e l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. La scelta è stata dettata dal fatto che il substrato del tema di tutte le opere menzionate è fondato sul mito, che riguarda la storia della famiglia degli Atridi.

Parole chiave: dramma greco, mito, palinsesto, Eschilo, Euripide.

Mots-clés : drame grec, mythe, palimpseste, Eschyle, Euripide.

Key words: Greek drama, myth, palimpsest, Aeschylus, Euripides.

* L'articolo entra nel progetto di ricerca *Il teatro antico ed il dramma alla luce degli scritti di scolastici* finanziato dal Centro Nazionale di Cultura (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

Secondo Umberto Eco il concetto di semiosi illimitata non porta alla conclusione che non esistano criteri interpretativi. Quando lo studioso afferma che l'interpretazione (come caratteristica fondamentale della semiosi) è potenzialmente illimitata, non significa che l'interpretazione non ha uno scopo e "scorre come un fiume", del tutto spontaneamente (Eco 2008: 29)¹. L'opinione di U. Eco si può riferire al giudizio espresso da Aristotele sul mito greco. Lo Stagirita osserva che i poeti non possono liberamente trasformare i miti offerti dalla tradizione; ma il loro compito è trovare i miti così come sono tramandati e sapersene servire bene (Aristotele 2002: 1453b 22–27)².

Le affermazioni di U. Eco e di Aristotele diventeranno il punto di partenza per una riflessione sull'uso dei miti e sulla loro interpretazione, visto che costituiscono lo strato narrativo dei drammi. È evidente che nel processo di comunicazione, e in questo i drammi hanno un ruolo di primo piano, si tratta del processo di trasferimento dei segni linguistici, per l'interpretazione dei quali è necessaria la conoscenza del codice.

Per quanto riguarda il riferimento di questa dichiarazione al materiale mitologico, bisogna sottolineare che ogni processo creativo, al quale era soggetto il mito nella tradizione letteraria greca, può essere determinato con l'espressione *in statu nascendi*. Ciò è soprattutto legato al fatto che non esistevano versioni canoniche dei miti, ma solo quei miti trasmessi dalla precedente tradizione letteraria.

1 Trad. it. della scrivente.

2 Secondo l'obiezione di Aristotele il poeta non può cambiare il mito troppo liberamente: nell'esempio "Clitennestra è stata uccisa da Oreste" (Aristotele, *Poetica* 1463b 24), non si può sostenere il contrario. Questa osservazione è associata al principio di probabilità, che allora era in vigore nella tragedia. "Nella sua teoria sulla poetica Aristotele ha collocato sul principio di probabilità la base dell'arte tragica. Ha poggiato su di essa la costruzione della tragedia, per la quale lo scopo più importante doveva essere l'emozione catartica (κάθαρσις) dello spettatore, raggiunta attraverso ἔλεος e φόβος, perché la tragedia «suscitando pietà e paura conduce alla purificazione (κάθαρσις) di questi sentimenti» (*Poet.* 1419b 27). La possibilità che un'emozione catartica potesse sopravvivere lo Stagirita associava, appunto, a questo principio di probabilità. Ciò ha permesso di suscitare emozioni negli spettatori, causate dal destino tragico del protagonista sul palcoscenico, perché, come nota Aristotele, «sentiamo compassione, vedendo la miseria di un uomo innocente; lo spavento, invece, vedendo la miseria di un uomo, che è simile a noi» (*Poet.* 145a 2–3). L'idea della tragedia si basa, quindi, sul presupposto che la miseria e la sofferenza del protagonista provocano le emozioni simili tra il pubblico, che osserva la sua lotta contro il destino, e «la rappresentazione imitativa deve dare il piacere di vivere, la pietà e lo spavento» (*Poet.* 1453b 12)" (Czerwińska 2013: 193–194, trad. it. della scrivente).

Pertanto anche i tragici greci, come i poeti che li avevano preceduti, nei loro drammi hanno elaborato i miti in modo che corrispondessero in modo adeguato alle loro intenzioni creative. Ciò, pertanto, riguarda anche tutta la rete dei significati, che davano alle versioni dei miti, che andavano creando e costituivano, nel contempo, il substrato narrativo dei loro drammi.

Dall'analisi delle singole opere teatrali (tragedie, commedie e drammi satireschi), intesi come testi culturali, risulta che ogni autore ha operato una scelta, quindi un'elaborazione creativa non solo del substrato narrativo della propria opera, ma anche un'elaborazione delle misure poetiche adottate. La loro selezione implicava soprattutto l'idea di arte. Questa, infatti, rifletteva lo stato politico – nel senso antico della parola – e poneva le sue radici nei tempi, in cui è stata creata l'opera. Per questo motivo le opere drammatiche, considerate dal punto di vista non solo ideologico ma anche estetico, possono essere considerate come *signum temporis*, “segno del tempo”, nel quale sono state create.

Nel processo costruttivo dei miti, come strato narrativo delle opere drammatiche, abbiamo a che fare con due elementi che influiscono in modo significativo sulla loro forma. Questi sono la “politicizzazione” del mito ed il fenomeno della κρίσις, secondo le opinioni degli antichi greci. Bisogna, quindi, chiarire entrambi questi problemi.

“Politicizzazione” del mito

Il coinvolgimento politico del mito costituisce una delle sue proprietà permanenti, sviluppate dalla cultura dell'antica Grecia, nella quale il termine politico³ significava tutto ciò che riguardava la πόλις, quindi aveva uno spettro semantico molto più ampio di quello adoperato oggi. Il concetto riguardava questioni religiose e morali o del sistema nonché aspetti, che riguardavano il funzionamento dello Stato con la sua politica sia nazionale che internazionale. Da questo quadro risulta che il mito, come fenomeno radicato nell'epoca in cui è stato creato, si riferisce tanto ai fenomeni storici, quanto a quelli socio-politici e religiosi. Le modifiche, che si verificano all'interno di questi fenomeni, determinano, nel contempo, il modo diverso di presentare il mito nelle opere letterarie, soprattutto in particolari periodi storici. Perciò, come conclude giustamente Maria Lia Guardini (Guardini 1987: 8)⁴, se cambia uno di questi elementi, vengono necessariamente modificati anche gli altri.

3 Sul tema del carattere politico della religione e del teatro cfr. Czerwińska 2011: 186–188.

4 Maria Lia Guardini afferma: “Questa analisi permette di arrivare a constatare un'altra caratteristica della letteratura greca: il fatto che essa è strettamente legata da un lato alla religione e al mito, dall'altro alla vita politica e che, se muta uno di questi elementi, variano anche gli altri”.

Piotr Kowalski, invece, nota che l'uomo e la cultura, insieme con il loro modo di essere, si rivelano un necessario palinsesto (Kowalski 2007: 8). Questa affermazione, secondo lo studioso, permette al filologo di aggiungere all'esistenza stessa qualcosa già esistente. Vale a dire che al testo già scritto, si immettono, o al suo interno o accanto o al margine (Kowalski 2007: 8)⁵, significati nuovi, che conferiscono al mito una *facies* solo in apparenza nuova.

Un esempio eccellente di quanto è stato appena detto è offerto dai testi di scolastici. Questi, infatti, nella loro varietà e continua novità al passo con i tempi, offrono commenti preparati da studiosi successivi, i quali aggiungevano e corredevano di diverse spiegazioni i testi degli autori antichi. La tragedia greca, per la sua esemplarità, ebbe un'attenzione di particolare interesse. Negli *scholia* conservati spesso appaiono chiarimenti a termini adoperati dai tragici, il significato dei quali al tempo degli scolasti non era più così evidente come al tempo dei tragici. La costumanza di arricchire i testi di commenti di questo tipo mostra il processo di desemantizzazione verificatosi nel corso dei secoli.

La questione, quindi, sotto l'aspetto culturale si riduce alla risposta alla domanda e alla riflessione su come si formano le stratificazioni dei significati; vale a dire come gli autori successivi hanno utilizzato gli stessi lemmi, gli stessi stilemi e le stesse immagini degli antichi in contesti del tutto diversi. Il λόγος rimane, ma evolve nel suo interno con arricchimento e struttura semantica nuova, quando al contatto con un altro contesto, con una concezione diversa del mondo e della vita, quando diventano una parte di un altro cosmo (Kowalski 2007: 8–9).

L'analisi delle diverse versioni del mito consente di catturare i diversi contesti, nei quali opera e permette di capire i motivi per i quali il mito cessa di essere semplicemente tema della religione per diventare motivo interessante di dibattiti, di critica nonché di ironia. Questo processo mostra come dalla sfera religiosa il mito viene insensibilmente relegato nella sfera puramente estetica, come il motivo di “bella poesia”⁶, come lo definisce V. di Benedetto⁷.

5 Cfr. Bieńczyk 2000: 34 (trad. it. della scrivente).

6 Descrivendo i cambiamenti che hanno luogo nel mito, M. L. Guardini (Guardini 1987: 8) nota: “È possibile dunque, leggendo le versioni di questo mito, comprendere i *mutandis* storici, il diversificarsi della funzione dell'intellettuale e della produzione letteraria nei diversi contesti e constatare che il mito, da oggetto di fede, diventa motivo di discussione e dissacrazione, di critica o di ironia, spunto puramente estetico per una «poesia bella»”.

7 Questo termine appare in V. di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1971.

Le modifiche e gli adattamenti, cui miti sono andati incontro nel corso degli anni e durante i vari periodi della storia della πόλις, danno un'idea non solo sulla realtà storica, che cambia, ma anche sul carattere dinamico della letteratura. Questa, che diventa espressione dell'uomo nel suo fieri su questa terra, nei momenti in cui li registra, cambia anch'essa e, di conseguenza, si adatta ai cambiamenti. Bisogna tuttavia ricordare che l'arte non è né una riflessione, né una conoscenza di qualcosa di oggettivo, come sottolinea Theodor W. Adorno (Adorno 1994: 519), ma piuttosto una registrazione crittografata dell'essenza storica della realtà.

Nel caso del mito ci occupiamo, quindi, di un intricato fenomeno, chiamato **transcodificazione**. In questo processo, del resto naturale, il racconto viene ripetuto; ma esso, anche se simile nella struttura, viene trasmesso mediante codici diversi, che mirano a modificarne il suo significato (Guardini 1987: 25). In questo caso specifico possiamo, quindi, parlare della **natura del palinsesto del mito**. Questo processo, innato nella mente creativa del poeta, diventa il segno del suo riconoscimento; ma, come dice Dorota Kielak, l'utilizzo dell'immagine, insita nel palinsesto in relazione ad un'opera letteraria, è soprattutto una dichiarazione della sua pluridimensionalità semantica (Kielak 2008: 20).

Κρίσις – parola chiave

Questa riflessione ci porta alla questione della variazione dei miti e al secondo termine, κρίσις, che ci interessa in modo particolare, perché diventa, in questo caso, una *parola chiave*. Il lessema κρίσις, com'è ovvio, deriva dal verbo greco κρίνω, che assume il significato di *separare, distinguere, dare una forma diversa, scegliere, risolvere, giudicare*. Il termine ἡ κρίσις, di conseguenza, significa *separazione, distinzione, risoluzione, punto di svolta, cambiamento improvviso e, quindi, crisi*.

Riferendo i termini, qui presentati, alla pluridimensionalità della variazione del mito, che notiamo nella letteratura greca e, in modo più vistoso, nella tragedia, è chiaro che il concetto di κρίσις dai poeti tragici sarà visto come una realizzazione del tema mitologico e, quindi, come una loro "scelta" nella creazione di un particolare aspetto del mito. In altre parole: pensiamo come essi utilizzano il mito, cambiandolo allo stesso tempo in modo che questo può essere usato per esprimere non solo il pensiero politico, ma anche per manifestare le loro aspirazioni estetiche. Il termine κρίσις, quindi, sarà incluso sia nel senso ideologico che quello estetico: κρίσις *estetica* intesa come "scelta" dei mezzi drammatici appropriati, che si rivelano utili per presentare la κρίσις *ideologica* nel suo essere, in quel particolare contesto storico.

Il materiale esemplare di base per questa indagine saranno le opere di due grandi tragediografi greci: l'*Orestea* di Eschilo, l'*Ifigenia in Aulide* e l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. La scelta è stata dettata dal fatto che il substrato del tema di tutte le opere menzionate è fondato sul mito, che riguarda la storia della famiglia degli Atridi⁸. Bisogna tuttavia sottolineare che questo mito, nell'elaborazione dei singoli autori, rivela le caratteristiche dell'intercambiabilità. Nell'analisi, quindi, saranno estratti gli elementi più importanti, che differenziano le varie versioni del mito degli Atridi, che tutti insieme hanno un enorme significato per creare l'idea dell'arte e mostrare l'approccio estetico di ciascun autore.

Eschilo: *Orestea*

Di notevole importanza, per esporre il mito nella sua ampiezza e complessità, è analizzare come esso è mostrato nell'*Orestea*, riflettere sul tempo, nel quale è stata creata la trilogia di Eschilo. Quest'opera, pur nella diversità e unitarietà drammatica, cade nell'Atene del V secolo a.C., in un periodo, unanimemente chiamato "classico". Le opere, create in questo particolare periodo, sono caratterizzate da una forte relazione con la πόλις. Come osserva giustamente Maria Lia Guardini (Guardini 1987: 33), la letteratura non è mai stata così "politica" come in quel periodo. Secondo Werner Jaeger il razionalismo, l'atmosfera che, in quel particolare momento, era piena di germi fecondi e propulsivi, domina quelle aree, che finora avevano influenza decisiva sullo sviluppo della cultura: erano cioè prepotentemente presenti nelle varie sfere le esigenze fondamentali della vita politica, che si possono incarnare nella teoria dello stato, della religione, dell'etica e, non ultima, nell'estetica della poesia. Secondo lo studioso sembrava che il poeta, che, secondo la sua visione critica, prendeva in considerazione le questioni del passato, che dovesse scrivere di nuovo tutto quello che era già stato scritto (Jaeger 2001: 430–431). Questo è il motivo, secondo il quale il poeta ha deciso di coinvolgere il mito nella storia di quei tempi e, nello stesso tempo, di arricchire il mito di significati "politici" nuovi. Di questa innovazione, che non sempre si percepisce a prima vista, esempio perfetto è, appunto, l'*Orestea*. Il poeta, però, ha l'abilità di

8 Nelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, giunte fino a noi, il mito degli Atridi è trattato molto spesso. In Eschilo troviamo la piena realizzazione di questo tema nella trilogia dell'*Orestea*, costituita dai seguenti drammi: *Agamennone*, *Le Coefore* e *Le Eumenidi*. Sofocle ne ha trattato nell'*Elettra*; Euripide, invece, nell'*Ifigenia in Aulide*, nell'*Ifigenia in Tauride*, nell'*Elettra ed Oreste*. Gli Atriti sono presenti anche nell'*Elena*, nell'*Ecuba* e nell'*Andromaca*, anche se appartengono al ciclo troiano.

convogliare l'attenzione dello spettatore non sulle vicende della πόλις, ma sulle figure fisiche che, aveva sotto gli occhi al momento della rappresentazione.

Prima di Eschilo nella letteratura greca la storia che riguardava il mito degli Atridi era molto ampia: la tradizione risale addirittura ad Omero⁹. Oltre ai cosiddetti poemi omerici¹⁰, che conterrebbero le attestazioni più antiche, la tradizione si estende anche ai poemi ciclici¹¹, al *Catalogo delle donne* di Esiodo¹² e all'*Orestea* di Stesicoro¹³. In questo lungo e fecondo percorso si inserisce, nel V sec. a.C., l'*Orestea* di Eschilo. Nell'analizzare ciascuna delle opere, che parlano di tale famiglia, si nota che ogni autore, nel riprendere il soggetto, ha operato scelte ben precise sia per quanto concerne il livello del tema secondo la versione del mito, che aveva a disposizione, sia a livello della selezione appropriata e proporzionata ai mezzi poetici. La selezione del primo e del secondo strato era sempre regolata, se non addirittura condizionata, dall'idea che il poeta doveva concretizzare

-
- 9 Questo problema è stato sollevato da un certo numero di studiosi, tra i quali si annoverano: A.F. Garvie nell'edizione delle *Choephoroi*, Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986, p. IX ss; e A. Neschke, *L'Orestie de Stesichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle*, "L'antiquité classique" 1986, p. 283–301.
 - 10 Il mito, che riguarda la famiglia degli Atridi, tra l'altro, è presente già nell'*Odissea*, dove si parla del crimine commesso da Egisto. Zeus lo presenta come esempio di azioni, che vanno contro la volontà degli dei (*Od.* I, 32–43). Vale la pena notare che, a differenza di Eschilo, nel citato libro I dell'*Odissea*, Egisto commette un gravissimo crimine, perché prende in suo potere Clitennestra, la moglie dell'assassinato Agamennone. Da questo risulta che Clitennestra, in linea con la versione del mito presentata, non prendeva parte al crimine di Egisto; e Oreste è dagli dei mandato ad uccidere Egisto e vendicare, in questo modo, il sangue del padre.
 - 11 Un riferimento alla storia della famiglia degli Atridi si trova anche nei *Ritorni*, νόστοι, dove alla fine viene narrato anche il destino di Agamennone dopo il ritorno dalla guerra di Troia. In questo caso l'omicidio viene commesso da Clitennestra ed Egisto. Vi sono menzionati anche i fatti successivi, nei quali si trova la vendetta, che Oreste, con l'aiuto di Pilade, attua contro la madre.
 - 12 Esiodo nel *Catalogo delle donne* (v. 17–20) (West 1985) narra il sacrificio di Ifimeda (qui Ifigenia è così chiamata) fatta dagli Achei in onore della dea Artemide, prima di salpare per Troia.
 - 13 Dai frammenti conservati dell'*Orestea* di Stesicoro risulta che Clitennestra era tormentata da un sogno profetico e inquietante, che preannunciava l'imminente uxoricidio (fr. 42 P). Viene qui anche menzionato il dono, che Apollo fa ad Oreste. Questi riceve dal dio un arco per potersi difendere dalle Erinni, che, suscitate del sangue della madre, lo inseguivano (fr. 40 P).

e veicolare determinati messaggi agli ascoltatori, con immediatezza e rapidità. L'idea di fondo doveva, perciò, necessariamente riflettere il radicamento politico dei tempi, nei quali l'opera veniva creata e presentata.

Queste osservazioni sono pienamente applicabili alla trilogia di Eschilo: sviluppando il vecchio mito, il poeta ha sottolineato gli elementi che si adattavano ai suoi scopi, ignorando, nello stesso tempo, tutto ciò che in quel particolare contesto storico per lui era superfluo. Ma con questa oculata e accurata selezione degli elementi narrativi non è né finita né limitata la κρίσις creativa del tragico, il quale ai temi preesistenti nel mito di Atridi ha aggiunto alcuni nuovi in modo tale che, dopo il loro collegamento con quelli già esistenti, ha potuto costruire un proprio substrato mitologico, che gli ha permesso di creare l'idea tragica come supporto necessario all'intera trilogia. Il lettore di oggi, come l'ascoltatore di ieri, se non pone debita attenzione a quanto di nuovo introduce nell'alveo della tradizione, ormai consolidata, del mito, difficilmente riesce a cogliere il messaggio, che la nuova situazione veicola in tempi apparentemente sereni e privi di sospetto.

Nelle prime due parti dell'*Oresteia* di Eschilo, il motivo dominante è la maledizione, che incombe sulla famiglia degli Atridi. Come nota Eschilo, ogni generazione commette i suoi crimini, come se fossero ereditari (Chodkowski 1994: 144), perché un atto empio dà origine a nuovi atti empì, simili e inalienabili (*Ag.*, 766–168). Ogni delitto richiedeva vendetta, che non appena veniva realizzata, esigeva un nuovo vendicatore. Per questo sia nell'*Agamennone* che nelle *Coefore* Eschilo mostra come il desiderio istintivo di vendetta, sfrenato e sanguinoso (Kitto 1997: 74), pervada entrambe le tragedie, portando immancabilmente all'omicidio: Agamennone viene ucciso da Clitennestra ed Egisto, che subiranno la stessa sorte da parte di Oreste. I delitti tenebrosi, che senza fine tormentano γένος degli Atridi e si trascinano con la catena ininterrotta di colpa e punizione (Maślanka-Soro 1990: 50) erano inflitti in conformità con la legge originale di *taglione* (Maślanka-Soro 1990: 50)¹⁴. Questo significava che colui che puniva, con il passare del tempo, diventava vittima, quindi realizzava il principio più ampio di δράσαντι παθεῖν (Maślanka-Soro 1990: 50).

I numerosi spacchi interni, condotti a dimensioni paradossali, erano il risultato delle condizioni prevalenti nel sistema della famiglia. Eschilo sull'esempio di Oreste, personaggio emblematico sotto diversi aspetti, mostra la spietatezza e un certo automatismo, che viene guidato dallo spargimento di sangue all'interno del

14 Cfr. Maślanka-Soro 1990: 50, nota 2.

γένος, che costringe le persone innocenti a soddisfare i fatti terribili, dei quali conseguenza naturale è la macchia, che pesa su di loro, e l'angoscia mentale, personificata e simboleggiata dalle Erinni (Maślanka-Soro 1990: 50).

Il crimine commesso da Clitennestra, l'uxoricidio, è causato esclusivamente dalla legge della vendetta, perché Agamennone sconta con la propria vita lo spargimento del sangue della loro figlia, Ifigenia. Nel caso di Oreste, invece, si tratta di una motivazione più complessa: da un lato c'è l'ordine divino di Apollo, da un altro le ragioni e le motivazioni proprie che spingono Oreste alla vendetta. Questi, infatti, si presenta agli assassini di suo padre non solo come giusto vendicatore del suo sangue, realizzando *de facto* un requisito di vendetta in nome di tutta la famiglia, ma anche come liberatore del suo popolo, attaccando il potere tirannico e vergognoso degli usurpatori, che illegalmente hanno preso il potere nel Paese (Eschilo, *Coefore*, v. 301–308).

Non senza ragione Eschilo sottolinea la complessità della motivazione, che ha spinto Oreste ad un decisione così terribile, ma necessaria: vuole in tal modo attirare l'attenzione degli spettatori sulle ragioni soprattutto del personaggio, senza tacere l'intento della vendetta, che sente imperiosa nel suo intimo. Il tragediografo mostra, quindi, come la storia della famiglia degli Atridi, incarnata in Agamennone e Oreste, si intreccia con la storia del loro Paese, rappresentata dal popolo di Argo. Ma, in una prospettiva più ampia, non manca di delineare anche la storia dello Stato ateniese, nel quale verrà creato il tribunale dell'Areopago come istituzione della πόλις. D'ora in poi non sarà più il cittadino a farsi vendetta da solo, ma sarà questo tribunale a stabilire la colpevolezza o l'innocenza d'un cittadino, in questo caso di Oreste. L'estensione della prospettiva, sottesa nel mito degli Atridi, anche alla πόλις ateniese, inseguito alla creazione dell'Areopago ad Atene, non è una coincidenza fortuita. Semmai è il contrario. Se da un lato questi elementi possono essere considerati elementi chiave, che influenzano notevolmente il senso della trilogia eschilea, d'altro "il messaggio morale", rivolto al pubblico ateniese, poteva risultare efficace solo con la rappresentazione dei forti legami con la storia degli Atridi con la realtà contemporanea della πόλις, ateniese (Maślanka-Soro 1990: 50). Il messaggio di Eschilo, in quest'opera, e il fine che soprattutto si propone è quello di scardinare dalle fondamenta gli ordinamenti del vecchio ordine (Maślanka-Soro 1990: 50).

In guardia, e a difesa di quest'ordine inveterato, stava finora il gruppo delle Erinni, perché, come afferma il tragico, "Si è sentito come a casa sua un gruppo conviviale [...]. arrogante, perché ubriaco di sangue umano... Alla festa si sono sedute le Erinni!" (*Ag.*, 1187–1189, trad. della scrivente). Le Erinni

appaiono sulla scena nelle *Eumenidi*, che coronano la trilogia¹⁵. Questa fu una brillante innovazione drammaturgica di Eschilo, che presentando il coro delle Erinni, avrebbe dovuto provocare negli spettatori un'impressione così traumatizzante sul pubblico, che, come annota il biografo di Eschilo in *Vita Aeschyli* (7), le donne incinte, presenti alla rappresentazione, cominciarono a partorire prima del tempo e i bambini persero coscienza (Chodkowski 1993: 59). Anche se Robert R. Chodkowski considera questa notizia come *fabula*, ammette tuttavia che l'aspetto spaventoso di Erinni, che si presentarono con i serpenti tra i capelli, con occhi grondati di sangue, con vestiti che suscitavano disgusto persino in Apollo, e il fatto che in poco tempo, una dopo l'altra, uscendo dal tempio, cominciarono ad avvicinarsi al pubblico e ad andare verso l'orchestra, causò certamente panico nei meno resistenti, soprattutto nei bambini e nelle donne (Chodkowski 2003: 245).

Non è questione di fortuna l'aver creato un'illusione scenica così forte e spaventosa per il pubblico, assiepato nel Teatro di Dioniso ad Atene. Eschilo doveva essere consapevole di quello che sarebbe successo, considerato che restavano ancora fortemente ancorati nella memoria del medio ateniese i resti ancestrali del vecchio regime di famiglia, soprattutto gli elementi irrazionali, che, difficili da sradicare, provocavano forti reazioni emotive, fonte di irrazionali impulsi emotivi e di azioni criminali (Maślanka-Soro 1990: 52). Loro immagine emblematica, infatti, sono le Erinni, le quali suscitano una paura così grande, che vengono identificate con essa; e sono proprio loro a diffondere la funzione paideudica della paura. Nelle *Eumenidi* (516–527) affermano che la paura, provata dalla gente, le costringe a commettere azioni giuste e a onorare la verità.

15 In quest'opera il tragico ha collegato il tema del destino di Oreste matricida, conosciuto dalla tradizione precedente, con un motivo storico reale, che è la creazione del tribunale dell'Areopago ad Atene. Il poeta ha creato così un mito di carattere eziologico. Colpisce soprattutto il vecchio ordine, rappresentato dalle Erinni, e il nuovo, nel quale come avvocato, che difende la giustizia, è Atena in persona. Questa è un'ottima soluzione drammaturgica, perché, nel proporre un nuovo ordinamento, si assiste allo scontro violento tra il vecchio e il nuovo, tra la giustizia personale, a volte sommaria e dettata dall'ira e dal furore, e quella messa a disposizione dei cittadini mediante un tribunale appositamente stabilito. In questo non sono i giudici a infliggere la punizione al colpevole, ma la Legge, il νόμος, che regola la vita della città ed è al di sopra dei cittadini. L'opposizione tra le Erinni ed Atene altro non è che la lotta tra la barbarie precedente e la vita civile dominata, in tutti i suoi aspetti, soprattutto in quelli più efferati, dal νόμος, che diviene la guida sicura della πόλις.

Anche se Atena condivide l'opinione delle dee sulla paura della punizione, non approva pienamente il metodo, con il quale le Erinni la diffondono. Kitto nota che in questo conflitto si tratta soprattutto dell'umanità: dal suo esito dipende se ci sarà un equilibrio politico e sociale o, al contrario, l'anarchia ed il dispotismo. Aggiunge ancora che l'anarchia ed il dispotismo sono gli estremi che si incontrano nella violenza morale e politica: il dispotismo è una violenza di un individuo o di pochi e l'anarchia è la violenza di molti (Kitto 1997: 92). Per la soluzione del conflitto allora si costituisce ad Atene la creazione dell'Areopago, un tribunale, che, nell'intenzione del legislatore, deve essere "puro, incorruttibile, consapevole di pietà, ma severo" (*Eum.* 703–704, trad. it. della scrivente).

Sottoposto al giudizio dell'Areopago, Oreste viene assolto, liberato dalla colpa. Lo annuncia Atena, dopo aver contato i voti dei giudici (*Eum.* 751–752); e, nello stesso tempo, ad Atene stabilisce il culto delle Erinni, dando loro il nuovo nome di Eumenidi, cioè le Benevoli (*Eum.* 1021–1026, trad. it. della scrivente).

Così le Erinni, che finora erano state simbolo chiaro della vendetta di famiglia¹⁶, ricevono dal tragico un nuovo significato, segno visibile del quale diventa il loro nuovo nome e, soprattutto, la loro nuova funzione. Le Erinni hanno stipulato la pace con il nuovo ordine, che dominava nella πόλις, ricostruita e democratizzata, nella quale è stato previsto per loro un ruolo importante ed onorevole. Da questo momento devono vigilare sulla legalità e sulla moderazione della πόλις invece di inseguire gli assassini, colpevoli dello spargimento di sangue nelle proprie famiglie (Maślanka-Soro 1990: 52).

Allo storico della cultura, il mito descritto da Eschilo, consente di presentare una diagnosi epistemologica e storica, che incentra la sua attenzione sul percorso del processo di desemantizzazione (Kowalski 2007: 9), ma permette di porre anche altre domande, tra le quali è chiedere se le nuove vite portano a generare nuovi significati o se, semplicemente, moltiplicano i precedenti; se, infine, i significati passati sono ricordati solo dagli studiosi.

Ci si chiede, inoltre, cosa emerge dai costanti scontri con le referenze, con le allusioni riconoscibili, con l'utilizzo dei segni, dei simboli, delle icone, e via di

16 La creazione delle Erinni nella tradizione greca viene collegata con il mito di castrazione, presentato nella *Teogonia* di Esiodo. La castrazione doveva essere fatta, in accordo con la madre, Gaia, ai danni di Kronos (vv. 178-185). Secondo la versione di Esiodo, le Erinni, nate dal sangue del padre storpiato dal figlio, diventano simbolo chiaro della vendetta di famiglia: commettere i crimini contro un membro della famiglia portava al fatto, che dal sangue dell'assassinato nascevano Erinni, che perseguitavano l'autore dell'omicidio.

seguito, nei nuovi contesti culturali (Kowalski 2007: 9). Nel caso della versione del mito operata da Eschilo possiamo dire che questo processo di desemantizzazione si è indubbiamente verificato e, al posto del vecchio simbolo, è subentrato un nuovo significato.

La versione del mito sulla famiglia degli Atridi, raccontata dal drammaturgo, attraverso chiari riferimenti alla storia di Atene, mette in evidenza **un rapporto molto forte con la πόλις** e mostra, quindi, **l'aspetto politico del mito**. Il tragediografo, per conseguire questi risultati, utilizza un vecchio mito, legato al ruolo importante delle Erinni; e mostra il processo, che si attua nel passaggio dalla struttura sociale, basata sulla famiglia, sul γένος, a quella, nella quale la πόλις acquista un ruolo dominante. La catena dei delitti e delle pene, inflitte dalla vecchia vendetta di famiglia, il γένος, tipica della precedente civiltà greca, lascia il passo libero, secondo la mediazione del poeta, alla necessità di stabilire la struttura sociale interna necessaria, che, basata sull'etica e sulla religione e sostenuta dall'autorità dell'Areopago, dà vita all'istituzione giudiziaria ad Atene. Eschilo crea questo mito in stretta correlazione con la situazione politica, quando i vincoli, che avevano tenuto la città legata, cominciano a sgretolarsi; quando l'autorità dell'Areopago comincia un po' per volta svanire. Il tragediografo, quindi, utilizza il mito in modo tale che possa rivelarsi un paradigma paideudico per la società della πόλις, in una drammatica situazione, che porta in sé già evidenti i segni della crisi.

La lettura dei miti, a seconda **del modello del palinsesto di lettura**, rivela, quindi, la coscienza della crisi e la consapevolezza della comparsa d'un altro valore nella cultura, durante il corso del tempo (Kielak 2008: 36).

Questa osservazione si attaglia pienamente non solo al mito creato da Eschilo, ma anche a quello che troviamo in Euripide. Entrambi sono intellettuali del loro tempo; ed essi in quella precisa realtà storica e culturale cambiano continuamente. La trilogia di Eschilo è stata messa in scena nel 458 a.C., nel periodo, nel quale Atene, nonostante le forti tensioni interne, vive il momento più glorioso della sua storia dopo le vittorie, riportate nelle guerre persiane.

Il tempo di Euripide, invece, nella conoscenza sia individuale che collettiva segna un periodo di relativismo, espresso chiaramente nel pensiero sofistico, allora predominante. Euripide ha spostato il metodo dei sofisti dalla conoscenza filosofica alla dimensione della conoscenza poetica (Czerwińska 1999: 11). Per questo, a differenza del suo predecessore, non poteva proporre la verità assoluta non solo per l'influenza del relativismo dei sofisti, ma anche per la grave crisi, che ad Atene subentra con l'inizio della guerra del Peloponneso (Guardini 1987: 37).

Euripide: *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*

Nella creazione dei miti e dei personaggi nella stesura delle tragedie, su Euripide influiranno moltissimo le condizioni storiche e politiche, notevolmente differenti da quelle dei tempi di Eschilo. Il terzo tragediografo, considerati i suoi interessi e la sensibilità per alcuni aspetti della vita propria del tempo, si lascia influenzare soprattutto dall'aspetto psicologico dell'ἄνθρωπος φύσις, che analizza e porta sulla scena con rara sensibilità. Questi fattori avranno un impatto significativo sulle sue "scelte", κρίσεις, creative.

Nel caso dell'*Ifigenia in Aulide* la questione della κρίσις sia ideologica che estetica è particolarmente interessante, considerata l'innovazione che apporta nei miti e nell'uso dei mezzi drammatici adoperati¹⁷. Conferendo un nuovo significato ai vecchi miti, nei quali dà voce soprattutto alle donne, Euripide crea nuove immagini, che corrispondono in modo adeguato alle funzioni che queste assumono nell'economia della tragedia. È, questo, il punto di forza e di innovazione che Euripide apporta nei drammi, non sempre pienamente compresi dai contemporanei.

Vistose innovazioni sono presenti nell'*Ifigenia in Aulide*, che presenta in un modo completamente diverso rispetto a quella che emerge dall'*Agamennone* di Eschilo. Mentre Eschilo presenta la figlia di Agamennone solo nel commento come una vittima, schiava delle brame del padre, e viene deposta sull'altare sacrificale con la bocca imbavagliata (*Ag.*, v. 230–247), Euripide le riserva un ruolo di primo piano, conferendole una personalità di grande spessore: diventa, infatti, una protagonista, che con fiducia difende le proprie ragioni, lotta con determinazione per gli obiettivi stabiliti e, in confronto agli uomini, sembra più forte, nonostante la debolezza insita nella sua natura e, soprattutto, nel sesso. In questo modo Ifigenia è, a un tempo, una giovane ragazza, che, considerata il contrario del coraggio e della determinazione maschile, diventa, paradossalmente, il suo paradigma (v. 1605–1606: "tua figlia, per cortesia della dea, avrà fama eterna in Grecia", trad. it. della scrivente) e lei, e non i grandi eroi (p. es. da Omero o Eschilo) come Agamennone, Menelao e Achille, conquisterà "una fama eterna", al pari di quella ottenuta con il valore più alto della cultura cavalleresca. È più forte del padre e del suo difensore indifeso, il "fidanzato" Achille. Volontariamente offre la sua vita in nome dei valori panellenici, perché non siano più profanati i sacri diritti dell'ospitalità.

L'immagine di Ifigenia, così come è stata creata da Euripide, ha una dimensione molto più ampia di quella solo letteraria: nel contesto della trilogia il testo

17 Molta attenzione è data a questo problema in un libro: J. Czerwińska 2013.

porta con sé il messaggio universale, coagulato nel ritratto della protagonista così come è stato plasmato e costruito nella tragedia. Ifigenia è una grande donna, che, mediante la metafora, rivolge un appello alla sensibilità dell'uomo; e viene usata dal poeta per mostrare come l'uomo maturi sì da accettare i principi che sono alla base della condizione umana e della morte. Da bambina allegra, nella immaginazione della quale ancora non fa il suo ingresso la morte (I quadro della tripartizione), cambia in una ragazza spaventata, la vita della quale si scontra inevitabilmente con la necessità di subire la morte, che in quel momento è impossibile da accettare (II quadro della tripartizione). Alla fine diventa una donna orgogliosa e forte, che volontariamente e con animo virile muove incontro alla morte (III quadro della tripartizione) (Czerwińska 1999: 66).

Creando una sapiente e calcolata tripartizione nel mostrare il ritratto di Ifigenia in tre momenti diversi, che si completano da vicenda, il poeta presenta il processo della maturazione interna dell'uomo nei riguardi della morte. Per mostrare ciò, il drammaturgo si è allontanato dal principio della graduale scoperta del carattere della protagonista, che allora era in vigore nella tragedia greca, per apportare sostanziali modifiche interne. Questa metafora doveva essere colta e letta nella sua vera dimensione dallo spettatore, che seguiva il destino della sventurata protagonista sul palcoscenico.

Il motivo delle Erinni, così fortemente sottolineato nelle *Eumenidi* di Eschilo, nella terza parte della sua *Oresteia*, torna nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, in concomitanza con il tema "miracoloso" del trasferimento della protagonista in Tauride¹⁸. Il tragediografo crea così una versione nuova del mito sia per quanto riguarda il contenuto, sia per la forma drammatica adottata, tanto diversa nel significato ideologico dalla versione conosciuta per mezzo delle *Eumenidi* di Eschilo.

Alla base dell'arte di Euripide c'è il motivo innovatore sul modo di trattare il tema delle Erinni, le quali, dopo la condanna di Oreste da parte dell'Areopago di Atene, non approvando il verdetto del tribunale, continuano ancora a perseguitare il matricida con la loro rabbia (v. 968–971) (Lesky 2006: 471–472). Una conseguenza dell'introduzione di questa innovazione doveva essere un ulteriore sviluppo del livello narrativo del mito, nel quale è stato inserito il tema del viaggio di Oreste in Tauride (v. 976–980), nato dalla necessità di riscattarsi dalla colpa.

18 Questo motivo era già noto dall'antico poema epico *Cypria*, anche se è stato sviluppato e rielaborato da Euripide in *Ifigenia in Tauride*. Una più ampia presentazione di questa questione è stata messa in risalto nella monografia *Innowacje dramaturgiczne i mitologiczne Eurypidesa* (Czerwińska 2013: 191–334). Cfr. Lesky 2006: 466.

La seconda conseguenza, sulla base del mito così modificato, è stata la creazione d'una nuova forma drammatica: la tragicommedia, fondata sull'improbabilità, data dal salvataggio "miracoloso" di Ifigenia ed il suo trasferimento nel lontano paese lontano della Tauride, dove i due fratelli, inconsapevoli della loro identità, si incontrano. Senza queste modifiche Euripide non avrebbe avuto il materiale mitologico necessario, ideale per creare la tragicommedia, intesa nel verso senso dell'arte.

Il carattere bisbetico di Ifigenia ed il racconto del viaggio lontano e pericoloso per mare, intrecciato come parte integrante della storia, e il ritrovamento lì [sc. da Oreste] della sorella perduta da tempo, che, come si addice ad una storia così esotica, doveva avere una funzione in questo paese lontano e selvaggio, altrettanto esotica come lui, ha fatto sì che possiamo vedere, in questa storia teatrale e nel modo della sua trasmissione, alcune somiglianze con la relazione sentimentale greca (Czerwińska 2013: 255–256)¹⁹.

Sia le aspirazioni contraddittorie della vecchia tradizione sia le nuove tendenze, modellate dalla cultura sofisticata e adeguate ai tempi di Euripide, hanno esercitato una notevole influenza sugli artisti di quei tempi. Tuttavia, un particolare riflesso si trova nel teatro di Euripide, che all'atmosfera di quei tempi reagiva con vivacità. Questo era il motivo per il quale questo grande intellettuale e sperimentatore instancabile, che consapevolmente si allontanava dai rigidi limiti e dalle leggi del genere (Turasiewicz 1986: 367), sorprende sempre e scioccava i suoi contemporanei con le innovazioni e le ardite soluzioni drammatiche.

Il materiale presentato dimostra che sia per Eschilo che per Euripide il costume mitico è diventato un mascheramento comodo per esprimere le tendenze sottili e le allusioni politiche (Turasiewicz 1986: 367), ma anche l'occasione per cercare nuove forme e mezzi drammatici. Quindi, dare i nuovi significati ai vecchi miti tramite le loro modifiche è diventato *signum temporis*, il segno dei tempi, nei quali i drammi sono stati creati.

Questo breve lavoro si potrebbe concludere con le parole di Ryszard Nycz, il quale ha detto che la creazione un testo degno di questo nome non significa riprodurre, registrare e comunicare soltanto la conoscenza di quanto accaduto e prodotto. Secondo lo studioso significa soprattutto accrescere nei lettori una conoscenza attiva e dinamica (Nycz 2012: 47), che contribuisca a migliorare la coscienza del singolo individuo all'interno della πόλις. La riflessione, che viene dalla lettura, oggi, anche a distanza di tanto tempo, è ancora valida, perché attraverso il

19 Trad. it. della scrivente.

signum sensible della voce e, in modo particolare, di ciò, che tale mezzo comunica alla coscienza, l'uomo acquista nell'ambiente nel quale trascorre la vita la vera e autentica dimensione. È quanto il tragediografo del V sec. a.C. si proponeva per i suoi coetanei, che non sempre riuscivano a percepire la complessità della vita politica, nella quale dovevano prendere decisioni vitali per sé e per quanti erano affidati alle loro cure e attenzioni.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 1994. *Teoria estetyczna*. Trad. in polacco K. Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Aeschylus. 1986. *Choephoroi*. Introduction and Comentary by A.F. Garvie. Oxford: Clarendon Press.
- Aristote. 2002. *Poétique*. Texte établi et trad. par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres.
- Bieńczyk, Marek. 2000. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Chodkowski, Robert R. 1993. "Życie Ajschylosa. Wstęp – przekład – komentarz". *Roczniki Humanistyczne*, 41, 3: 57–67.
- Chodkowski, Robert R. 1994. *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Chodkowski, Robert R. 2003. *Teatr grecki*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Czerwińska, Jadwiga. 1999. *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Czerwińska, Jadwiga. 2011. "Co nam zostało z teatru antycznego?". In: *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, 179–212. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Czerwińska, Jadwiga. 2013. *Innowacje dramaturgiczne i mitologiczne Eurypidesa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Di Benedetto, Vincenzo. 1971. *Euripide: teatro e società*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Eco, Umberto. 2008. "Interpretacja i historia". In: *Interpretacja i nadinterpretacja*. A cura di S. Collini, 28–50. Trad. in polacco T. Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Guardini, Maria Lia. 1987. *Il mito di Elena. Testi di Euripide e Isocrate*. A cura di Maria Lia Guardini. Treviso: Edizioni Canova Treviso.
- Jaeger, Werner. 2001. *Paideia*. Traduzione in polacco M. Plezia, H. Bednarek. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Kielak, Dorota. 2008. "Modernistyczny palimpsest. Model lektury – figura tożsamościowa", *Colloquia litteraria*, 4/5: 19–44.
- Kitto, Humphrey D.F. 1997. *Tragedia grecka. Studium literackie*. Traduzione in polacco J. Margański. Bydgoszcz: Homini.

- Kowalski, Piotr. 2007. *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lesky, Albin. 2006. *Tragedia grecka*. Traduzione in polacco M. Weiner. Kraków: Homini.
- Maślanka-Soro, Maria. 1990. *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos)*. Kraków: Universitas.
- Murray, Gilbert (ed.). 1937. *Euripidis Fabulae*. Vol. 2. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Murray, Gilbert (ed.). 1947. *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Murray, Gilbert (ed.). 1960. *Euripidis Fabulae*. Vol. 3. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Neschke, Ada. 1986. "L'Orestie de Stesichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle", *L'antiquité classique*, 55: 283–301.
- Nycz, Ryszard. 2012. "Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście". *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 3 (135): 34–50.
- Page, Denys (ed.). 1972. *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.
- Turasiewicz, Romuald. 1986. "Polityczne oblicze literatury". *Meander*, 8–9: 357–374.
- West, Martin L. 1985. *The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origins*. Oxford: Oxford University Press.

Fonti antiche

- Aristotele, *Poetica* (Poet.)
- Euripide, *Andromaca*
- Euripide, *Ecuba*
- Euripide, *Elena*
- Euripide, *Elettra ed Oreste*
- Euripide, *Ifigenia in Aulide*
- Euripide, *Ifigenia in Tauride*
- Eschilo, *Agamennone* (Ag.)
- Eschilo, *Eumenidi* (Eum.)
- Eschilo, *Coefore*
- Eschilo, *Oresteia*
- Eschilo, *Vita Aeschyli*
- Esiodo, *Catalogo delle donne*
- Esiodo, *Teogonia*
- Stesicoro, *Oresteia*

Summary

Signum temporis in Greek dramas

The article focuses on the creative interpretation of myths being a basis of ancient Greek dramas' plots. It is evident that also in ancient dramas we deal with the process of communication that is with the process of exchanging linguistic signs that can be read only by using the well-known code. Based on the analyses of particular plays seen as texts of culture it can be said that each of ancient Greek playwrights made a creative choice regarding both plot of the play and poetic techniques. This selection was mainly implied by the idea of the play that was deeply rooted in current political issues. Therefore, the Greek dramas, from ideological and aesthetic point of view alike, can be considered as *signum temporis* – sign of time when they were produced. In dramas, in the process of plot's construction two elements shape their final form and content: political nature of a myth and phenomenon of *krisis* in its ancient Greek meaning. Within this contextual framework the article takes under consideration three examples of ancient Greek plays concentrated on Atreides' myth: *Oresteia* by Aeschylus and *Iphigenia in Aulis* and *Iphigenia in Tauris* by Euripides.

III. LA SEMIOTICA DEL TEATRO

Teatro e scienza: contaminazioni e linguaggi

Abstract: Arte e scienza appaiono come ambiti del sapere umano estranei. Ma la storia dimostra che in molti casi proprio l'arte e lo spettacolo si sono rivelati veicoli efficaci di divulgazione e di discussione scientifica. Attraverso l'analisi sintetica di tre ben note drammaturgie dedicate alla scienza e ai suoi protagonisti, si dimostra il ruolo propositivo e costruttivo che l'arte e il teatro possono svolgere nei confronti dell'umanità e del suo dilemmatico rapporto con la scienza stessa. Con *Vita di Galileo*, Brecht compie un percorso complesso di valutazione dell'impatto della scienza e di un suo protagonista sul mondo in epoca passata e nella contemporaneità. Quanto essa possa sfuggire al controllo del singolo uomo di scienza, sottraendo alla sua volontà il controllo della ricaduta sociale di una sconvolgente scoperta, costituisce il tema dei *Fisici* (1961) di Dürrenmatt. Nel suo dramma *Copenhagen* (1998), Michael Frayn sonda con la forza della reinvenzione drammaturgica le valenze etiche di uno storico incontro avvenuto nel 1941 tra due premi Nobel separati dall'adesione ai due poli dello schieramento bellico, gli Stati Uniti e la Germania. Di interesse superiore appare l'esperienza artistica proposta da Luca Ronconi nel 2002 con *Infinities*, uno spettacolo che si snoda entro cinque spazi diversi nei quali spettatori itineranti sono liberi di costruire un personale percorso di fruizione. Scritto dallo scienziato David Barrow *Infinities* è un non-testo: frammentario, estraneo alle peculiarità proprie di una *pièce*, come a quelle di un trattato scientifico, privo di continuità, il materiale drammaturgico non si articola intorno a un *plot* e non è affidato al dialogo fra personaggi identificabili, bensì scaturisce da un movimento dialettico di contrapposizione fra differenti posizioni teoriche che si fronteggiano di volta in volta nelle forme di ipotesi, dimostrazioni logiche, opinioni comuni, utopie, teorie scientifiche, desideri, sogni e incubi dell'umanità. Nella visione di Luca Ronconi il teatro deve rimanere un luogo in cui non vengano divulgate teorie scientifiche, ma in cui si possa accedere a un sapere artistico, estetico ed emotivo, che trascenda le possibilità umane di conoscere e comprendere analiticamente attraverso il puro uso della ragione. Come ricorda il regista a proposito del suo straordinario

spettacolo: “Questo viaggio è una sollecitazione all’interrogazione, [...] un invito alla crisi e non alla costruzione di certezze”.

Parole chiave: teatro, scienza, spettacolo, Brecht, Dürrenmatt, Ronconi.

Mots-clés : théâtre, science, spectacle, Brecht, Dürrenmatt, Ronconi.

Keywords: theatre, science, performance, Brecht, Dürrenmatt, Ronconi.

Arte e scienza sono tradizionalmente considerati due ambiti del sapere e dell’umana esperienza lontani tra loro e apparentemente inconciliabili.

Eppure si può affermare che, fin da tempi remoti, la scienza abbia saputo porsi come un tema decisamente “spettacolare”.

Per avere un’idea delle potenzialità dello “spettacolo della scienza”, è sufficiente pensare al ben noto esperimento degli emisferi di Magdeburgo, attuato nel 1657 dal fisico Otto von Guericke, borgomastro della città, già sede imperiale di Ottone I, che volle stupire i suoi concittadini con un esperimento di notevole originalità scientifica e di non poche potenzialità spettacolari. Grazie a una pompa pneumatica di sua invenzione, egli produsse il vuoto entro due calotte emisferiche perfettamente combacianti tra loro e dimostrò che la pressione atmosferica le manteneva perciò perfettamente sigillate l’una contro l’altra. Per fornirne una dimostrazione di immediata perspicuità popolare, egli fece agggiungere a ciascuna delle calotte contrapposte un tiro formato da sedici cavalli che, solo dopo uno sforzo prolungato, riuscirono infine a distaccare le due calotte, mentre la separazione fu accompagnata da una violenta detonazione. La nascita della prima pompa a vuoto fu così battezzata da un vero e proprio *coup de théâtre*.

E ancora occorre ricordare come l’esibizione di “prodigi” scientifici o parascientifici, abbia costituito per secoli un elemento di grande rilevanza fra le arti circensi e le forme di spettacolo più popolari, come i circhi e i caravanserragli.

Contemporanea all’esperimento di von Guericke, o forse addirittura ad esso precedente, fu l’invenzione di uno strumento prodigioso, probabilmente proveniente dalla Cina e giunto in Europa grazie alla mediazione degli arabi: la lanterna magica. Nel 1659 Christiaan Huygens, matematico e astronomo olandese, amico di Cartesio, accademico delle scienze alla corte di Re Sole, inventore dell’orologio a pendolo, la citò fra le sue invenzioni, definendola appunto *lanterna magica*, e l’ottico don Matteo Campani ne costruì un prototipo in Italia nel 1678. Prodotto di scienza e tecnologia, la lanterna magica dimostrò fin dalla sua invenzione straordinarie potenzialità spettacolistiche: basterà ricordare, fra i suoi primi leg-

gendari impieghi, l'esperimento proposto dal rabbino Loew all'imperatore Rodolfo d'Asburgo con la simulata processione dei suoi antenati che atterrì i convitati nel castello di Praga, dando origine a un'esplosione di paura e confusione che condusse anche a un incendio.

Tralasciando i molti possibili elementi di "spettacolarità" che caratterizzano diversi esperimenti scientifici e numerose scoperte a volte rivelatisi essi stessi, proprio come la lanterna magica, strumenti di puro spettacolo (si pensi al cinema e alla televisione), vorrei rovesciare la prospettiva dell'indagine, cercando di verificare fino a che punto (e in quale modo) la tematica scientifica abbia interessato gli uomini di palcoscenico, fossero essi drammaturghi o registi.

Possiamo prendere le mosse da una riflessione svolta dal filosofo della scienza austriaco Paul Karl Feyerabend, allievo di Wittgenstein e poi più a lungo di Popper. Ritenendo corretto ricreare un legame tra arte e scienza, per ricucire lo iato che, in epoca contemporanea, separa fantasia e mondo reale, egli scrive:

La separazione fra scienza e arte non è solo obiettivamente erranea, ma è anche dannosa se la si prenda sul serio. Sottrae alla scienza la forma gradevole (di cui Galileo si preoccupava) e all'arte il contenuto¹.

Tale riflessione sembra legittimare l'ipotesi secondo la quale arte e scienza possiederebbero un terreno di comune condivisione che le renderebbe reciprocamente utili, se non indispensabili l'una all'altra. L'allusione a Galileo sembra, d'altronde, rimandare alla convinzione che proprio attraverso l'arte e la spettacolarizzazione, contenuti scientifici anche complessi possano essere trasmessi in maniera efficace a un pubblico di non specialisti o di neofiti.

Nei casi in cui la scienza si faccia oggetto del teatro, informando dei propri contenuti un testo drammaturgico, solo di rado ciò sembra dipendere da una consapevole e programmatica finalità didattica e divulgativa. Più frequente appare, invece, l'intenzione dei drammaturghi di impiegare temi direttamente o indirettamente connessi con la scienza quale veicolo per trasmettere a lettori e spettatori spunti di riflessione, non solo riferiti a tale specifico ambito del sapere, bensì più in generale alla realtà contemporanea e ad alcuni principi fondamentali della vita umana. Ciò, del resto, è ipotizzato teoricamente dal citato Feyerabend che, nel saggio *Il teatro come critica ideologica. Osservazioni su Ionesco*, approfondisce l'argomento teatro-scienza, prendendo spunto dall'opera del drammaturgo rumeno,

1 Feyerabend 1983: 189. Suggestiva fin dal titolo un'altra opera del filosofo: Feyerabend 1984.

fra i più significativi esponenti del cosiddetto “teatro dell’assurdo”. Se Ionesco impiega la drammaturgia e il complesso e polisemico linguaggio della scena al fine di delegittimare le ideologie che, a suo avviso, insidierebbero il libero arbitrio, inducendo gli uomini a muoversi secondo percorsi mentali uguali e prestabiliti, Feyerabend trasferisce in sede speculativa l’agire artistico del drammaturgo, teorizzando come uno degli scopi precipui del teatro “scientifico” possa essere la critica della società entro la quale viviamo².

A sostegno di tale tesi si possono addurre diversi esempi, traendoli dalla drammaturgia internazionale degli ultimi ottant’anni. In *Vita di Galileo* Bertolt Brecht ripercorre, senza troppo discostarsi dalla verità storica, la biografia dello scienziato, dagli anni del suo insegnamento presso l’Università di Padova, attraverso gli alterni rapporti con la Serenissima, con Firenze e con gli scienziati e gli inquisitori della Santa Sede, fino all’ultima vecchiaia, trascorsa in domicilio coatto ad Arcetri.

Attraverso le sue scoperte scientifiche, Galileo dimostra la validità delle teorie eliocentriche di Copernico, venendo perciò a scontrarsi con il Santo Uffizio secondo cui la rivoluzione copernicana, demolendo il sistema geocentrico di Tolomeo, giungerebbe a mettere in dubbio l’ordine religioso, sociale ed economico su cui poggia l’intera Europa del XVII secolo. Accusato di eresia e minacciato di tortura, Galileo infine capitola e abiura davanti al tribunale dell’Inquisizione che gli impone di occuparsi delle dottrine copernicane esclusivamente sotto forma di ipotesi matematiche in modo da non porre in discussione il pensiero della Chiesa, come gli suggerisce il cardinale Bellarmino nella scena VII del dramma brechtiano. Pur sottoposto a stretta sorveglianza nell’isolamento di Arcetri, Galileo riesce a proseguire segretamente il proprio lavoro di ricerca, i cui risultati saranno diffusi in tutta Europa grazie a una copia dei *Discorsi e dimostrazioni matematiche* che egli riesce ad affidare al discepolo Andrea Sarti, il quale li esporta e li diffonde, eludendo la sorveglianza della Chiesa.

Proprio con la scena nella quale Andrea Sarti varca il confine portando con sé il manoscritto, si chiude emblematicamente il dramma di Brecht.

Vita di Galileo ebbe gestazione complessa e tormentata, a partire dai primi anni Trenta nei quali l’autore progettò un dramma incentrato sulla figura dello scienziato italiano, portandone a termine tre differenti redazioni complete nell’arco di circa vent’anni.

Il dilemma della scienza che trae giustificazione da se stessa e dal proprio sviluppo, venendo spesso a essere strumentalizzata per fini contrari all’umanità,

2 Feyerabend 1983.

assilla il drammaturgo facendosi materia per una profonda, dilemmatica e mai conclusa riflessione.

Non a caso le tre diverse redazioni del testo appaiono progressivamente influenzate dagli eventi epocali che Brecht si trova a vivere, culminanti nel progressivo e inarrestabile sviluppo della fisica atomica. Esse testimoniano, dunque, le posizioni mutate che l'autore assume nei confronti del proprio personaggio, mostrando una crescente negatività che sfocia nell'aperta condanna dello scienziato.

Brecht compone il dramma in prima stesura tra il 1938 e il 1939, durante l'esilio in Danimarca, mentre l'Istituto di fisica teorica diretto da Niels Bohr annuncia da Copenaghen la riuscita scissione dell'atomo e mentre in Germania Hitler stabilizza il proprio potere. Per quanto caratterizzato da un poco encomiabile opportunismo e non esente da alcune zone d'ombra, Galileo risulta, nella stesura originale del dramma, un personaggio sostanzialmente positivo, poiché la sua abiura sembra sottendere tratti cospirativi compatibili con la teorizzazione operata dallo stesso Brecht in *Cinque difficoltà nel descrivere la verità*³, laddove il drammaturgo si pone il problema dell'impegno e della responsabilità dell'intellettuale nella lotta contro il terrore del nazismo. Pur non sottacendo la natura ambigua dell'atto di abiura compiuto da Galileo, a un tempo vile tradimento e astuta mossa tattica motivata dalla volontà di proseguire i propri studi, nonostante le persecuzioni, Brecht istituisce una relazione tra la condotta di Galileo e la necessità di elaborare un'efficace strategia di resistenza antinazista nella Germania di quegli anni. In tale prospettiva la figura dello scienziato ch'egli tratteggia in prima redazione gli sembra porsi come valido esempio di strategica ribellione in clima di dittatura.

Paradossalmente la condivisione entusiastica delle scelte operate dal personaggio e del suo opportunismo da parte del pubblico zurighese dovette, tuttavia, turbare Brecht al punto da indurlo a modificare profondamente il testo.

3 "Chi, ai nostri giorni, voglia combattere la menzogna e l'ignoranza e scrivere la verità, deve superare almeno cinque difficoltà. Deve avere il coraggio di scrivere la verità, benché essa venga ovunque soffocata; l'accortezza di riconoscerla, benché venga ovunque travisata; l'arte di renderla maneggevole come un'arma; l'avvedutezza di saper scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; l'astuzia di divulgarla fra questi ultimi. Tali difficoltà sono grandi per coloro che scrivono sotto il fascismo, ma esistono anche per coloro che sono stati cacciati o sono fuggiti, anzi addirittura per coloro che scrivono nei paesi della libertà borghese". Brecht 1973.

La seconda stesura, iniziata nel 1944 e terminata nel 1947 durante il soggiorno statunitense del drammaturgo, coincide con il divampare della guerra mondiale e con il tragico episodio della bomba atomica sganciata su Hiroshima e Nagasaki.

La terza stesura (a noi meglio nota per essere stata messa in scena in uno spettacolo memorabile da Giorgio Strehler nel 1963) risale agli anni 1955–1956, in piena guerra fredda e durante la rimilitarizzazione della RFT. In seguito ai tragici avvenimenti, culminati nel disastro atomico di Hiroshima, che portano in primo piano la questione della responsabilità dello scienziato nei confronti dell'uso che i potenti fanno delle di lui scoperte, Brecht modifica ancora il proprio giudizio nei confronti del personaggio, caricandolo di colpe più pesanti e remote.

Nelle postille al dramma, l'autore condanna apertamente l'abiura come il frutto di una mancanza di coraggio etico, ridisegnando il carattere di Galileo come quello di un "traditore" e di un "criminale sociale". Il personaggio giunge a farsi emblema della colpevole neutralità della scienza, per non avere compreso come ogni scoperta scientifica possa trasformarsi in un'arma che, consegnata ai potenti, inevitabilmente finisce per ritorcersi contro l'umanità.

L'abiura di Galileo viene così a rappresentare teatralmente nella stesura definitiva del dramma brechtiano il "peccato originale" della scienza moderna, il momento a partire dal quale il progresso scientifico e quello sociale si sarebbero separati per sempre. Rielaborando profondamente la scena XIV, Brecht fa pronunciare al personaggio un'amara autodenuncia che viene a sostituirsi al sentimento di fiducia nella nuova era che si profila con la nascita della scienza moderna. Il tradimento di un singolo uomo giunge pertanto a investire l'intera categoria degli scienziati, che in futuro, come recita il Galileo brechtiano, rischiano di diventare "una progenie di gnomi inventivi, pronti a farsi assoldare per qualsiasi scopo".

È vero d'altronde che anche nella redazione definitiva sopravvive qualcosa della positiva immagine originaria dello scienziato. Sicché, assumendo la veste di regista di se stesso, Brecht avverte in didascalia: "La rappresentazione della figura di Galileo non dovrebbe mirare a stabilire l'immedesimazione e la partecipazione del pubblico; si dovrebbe anzi lasciare il pubblico libero di assumere piuttosto un atteggiamento di stupore, di riflessione, di critica": ma la postilla registica rimanda più che a uno specifico convincimento relativo al solo personaggio in questione, una dichiarazione di intenti soggiacente ai concetti di teatro epico e di strania-mento.

Negli anni Sessanta alcuni dei quesiti posti da *Vita di Galileo* ricevono, in ambito germanofono, risposte non propriamente confortanti da parte di esponenti della nuova drammaturgia postbellica. Accanto a esempi anche convincenti del

cosiddetto “teatro documento”⁴, basterà ricordare almeno la *fiction* creata dallo svizzero Friedrich Dürrenmatt nel suo dramma *I fisici*, scritto nel 1961, ambientato nella clinica per malattie mentali fondata a Neûchatel dalla gobba dottoressa Mathilde von Zahnd⁵.

Sul salotto, centro fisso dell’azione, affacciano le camere dei tre protagonisti, gli scienziati “pazzi” Möbius, Beutler (convinto di essere Sir Isaac Newton) ed Ernesti (convinto di essere Albert Einstein). La forma classica puntigliosamente adottata da Dürrenmatt nel rispetto delle tre unità pseudoaristoteliche, intende porsi come paradossale contrapposizione al tema della follia, dispiegandosi secondo una struttura a cerchi concentrici non estranea ai procedimenti matematici allusi dai protagonisti. Anche l’ambientazione realistica suggerita dalle didascalie, i riferimenti alla cittadina di Neûchatel (luogo di residenza dell’autore), l’impiego confortante dei mezzi popolari dello pseudorealismo del genere poliziesco, appaiono affatto illusori. Con un gusto marcato per la battuta paradossale e sorprendente, per le situazioni comiche e grottesche, Dürrenmatt rappresenta una realtà in cui solo il caso guida e determina i destini umani, essendo essa realtà conseguenza del peggiore fra tutti i casi occorribili, che, secondo il drammaturgo, sarebbe il destino dell’umanità.

Lo scontro dei tre fisici con questioni universali più grandi di loro allude in modo trasparente all’amara problematica postbellica, ma l’obiettivo di Dürrenmatt risiede nello sforzo di delineare una realtà non causale e non deterministica. Come si scopre nel procedere dell’azione scenica, il più geniale dei tre fisici, Möbius, ha in realtà deciso (pirandellianamente) di fingersi pazzo e di farsi rinchiusere in manicomio allo scopo di mantenere segreta una pericolosa formula da lui stesso elaborata, rinunciando così alla scienza come dimensione collettiva nella convinzione che essa non possa condurre al bene per l’umanità. Autoesiliandosi dal mondo, egli rifiuta, dunque, di trasmettere il proprio sapere alla comunità scientifica, in implicita polemica con l’ottimismo residuo nel pur pessimistico ultimo *Galileo* brechtiano che, si conclude comunque con l’emigrazione clandestina di Sarti destinata a diffondere nel mondo il nuovo e rivoluzionario verbo della scienza.

4 Sul caso J. Robert Oppenheimer di Heinar Kipphardt si basa sui protocolli dell’inchiesta aperta nel 1954 contro il fisico nucleare J. Robert Oppenheimer, uno dei padri dell’atomica, accusato di filocomunismo e di volontario ritardo nella consegna della bomba H ai nazisti.

5 *I fisici* fu messo in scena fra gli altri in Italia dai registi Josè Quaglio e Marco Sciaccaluga.

Ne *I fisici* la drammaturgia conduce a un vero e proprio annullamento dell'eroe positivo: il sacrificio di Möbius si rivela, infatti, inutile, giacché l'autentica malata di mente, che si rivela essere la proprietaria della clinica, gli ha già carpito il segreto che le consentirà di dominare il mondo e di distruggerlo. Accostando per vie diverse una tematica contigua a quella del *Galileo* brechtiano, Dürrenmatt adombra, attraverso un *plot* di grottesco spessore, un futuro funesto per l'umanità, vittima predestinata del pericolo indotto dalle scoperte della fisica moderna e dall'abuso che mani sciagurate ne possono fare. Anche se, come sempre nella drammaturgia del ginevrino, il pessimismo di fondo si concede alla deriva umoristica e sarcastica, lapidario suona così il giudizio di Dürrenmatt, convinto che ogni tentativo individuale di risolvere ciò che riguarda l'intera umanità sia destinato a fallire.

Più recente e forse più interessante dei casi appena esaminati con i quali condivide l'orientamento problematico, è il testo composto nel 1998 da Michael Frayn, uno fra gli esponenti di punta della letteratura teatrale britannica contemporanea. Inquietante processo a porte chiuse, *Copenhagen* trae spunto dallo storico incontro avvenuto nel 1941 nella Danimarca occupata dai nazisti tra due Nobel: l'ebreo danese Niels Bohr e il tedesco Werner Heisenberg, ex allievo e compagno di ricerca dello stesso Bohr. Studiando i fondamenti della meccanica quantistica, Bohr aveva formulato la teoria della struttura atomica che nel 1922 gli era valsa il Premio Nobel. Rifugiatosi durante la guerra negli Stati Uniti, egli aveva convinto scienziati e politici americani dell'importanza degli esperimenti tedeschi sulla fissione dell'atomo e aveva collaborato a nuove ricerche sulla bomba atomica. Dal suo canto, Werner Heisenberg, rimasto a collaborare con il regime nazista, aveva contribuito allo sviluppo della teoria sulla struttura atomica nel campo avversario a quello difeso dal suo maestro. I motivi e gli argomenti dell'importante colloquio avvenuto a Copenhagen rimangono ancora oggi oscuri, pur costituendo uno dei misteri più indagati della storia della scienza contemporanea. Riportati alla vita da Frayn come fossero spiriti del passato, tre personaggi (oltre ai due scienziati, è in scena la moglie di Bohr), danno luogo a una serrata disputa di carattere etico e scientifico, densa di angoscianti interrogativi alla vigilia del primo devastante impiego della bomba atomica. L'ambizione di Frayn sembra essere quella di superare la consueta drammatizzazione di biografie di scienziati famosi. Seppure anche in questo caso, come nelle menzionate drammaturgie, la responsabilità morale e etica della ricerca scientifica nei confronti dell'umanità appaia essere il tema centrale del testo, Frayn non intende fermarsi ai pur inquietanti rapporti tra potere politico e scienza. In bilico tra storia e *fiction*, *Copenhagen* scava, infatti, nelle implicazioni metafisiche del principio di indeterminazione, enunciato da

Heisenberg. Come, secondo il filosofo, non sarebbe possibile determinare con precisione gli eventi che hanno luogo all'interno dell'atomo, così secondo Frayn pensieri e intenzioni degli uomini possiedono un carattere elusivo, la memoria umana e le testimonianze storiche si rivelano a un esame approfondito confuse, contraddittorie e ambigue. Intrappolato tra probabilità e possibilità, lo spettatore non riesce a scoprire quello che dovette essere l'autentico contenuto dell'incontro tra Bohr e Heisenberg, e neppure il ruolo che questi svolse nella realizzazione della bomba atomica, sabotando deliberatamente le ricerche naziste o, forse, non riuscendo a scoprire la formula che poi rese possibile la fabbricazione dell'ordigno nucleare. A tali quesiti e ad altri che la storia ci pone, Frayn non intende, infatti, fornire risposta con il suo *Copenhagen*, preferendo aprire piuttosto uno spazio al dubbio e all'inquietudine che pervade lo spettatore⁶.

Se i casi fin qui esaminati si inscrivono nella storia della drammaturgia, esaurendo la propria carica innovativa (e il proprio interesse teatrale) nel testo scritto, indipendentemente dalle migliori o peggiori sue reificazioni sceniche, completamente diverso appare il caso rappresentato dallo spettacolo *Infinities*, diretto da Luca Ronconi per il Piccolo Teatro di Milano nel 2002 a partire da un testo di John David Barrow. Non solo, infatti, parliamo ora di un regista e di uno spettacolo, anziché di un drammaturgo e di un testo scritto, ma in esso l'argomento scientifico riceve un trattamento decisamente nuovo. Si può affermare che con *Infinities* la scienza entri direttamente in scena, senza servirsi di una mediazione drammaturgica. L'interesse di Ronconi non scaturisce, infatti, dalla lettura di un testo preesistente, bensì dalla constatazione dell'influenza che esercitano sulla nostra vita quotidiana la scienza e i suoi continui progressi, nonché dall'osservazione delle modalità secondo cui il percorso scientifico si evolve, snodandosi attraverso smentite, critiche e nuove scoperte.

La curiosità di cimentarsi con materiali di natura diversa dalla drammaturgia per dar loro vita sulla scena, declinandoli secondo soluzioni sempre diverse e di volta in volta adeguate al materiale di partenza, conducono il regista a cimentarsi anche con l'argomento della scienza e a commissionare un testo a John David Barrow, cosmologo e docente di astrofisica a Cambridge: non un commediografo professionista, dunque, ma uno scienziato cui si chiedono materiali duttili e capaci di essere poi rielaborati in sede di regia e di messinscena.

6 *Copenhagen*, fu messo in scena dal regista Mauro Avogadro nel 2003. Il testo, nella traduzione di Maria Teresa Petrucci e Filippo Ottoni, è edito dall'editore milanese Sironi nella collana Galàpagos.

Ronconi si dice convinto del fatto che drammatizzare il linguaggio scientifico possa suggerire a chi fa teatro riflessioni importanti sul funzionamento della comunicazione teatrale. Ciò è vero, naturalmente, per qualsiasi linguaggio estraneo alla drammaturgia: ma la ricerca ronconiana in spazi esterni a quelli di stretta competenza teatrale risponde alla esigenza inesausta di sperimentare e alla volontà caparbia di sottrarre la scena ai ristagni espressivi in cui sembra essersi arenata.

Va ricordato, d'altronde, che Ronconi ha in diverse occasioni mostrato una speciale curiosità per testi che in qualche modo si muovessero entro l'ambito scientifico. Si pensi a *Il Candelaio*⁷ di Giordano Bruno, in cui l'alchimia e la riflessione filosofico-scientifica occupano una posizione prioritaria all'interno della macchina drammaturgica, o a *Ignorabimus*⁸ di Arno Holz, il cui tema principale (la ricerca dei limiti della conoscenza umana e lo smarrimento della ragione nelle zone inconoscibili del mistero) si sviluppa e si articola entro un dibattito scientifico che impegna i quattro protagonisti, professori universitari, scienziati o pseudo-tali.

Con *Infinities*, la scelta tematica cade sull'infinito, o meglio sui diversi infiniti possibili: un argomento complesso che, oltre a interessare specificamente il regista, sembra poter sviluppare fascino e attrattiva anche per il comune spettatore. Proprio nella complessità del tema Ronconi intende trovare la garanzia per evitare ciò che egli maggiormente teme: il rischio della divulgazione e della didascalicità. Al regista, insomma, non interessa impiegare la parola scenica come veicolo di semplificazione del materiale scientifico, come mezzo per divulgarne la comprensione nel pubblico.

Non solo *Infinities* non è una composizione strutturalmente assimilabile al genere della drammaturgia, ma è un non-testo: frammentario, estraneo alle peculiarità proprie di una *pièce*, come a quelle di un trattato scientifico, esso è composto come una sorta di *collage* di brani inediti, appositamente scritti da Barrow, e di citazioni altrui tratte non solo da opere scientifiche, ma anche da testi di natura propriamente letteraria. Esso si compone di cinque sequenze, nelle quali il tema dell'infinito è declinato e indagato secondo altrettanti modelli differenti attraverso la figura del paradosso, come in un gioco stravagante e bizzarro, ma pur sempre costruito su regole rigorose. Privo di continuità, il testo non si articola intorno a un *plot* e non è affidato al dialogo fra personaggi identificabili e costanti, bensì

7 *Il candelaio*, andò in scena per la prima volta al Teatro La Fenice di Venezia l'1 ottobre 1968.

8 *Ignorabimus* andò in scena nel Teatro del Fabbricone a Prato il 18 maggio 1986.

scaturisce da un movimento dialettico di contrapposizione fra differenti posizioni teoriche che si fronteggiano di volta in volta nelle differenti forme di ipotesi, dimostrazioni logiche, opinioni comuni, utopie, teorie scientifiche, desideri, sogni e incubi dell'umanità.

Come richiesto dal regista-committente, l'argomento scientifico non viene trattato dall'autore con intenti divulgativi, né drammatizzato attraverso l'impiego dei consueti mezzi propri della letteratura teatrale. L'argomento scientifico non entra, quindi, in teatro nella semplificante e rassicurante mascheratura fornita dalla drammaturgia, bensì giunge alla scena "per quello che è con le proprie asperità e difficoltà"⁹.

Nella sfida e nell'azzardo della rappresentazione il regista intende esperire l'attrito che si sviluppa dall'irriducibilità drammaturgica di un tema così astratto: poiché il testo composito di Barrow non si piega al teatro, è il teatro che si deve piegare al testo scientifico, rinvenendo una possibile, per quanto inconsueta, forma di rappresentazione e coordinate spazio-temporali adeguate all'anomala proposta di partenza.

Il regista colloca lo spettacolo in un grande capannone industriale, situato in un quartiere popolare della periferia milanese, in precedenza adibito a sede dei laboratori di scenografia del Teatro alla Scala. Deciso a rispecchiare il tema del testo, l'infinito, nella struttura performativa, il regista utilizza le dimensioni dello spazio e del tempo per fare di *Infinities* uno spettacolo che, pur nella sua necessaria finitezza, aspiri a essere appunto "infinito". A tal fine egli recupera percorsi espressivi già esperiti in alcuni suoi capolavori registici del passato, da *Orlando furioso* a *XX* fino a *Gli ultimi giorni dell'umanità*¹⁰, aggiungendo non poche autocitazioni da altri spettacoli: da una parte, il movimento del pubblico, la simultaneità e la ripetizione delle scene, al fine di moltiplicare il tempo all'infinito; dall'altra parte, la proliferazione dei luoghi di azione, che a sua volta moltiplica lo spazio. Lo spettacolo è dato dallo svolgersi in contemporanea delle cinque sequenze del testo in altrettanti ambienti diversi, e dal ripetersi di ogni sequenza dieci volte di fronte a dieci diversi gruppi di ottanta spettatori ciascuno, il cui ingresso è distanziato l'uno dall'altro da un quarto d'ora di tempo. Si tratta di una "macchina" performativa complessa e perfettamente organizzata nel tempo e nello spazio, quasi

9 Ponte di Pino 2002.

10 I tre spettacoli, fra i più celebri di Luca Ronconi, andarono in scena rispettivamente nel 1969 (festival dei due Mondi, Spoleto), 1971 (Parigi, Théâtre Odéon) e 1990 (Torino, Ex sala presse del Lingotto).

dovesse assicurare il movimento di uno strumento tecnologico e non di una produzione artistica.

Nel viaggio che gli è proposto attraverso i cinque diversi ambienti, lo spettatore può optare per una fruizione lineare dello spettacolo della durata di un'ora e quarantacinque minuti (spostandosi ordinatamente dalla prima all'ultima scena secondo l'ordine numerico), oppure decidere di combinare liberamente le sequenze, cambiandone l'ordine o rivedendo più volte scene cui ha già assistito.

Ogni scena, del resto, non è mai perfettamente identica a se stessa: come il testo di Barrow fa riferimento alla discontinuità che si verifica nell'ordine della natura, così le scene dello spettacolo ronconiano subiscono, nel loro ripetersi continuo all'interno di una sessione spettacolare della durata complessiva di quattro ore, variazioni più o meno lievi, che vanno da modifiche nel numero degli attori e nella distribuzione, a sottili varianti nelle soluzioni registiche e nelle modalità recitative.

Nel corso delle lunghe prove, il testo viene distribuito a dodici attori professionisti (cui si aggiungono gli allievi della Scuola del Piccolo Teatro e un gruppo di studenti e ricercatori del Politecnico di Milano, quali 'mediatori' dei contenuti scientifici completamente estranei agli artisti). Le modalità della recitazione si articolano su un'ampia tavolozza che spazia dalla semplice enunciazione, alla citazione asettica, da toni didattici e dimostrativi, ad accenti provocatori e ironici, spaesati e angosciosi, divertiti, grotteschi, intimidatori, sinistri e dubbiosi.

Senza poter trovare rifugio nella psicologia del personaggio e privo della protezione del palcoscenico, cui si sostituiscono spazi anomali e diversissimi fra loro, l'attore sembra essere ridotto a funzione pura di mediazione fra le parole del testo e lo spettatore. Scelto dal regista per la singolare corrispondenza fra le cinque scene del testo e cinque degli ambienti preesistenti all'interno del capannone, lo spazio della Bovisa è agito così com'è dagli attori che indossano costumi anonimi e non "teatrali". In assenza di una vera e propria scenografia e delle grandi macchine spettacolari, caratteristiche di molti spettacoli ronconiani nati al di fuori dello spazio scenico tradizionale, pochi elementi – spesso in movimento – consentono la dilatazione o il restringimento degli ambienti in cui gli spettatori rimangono in piedi, a contatto immediato con gli interpreti.

La ricerca del regista si concentra questa volta soprattutto sulla struttura spazio-temporale dello spettacolo, in cui risulta assai ridotta la componente interpretativa e stilistica: come il testo rifugge la drammatizzazione, così lo spettacolo ricerca un possibile grado di autonomia rispetto ai tradizionali elementi del linguaggio teatrale.

Ronconi mira così a trasferire oggettivamente il materiale scientifico sulla scena, limitando il più possibile l'intervento di ogni filtro esplicativo e di ogni mediazione che travalichino la funzione affidata al corpo e alla voce dell'attore.

A prescindere dal percorso di fruizione scelto da ciascuno degli spettatori, il mistero dell'infinito non viene "svelato" e neppure è consentito al pubblico di raggiungere un nuovo e più alto livello di conoscenza intorno a un tema tanto astratto: il meccanismo del gioco prosegue, ripetitivo e implacabile, come a dimostrare la nostra ignoranza e a esasperare la frustrazione e il disorientamento di chi si trovi continuamente sollecitato da un concetto che gli sfugge. Lo spettacolo si pone piuttosto, nelle intenzioni dichiarate del regista come una sorta di viaggio, come una sollecitazione al dubbio, come un invito alla crisi e non alla costruzione di certezze.

Non è quindi solo l'idea "incatturabile" dell'infinito, ma anche il punto di vista, mutevole e complesso, che l'uomo possiede sull'epoca in cui vive a essere tradotto drammaturgicamente e scenicamente in uno spettacolo caleidoscopico e mai identico a se stesso che suggerisce l'indecifrabilità della logica di comprensione e di percezione della realtà che ci appartiene.

Nella visione di Luca Ronconi e nel suo modo di intendere un'ipotesi di rapporto tra scienza e teatro, quest'ultimo deve rimanere un luogo in cui non vengano spiegate e tantomeno divulgate teorie scientifiche, ma in cui si possa accedere a un sapere artistico, estetico ed emotivo, che trascenda le possibilità umane di conoscere e comprendere analiticamente attraverso l'uso della ragione.

Bibliografia

- Brecht, Bertold. 1973. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Trad. it. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Torino: Einaudi.
- Feyerabend, Paul Karl. 1983. "Il teatro come critica ideologica. Osservazioni su Ionesco". In: *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*. Milano: Il Saggiatore.
- Feyerabend, Paul Karl. 1984. *La scienza come arte*. Bari: Editori Laterza
- Ponte di Pino, Oliviero. 2002. "Semplicemente complicato, un incontro con Luca Ronconi". *ateatro*, 94: 8.

Summary

Theater and science: contaminations and languages

Art and science appear to be areas of human knowledge distant to each other. But history shows that in many cases just the art and entertainment have been effective vehicles for disseminating scientific discussion. Through synthetic analysis of three well-known dramas devoted to science and its protagonists, the author demonstrates the proactive

and constructive role that art and theater can play against humanity, and their dilemmatic relationship with the science itself. With *Leben des Galilei*, Brecht makes a complex assessment of the impact of science and its protagonists on the world in the past and contemporary times. How the science can escape the control of the individual scientist, taking off his control on the social fallout of a shocking discovery, is the theme of *Die Physiker* (1961) by Dürrenmatt. In his play *Copenhagen* (1998), Michael Frayn probes with the force of dramatic reinvention the ethical values of an historic meeting took place in 1941 between two Nobel prizes separate from accession to the two poles of the war deployment, the United States and Germany. Of greater interest appears the artistic experience offered by Luca Ronconi in 2002 with *Infinities*, a spectacle that unfolds in five different spaces in which viewers are free to travel to build a personal path of fruition. Written by scientist David Barrow *Infinities* is a non-text: fragmentary, unrelated to the peculiarities of a play, such as those of a scientific treatise, devoid of continuity, the dramatic material is not articulated around a plot and is not entrusted to the dialogue among identifiable characters, but rather comes from a dialectic movement contrasting between different theoretical positions that face each other from time to time in the form of hypotheses, logical demonstrations, common opinions, utopias, scientific theories, desires, dreams and nightmares of humanity. In Luca Ronconi's vision, theatre must continue to be a place where scientific theories can not be spread, but where it is possible to access to artistic, aesthetic and emotional knowledge that transcends the human possibilities of knowing and understanding analytically through the pure use of reason. As Ronconi writes about his extraordinary creation: "This journey is an invitation to question, [...] an invitation to the crisis and not to the building of certainties".

Signes de présence : l'auteur dans les pièces de théâtre de Jean Ott (XX^e siècle)

Abstract: Jean Ott est un auteur français méconnu du début du XX^e siècle. C'est un auteur de poésie scientifique et de cinq adaptations des fabliaux médiévaux, sous forme d'amusantes pièces de théâtre. L'objet de l'article est l'identification, au niveau paratextuel, des signes de la présence de l'auteur, ainsi qu'une tentative de déchiffrer leur fonction et l'intention prétendue de l'auteur. Jean Ott entreprend un jeu intertextuel, intéressant et complexe, avec son auditeur/lecteur. Dans l'édition commune de toutes les adaptations, chaque pièce est précédée d'un prologue ou d'une autre forme introductive versifiée, à propos desquels on ne sait pas s'ils ont tous été destinés à être prononcés avant le spectacle, ou ajoutés à l'étape de l'édition et destinés à la lecture (ce qui paraît plus probable, vu leur contenu sophistiqué, adressé plutôt à un lecteur érudit, l'absence de didascalies et la présence de notes éditoriales). Ce sont ces parties introductives qui seront analysées. La présence de l'auteur s'y manifeste, entre autres, à travers les signatures ou les premières et deuxième personnes grammaticales, signalant un échange d'idées avec le récepteur sous la forme d'un monologue qui lui est adressé ou d'un dialogue imaginaire avec lui. À l'aide de divers moyens d'expression, Jean Ott noue des relations cordiales : horizontale – avec le récepteur contemporain, et verticale – avec les auteurs qui l'ont précédé.

Parole chiave: Ott, segno, autore, teatro.

Mots-clés : Ott, signe, auteur, théâtre.

Keywords: Ott, sign, author, theater.

Dans sa vie professionnelle, Jean Ott (1878–1935) a débuté comme un Ingénieur ordinaire des Ponts et Chaussées, pour finir comme le Chef du Service technique du Métropolitain de Paris ; il y a contribué à la construction de plusieurs lignes. Pendant la Grande Guerre, comme capitaine au 5^{ème} génie il a participé, entre

autres, à la bataille de la Marne et à la bataille de Verdun (Suquet 1935 : 215–216, Berton, Ossadzow, Filloles 1998 : 213).

Pourtant, Jean Ott est aussi un poète et auteur dramatique assez fécond, malheureusement aujourd'hui méconnu. Il n'est presque pas mentionné dans des histoires de la littérature, même celles du théâtre. Il est un auteur de la poésie scientifique (Ott 1907 ; 1913 ; Parmentier 1914 : 488), mais surtout du théâtre : il a écrit de nombreuses pièces brèves inspirées de légendes médiévales et des adaptations de fabliaux (Ghil 2008 : 119, note 13). En tant qu'homme des lettres, il a été membre de L'Association de l'« Hexagramme », fondée en 1908 pour « répandre par des conférences la science de l'être et de son évolution psychique », organiser des manifestations d'art, révéler au public de nouvelles œuvres dramatiques (dont celles de Jean Ott). Les adaptations des fabliaux de Jean Ott réalisent sûrement ces trois buts ; c'est d'ailleurs au théâtre de l'Hexagramme que certaines ont été montées (Parmentier 1914 : 347–349, 586–587).

En tant que poète, Jean Ott est un membre actif, et puis président de l'association poétique des Rosati, créée au XVIII^e siècle, réactivée en 1904, elle aussi « adonnée au culte des arts, des lettres et du beau sous toutes ses formes » (Suquet 1935 : 216). Il est également membre d'un cercle littéraire et artistique appelé « Loups », qui organisait à Montmartre des soirées polémiques très fréquentées et qui a édité une *Anthologie des Loups* contenant aussi des vers de Jean Ott (Parmentier 1914 : 352–354). Emile Jouvenel, dans son souvenir personnel et émouvant des rencontres fructueuses des « Loups » à Montmartre au début du siècle, place Jean Ott, « cette conscience et ce génie », parmi de grands noms de la poésie française (Jouvenel 1928 : 27–28).

La mort précoce de Jean Ott à l'âge de 56 ans a interrompu ses travaux de documentation dans la matière de la linguistique comparée, un autre domaine de réflexion qui l'intéressait beaucoup (Suquet 1935 : 216).

Dans ses cinq adaptations des fabliaux du XIII^e siècle, Jean Ott entreprend un jeu intertextuel, intéressant et complexe, avec son spectateur / lecteur¹. En effet, lors du premier contact avec le texte édité, cette dernière distinction s'avère difficile à établir. Dans l'édition commune de ces adaptations (Ott 1930–1932²), suivant un ordre qui n'est pas celui de la chronologie de premières représentations scéniques, chaque pièce est précédée d'un prologue ou d'une autre forme introductive versifiée. Il reste à savoir si ces textes étaient destinés à être lus à haute voix

1 Cf. Eco 1994 ; 1992.

2 Toutes les citations proviennent de cette édition.

avant le spectacle, ou s'ils furent ajoutés à l'étape de l'édition – ce qui paraît plus probable, vu leur contenu sophistiqué, adressé plutôt à un lecteur érudit, l'absence de didascalies et la présence des notes éditoriales.

Voici la liste des cinq adaptations insérées dans le recueil examiné, selon l'ordre adopté dans l'édition : *Les Trois Aveugles de Compiègne* [*Les Trois Aveugles de Compiègne*³] : Jean Ott, *Les Trois Aveugles de Compiègne* ; *Lai d'Ignoré* [*Lai d'Ignorés*] : Jean Ott, *L'oubliette* ; *Les Trois bossus* [*Les Trois Boçus*] : Jean Ott, *Les Trois Bossus* ; *Le Lardier* [*Le Prestre qui fu mis au lardier*] : Jean Ott, *Le Lardier* ; *Le lai d'Aristote* [*Le lai d'Aristote*] : Jean Ott, *Sâdya*.

Dans son article « L'auteur vu d'en face », José-Luis Diaz observe :

C'est [...] « du côté de la réception » que je voudrais me placer aujourd'hui : de la réception, non de l'œuvre, mais de l'auteur. Ce qui, à ma connaissance, n'a pas été souvent envisagé. Qu'est-ce qu'un auteur vu d'en face ? Comment le lecteur le construit, ou, si l'on préfère, le décrypte ? Car si l'écrivain *s'encrypte* comme auteur – en produisant une série de signes conformes aux scénarios auctoriaux en vigueur et en se construisant ainsi lui-même comme une sorte de méta-œuvre –, le lecteur, lui, doit ensuite – parallèlement à sa lecture de l'œuvre et pour la compléter – *décrypter* ces signes auctoriaux et chercher à les raccorder entre eux. Pour accomplir véritablement sa lecture, il doit construire une sorte d'*auteur de synthèse*, en faisant des hypothèses opératoires tant sur l'intentionnalité *sémantico-pragmatique* de ses diverses publications que sur son identité existentielle (Chamarat, Goulet 1996 : 109–110).

En effet, le subtil jeu littéraire auquel Jean Ott, en fonction-auteur, invite son spectateur / lecteur est visible dès le niveau paratextuel. Les marques de présence auctoriale dans les parties introductives des pièces – élément signifiant de ce jeu – peuvent être examinées sous quatre angles :

1. le titre de l'adaptation ;
2. les signes de présence de l'auteur ;
3. l'identification du destinataire ;
4. la fonction de l'introduction.

1. Le titre de l'adaptation

La première observation à faire est de voir si le titre de l'adaptation est resté original ou s'il a été transformé par Jean Ott. La suivante concerne l'information sur l'auteur de l'hypotexte et de l'hypertexte.

3 Entre parenthèses figurent les titres en ancien français.

Jean Ott n'est pas conséquent en ce qui concerne les titres de ses adaptations des textes médiévaux : deux pièces portent les titres originaux (*Les Trois Aveugles de Compiègne*, *Les Trois Bossus*), une pièce porte le titre raccourci (*Le Lardier*) et deux autres ont les titres changés (*L'Oubliette*, *Sâdya*). Dans le cas du titre changé, Jean Ott en explique les raisons dans l'introduction.

Dans deux cas (ceux d'un titre conservé et d'un titre transformé), nous voyons apparaître, à côté de l'indication générique, le nom de l'auteur de l'adaptation : « *Les Trois Aveugles de Compiègne*. Farce en un acte, de Jean Ott », « *L'Oubliette*⁴. Fabliau en 1 acte, en vers de Jean Ott ». Les autres titres ne portent pas d'information sur l'auteur de l'adaptation, seulement sur le texte de base et – s'il figure dans le texte médiéval – sur son auteur. C'est le cas de *Les Trois Aveugles de Compiègne* (le trouvère Cortebarbe), de *Les Trois Bossus* (le trouvère Durand) et de *Sâdya* (Henri d'Andeli⁵).

2. Les signes de présence de l'auteur

Toutes les pièces sont accompagnées de dédicaces dont quatre ont été signées « J.O. » : « A l'ami Ducartah (A. Chautard), qui a bien voulu la monter pour le Cercle des Francs-Bourgeois, cette pièce est cordialement dédiée. J.O. » (*Les Trois Aveugles de Compiègne*, p. 4⁶), « A Mlle Suzanne Gonnell, admirable interprète » (*L'Oubliette*, p. 40), « A Luzy, ma chère femme, cette première œuvre. J.O. » (*Les Trois Bossus*, p. 63), « A Camille Bruno, en souvenir des charmantes 'Saisons' et en respectueux hommage. J.O. » (*Le Lardier*, p. 101), « A JEHAN ADÈS, qui fut Aristote. A MADAME RITTO⁷ qui fut Sâdya en gage d'admiration et d'amitié. J.O. » (*Sâdya*, p. 140). Comme l'on voit, ces dédicaces restent en un rapport étroit avec la vie familiale, amicale et professionnelle de Jean Ott qui tient à mettre en valeur sa reconnaissance personnelle, mais veut amoindrir, en utilisant les initiales, l'importance de sa propre personne, probablement par modestie.

La présence de l'auteur s'exprime aussi à travers le retour des mêmes signatures en initiales « J.O. » au-dessous de quatre introductions (*Les Trois Aveugles de*

4 Le titre de l'hypotexte (*Lai d'Ignoré*) apparaît au début de l'introduction.

5 Il faut rappeler que ce lai, longtemps attribué à Henri d'Andeli, depuis la démonstration de François Zufferey, est attribué à Henri de Valenciennes (Zufferey 2004 : 57–78).

6 La pagination après tous les renvois et citations se rapporte à l'édition citée.

7 L'écriture en majuscules dans l'édition citée.

Compiègne, p. 2, *L'Oubliette*, p. 38, *Le Lardier*, p. 104, *Sâdya*, p. 143). La signature est sûrement l'un des signes invitant le lecteur à identifier le sujet parlant avec la personne de Jean Ott-auteur.

Dans les textes mêmes, figurent les pronoms personnels à la première et deuxième personne, ainsi que les pronoms possessifs au singulier : « je », « moi », « mon », adressées à « tu », « toi », « ton », ou au pluriel : « nous », « vous », « vos », etc., selon que l'auteur se fait porte-parole d'un groupe, ou s'il s'y adresse. Le contexte sémantique signale un échange d'idées avec un destinataire en forme de monologue qui lui est adressé ou de dialogue imaginaire avec lui. Voici quelques exemples : « Je te demande pardon », « J'ose à peine ici me dire / Ton fils et ton serviteur », « dans ton siècle », « Je laisse au vestiaire la moitié de ton sujet », « Un courant venu du diable / est venu nous séparer » (*Les Trois Aveugles de Compiègne*, p. 2), « ... je te l'assure », « Que je te dise une merveille », « ...diras-tu » (*L'Oubliette*, p. 38), « Je vous parle d'un temps » (*Le Lardier*, p. 103), « Tu vois qu'il n'est pas neuf, le sujet que je traite », « Maintenant si tu veux savoir » (*Sâdya*, p. 141).

Pourtant, on peut aussi retrouver d'autres signes, plus spécifiques, indiquant la personne de l'auteur. A la fin de l'introduction aux *Trois Aveugles de Compiègne*, se trouve une telle strophe :

Et pour que l'ami Racine,
Qui, lui, se pliait à tout,
Puisse me dire en sourdine :
J'ai fait comme toi, vieux loup ! (p. 2).

Le substantif « loup » se réfère certainement – à l'intention du destinataire informé – à ce cercle littéraire des « Loups » dont Jean Ott fut un membre actif et connu.

Le *Prologue* des *Trois Bossus* est l'unique introduction parmi les cinq analysées où il n'y a pas de signature d'auteur et où le « je » qui parle n'appartient pas à Jean Ott, mais à un personnage annoncé dans la didascalie – « une sorte de professeur, avec une serviette sous le bras » (p. 65)⁸. Pourtant, le paratexte de la pièce contient une dédicace soussignée « J.O. » (p. 63).

Par contre, l'auteur apparaît dans les énonciations d'autres personnages de ce *Prologue*. D'abord, le professeur se présente comme le porte-parole des acteurs

8 D'ailleurs, cette didascalie constitue aussi une exception parmi tous les textes analysés, donc c'est peut-être l'unique introduction à propos de laquelle on peut admettre qu'elle fut, le plus probablement, présentée avant le spectacle.

gênés par l'immoralité de la pièce, qui l'auraient prié en ces termes de les excuser auprès du public :

Dites-le bien, cher monsieur, à ce public moderne [...]
Qu'il sache bien qu'au fond nous avons plus de cœur,
Que nous n'épousons pas les crimes de l'auteur [...] (p. 65).

Plus loin, le professeur lui-même partage avec les spectateurs ses observations relatives au travail adaptatif de l'auteur par rapport à l'hypotexte :

Deux cadavres. Messieurs, cette gaîté nous navre.
Reconnaissons du moins qu'en ce fabliau-ci
L'auteur, sans le vouloir, a beaucoup adouci.
Si vous étiez tentés de lui rester sévère,
Rapportez-vous bien vite au texte du trouvère (p. 65).

L'auteur – Jean Ott – est donc présent dans ce texte comme l'objet d'une (auto)analyse critique et « intertextuelle » avant la lettre.

Dans le *Prologue* de *Sâdya*, qui, en partie, constitue une sorte de dissertation sur la tradition d'un motif littéraire, nous trouvons en revanche une note érudite de l'auteur qui explique le lien des prénoms féminins mentionnés dans son texte avec le motif analysé : « Tous ces noms Briséis, Campaspe, Fillis, Orphale, Târa sont ceux d'héroïnes du même sujet, souvent repris au cours des temps » (p. 141).

3. L'identification du destinataire

En règle générale, l'identification des destinataires des introductions successives ne pose pas de grands problèmes, ceux-ci étant nommés directement par Jean Ott. Ce qui est intéressant, c'est que ces destinataires peuvent être groupés en deux catégories : les gens qui sont ses contemporains (notamment ses lecteurs / spectateurs), et des personnages appartenant, pour ainsi dire, au champ littéraire (auteurs, héros littéraires ou théoriciens de la littérature).

Dans *Les Trois Aveugles de Compiègne*, le titre même de l'introduction indique son destinataire qu'est l'auteur médiéval de l'hypotexte : *Au trouvère Cortebarbe. Homme du XIII^e siècle* (p. 2). La première strophe, invocation à cet auteur, crée une liaison affective, quasi-familiale, suggérant qu'aussi bien lui que Jean Ott appartiennent à une grande famille d'auteurs capables de communiquer à travers les siècles par l'intermédiaire de la littérature :

Cortebarbe, ancêtre aimable
Je te demande pardon,
Ayant d'abord pris ta fable,
D'en faire ensuite abandon (p. 2).

Dans *L'Oubliette*, la situation est identique. Le titre de l'introduction contient l'information sur son destinataire : *Au lecteur bénévole* (p. 38). Pourtant, un tel titre, même si renvoyant à la figure rhétorique de *captatio benevolentiae*, provoque à se poser quand même la question – pourquoi « bénévole » ? La réponse vient aussitôt, dans le deuxième vers : « *Le lai d'Inaurès*, diras-tu. / Vois-y mieux, cher médiéviste » (p. 38). Jean Ott semble donc s'adresser aux gens érudits, spécialistes des lettres médiévales (domaine qui à l'époque fait ses premiers pas⁹), qui seraient capables de déchiffrer tout de suite le titre de l'hypotexte. En effet, les observations qui suivent sont bien sophistiquées et se concentrent sur la dimension intertextuelle de la littérature en général, où il n'y aurait pas de place pour une invention quelconque. Mais soudain, dans la dernière strophe, le destinataire se transforme :

Lecteur, homme de bonne foi,
Approche un peu plus ton oreille
Que je te dise une merveille :
« Cher lecteur, le page, c'est toi » (p. 38).

Premièrement, nous apprenons donc que le destinataire de l'introduction n'est pas le spectateur, mais un lecteur attentif et avisé. De plus, il s'avère que l'intention de Jean Ott est d'avertir ce lecteur : potentiellement, chacun de nous peut devenir coupable de tentatives de comportements malhonnêtes. Il y est donc question de la complexité de la nature humaine. Le vice est véhiculé par le personnage du jeune page qui abuse des femmes et qui sera finalement puni par elles. Pourtant, c'est l'auteur qui lui fera grâce – nous trouvons cette information dans la dernière réplique de la pièce, que le page adresse directement aux spectateurs : « Applaudissez pourtant l'auteur, il m'a sauvé !... » (p. 60).

En revanche, l'introduction au *Lardier*, intitulée *Précaution oratoire du Lardier*, communique l'intention de son auteur. L'auteur veut s'assurer la bienveillance de son public. On y distingue deux destinataires. Le premier, ce sont les

9 L'histoire de la réflexion sur les lettres médiévales occupe beaucoup les médiévistes contemporains. Cf. p.ex. Corbellari 1997 ; Ducrey 2000 ; Ridoux 2001 ; Bähler 2004 ; Paris, Bédier 2009 ; Kendrick, Mora, Reid 2003.

récepteurs du spectacle ou les lecteurs supposés, dont l'opinion semble importante pour Jean Ott : « “Faute de goût !”, dirait la foule courroucée » (p. 103). Le second serait le destinataire des réflexions personnelles de Jean Ott, désigné par le pronom « vous » avec lequel peut s'identifier chaque lecteur de cette introduction (« Je vous parle d'un temps qui semble déjà loin », p. 103).

Les destinataires du *Prologue* de *Sâdya* sont plus nombreux. D'abord, l'auteur dirige une longue apostrophe à l'héroïne de sa pièce, pour lui parler en véritable érudit de tous ses avatars littéraires et de la tradition interculturelle du motif : « Sâdya, petite sœur hindoue [...] / Tu fus » (p. 141). Puis, il s'adresse à un éminent médiéviste français, son contemporain, avec lequel tantôt il polémique, tantôt il s'accorde : « Certes, Monsieur Bédier, votre arme est bien fourbie, / Mais vous êtes méchant », « Et tenez, malgré moi, quelque respect se mêle / A ma fureur, Monsieur Bédier » (p. 142). Et finalement, Jean Ott se souvient de son lecteur :

Toi, lecteur, que j'allais, dans ma fièvre, oublier
Retiens encore un peu ta juste impatience,
Car contre un changement troublant et singulier
Je veux te mettre en défiance (p. 142).

Dans la suite du texte, il s'efforcera de le persuader que la version médiévale française de la légende reste la plus belle.

4. La fonction de l'introduction

L'intention principale de l'auteur, bien visible dans toutes les introductions, est d'expliquer au récepteur la conception des transformations réalisées dans l'hypertexte par rapport à l'hypotexte¹⁰. Néanmoins, en même temps, l'introduction sert à Jean Ott de prétexte pour présenter ses propres réflexions sur différents aspects de la culture littéraire, dans une dimension comparatiste où le point de départ reste une apologie ardente de l'époque médiévale. Il semble que l'autre intention de l'auteur qui, à chaque fois, fait pressentir à son spectateur / lecteur une sorte de pacte de lecture, serait de l'inviter à une réflexion personnelle sur un sujet proposé.

L'introduction des *Trois Aveugles de Compiègne* serait donc l'invitation à une réflexion sur le bien-fondé de l'introduction de règles en littérature¹¹. Confronté

10 Le développement analytique de cette observation dépasserait le cadre thématique de cet article.

11 Il s'agit en l'occurrence de la règle des trois unités.

au XIII^e siècle (perçu par Jean Ott comme un siècle de liberté créatrice), le XX^e siècle s'avère être « ... un monde de martyr / Où l'on met aux fers l'auteur » (p. 2).

Dans l'introduction à *L'oubliette*, Jean Ott rappelle une dimension universelle de la littérature. D'une part, il attire l'attention sur l'aspect intertextuel de chaque fiction littéraire : « La route existe. L'invention, / Tu n'es pas ! » (p. 38). De l'autre, il souligne que le message moral véhiculé par la fiction littéraire s'adresse aux récepteurs de toutes les époques et conditions sociales :

Ici [...], je te l'assure.
Tous les traits portés sont réels ;
En tels instants accidentels
J'ai croqué la moindre figure.
[...]
"Cher lecteur, le page c'est toi" ! (p. 38).

Le *Prologue* des *Trois Bossus* est une sorte de commentaire, sur – aussi avant la lettre – les enjeux historico-littéraires de « l'esthétique de la réception » : « Spectateurs, coutumiers des spectacles plus fins / Ce fabliau, pourtant, est l'un des plus bénins ; / [...] nos aïeux y regardaient moins près » (p. 65). Jean Ott se permet aussi un petit clin d'œil, en mettant dans la bouche du professeur, son porte-parole, un drôle d'appel adressé au public : « Un dernier mot, pourtant, que je vous dis tout bas : / Si vous voyez des morts, surtout, n'y croyez pas ! » (p. 65).

La Précaution oratoire du Lardier est une louange en l'honneur des auteurs du XIII^e siècle, de leur art d'écrire et de leur franchise d'expression. Jean Ott ouvre son cœur au lecteur et polémique contre les idées reçues sur la littérature médiévale :

J'aime aussi dans leur langue aux puissants raccourcis
Leurs vers que l'on dit secs parce qu'ils sont précis,
Leur âme qu'on nia parce qu'elle est joyeuse.
O moyen âge, que ta nuit fut radieuse !
Que tes affreux enfers étaient de beaux ébats !
Que ma race était belle au matin des combats ! (p. 103–104).

Le *Prologue* de *Sâdya* fournit une esquisse érudite de la tradition du motif d'une fille trottant sur Aristote : « Symbole parfait de l'Amour / Chevauchant la Sagesse aux doctrines maussades » (p. 143). En vrai patriote, Jean Ott souligne pourtant sa conviction de la supériorité de la version médiévale française de cette histoire universellement connue, sur ses autres réalisations artistiques.

Conclusion

Dans les adaptations des fabliaux médiévaux de Jean Ott, au niveau des paratextes, on retrouve plusieurs signes de présence de leur auteur. Ceux-ci ne sont pas là par hasard. On peut constater qu'à l'aide de divers moyens d'expression, Jean Ott donne l'impression de nouer des relations personnelles et cordiales avec les destinataires de ses introductions. Relation horizontale – avec le récepteur contemporain, et relation verticale – avec les auteurs qui l'ont précédé et auxquels il rend hommage. Chacune des introductions analysées offre un concept original et engage la réflexion personnelle du destinataire sur un sujet d'importance, sujet qui – semble-t-il – est aussi important pour Jean Ott, en tant qu'homme et auteur.

Bibliographie

- Bähler, Ursula. 2004. « Gaston Paris et la philologie romane ». *Publications romanes et françaises*. Genève : Droz.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 2002. « La mort de l'auteur ». In : Idem, *Œuvres complètes*. T. III (*Livres, textes, entretiens 1968–1971*). 40–45. Paris : Seuil.
- Bédier, Joseph. 2010. « Philologie et humanisme. articles et préfaces inédits en volume ». Éd. Alain-Corbellari. *Recherches médiévales*. 4, Série « *Magistralia*. Leçons et lectures », 1. Paris : Classiques Garnier.
- Berton, Claude, Alexandre Ossadzow et Christiane Filloles. 1998. *Fulgence Bienvenüe et la construction du métropolitain de Paris*. Paris : Presses des Ponts.
- Brunn, Alain (éd.). 2001. *L'auteur*. Paris : Flammarion.
- Chamarat, Gabrielle et Alain Goulet (éd.). 1996. *L'Auteur*. Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Corbellari, Alain. 1997. *Joseph Bédier écrivain et philologue*. « Publications romanes et françaises ». Genève : Droz.
- Couturier, Maurice. 1995. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil.
- Diaz, José-Louis. 2011. *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ducrey, Anne (éd.). 2000. *Le Moyen Âge en 1900*. « Ateliers ». 26. Lille : Publications de l'Université Lille 3.
- Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Bernard Grasset.
- Eco, Umberto. 1994. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Foucault, Michel. 1969. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV : 73–104.

- Ghil, René. 2008. *De la poésie scientifique et autres essais*. Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Babillot. Grenoble : Ellug.
- Jouvenel, Emile. 1928. « Réponse de M. Emile Jouvenel à M. Georges Seguin ». *Bulletin de l'Académie du Var*, XCVI : 27–28. <http://www.academieduvar.org/bulletinacad/1928.pdf>, le 26 V 2010.
- Kendrick, Laura, Francine Mora et Martine Reid (éd.). 2003. *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850–1900)*. Paris : L'Harmattan.
- Ott, Jean. 1907. *L'Effort des races*. Paris : F.R. de Rudeval.
- Ott, Jean. 1913. *Les volontés*. Paris : Edition du « Monde illustré ».
- Ott, Jean. 1930–1932. *Cinq fabliaux mis en pièces*. Paris : Imprimerie O. Dousset.
- Paris, Gaston et Joseph Bédier. 2009. *Correspondance*. Éd. Ursula Bähler et Alain Corbellari. « L'Europe des philologues ». 1. Firenze : Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Parmentier, Florian. 1914. *La littérature et l'époque. Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à nos jours (1914)*. Paris : Eugène Figuière. <http://www.archive.org/details/lalittératurel00parmuoft>, le 20 V 2010.
- Ridoux, Charles. 2001. *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*. Paris : Champion.
- Suquet, Louis. 1935. « Jean Ott – notice nécrologique ». *Bulletin du PCM*, mai 1935, p. 215–216, http://www.unipef.org/sites/unipef/files/PCM/avant1973/1935_05_Integrale.pdf, le 16 V 2015.
- Zufferey, François. 2004. « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli. II. Arguments linguistiques ». *Revue de linguistique romane*, 68.

Summary

Signs of presence: author in Jean Ott's plays (XX century)

Jean Ott is a lesser-known French author of early 20th century. Except for scientific poetry he wrote, among other works, five funny plays which were adaptations of medieval *fabliaux*. The subject of this paper is identification, at the level of paratext, of all signs of the author's presence, as well as an attempt to determine their function and assumed intention of the author. Jean Ott embarks on an interesting and complex intertextual game with his spectator/reader. In the collective publication of the adaptations each play is introduced with prologue or some other form of poetic introduction. I do not know whether these prologues were to be delivered before performances or (which seems to be more probable, given sophisticated content meant rather for men of letters; providing no stage directions but annotations) appended at the stage of book publication and clearly intended for reading. It is these introductions that will be analysed. The author's presence

Anna Gęsicka

is manifested, among other characteristics, through signatures or use of the first or third person pronouns, exchange of ideas with the recipient in the form of a monologue addressed to or assumed dialogue carried out with the latter. Jean Ott sets warm-hearted relations with various devices: horizontal – with the contemporary recipient, and vertical – with previous authors.

Détruire le signe. Le théâtre face à la sémantique générale, ou comment parler pour éviter les ulcères à l'estomac

Abstract: Depuis les premières décennies du XX^e siècle, on note une crise endémique dans tous les domaines de l'activité de l'homme. Paradoxalement, la science elle-même a sapé ses propres fondements empiriques et positivistes. Même la langue, censée véhiculer le message et corollairement assurer la communication, est mise en cause. Le théâtre de cette époque témoigne de cette pénurie et tente, toujours à travers les mots, de rendre compte de l'insuffisance de notre langage. Il y en a qui s'en prennent à la langue tout en la déformant et, par conséquent, la détruisent. Ce qui reste au centre des préoccupations de la génération qui a survécu aux exactions de la Première Guerre mondiale, c'est l'effroi face à l'incommunicabilité entre les gens. Depuis cette perspective, il est opportun de revoir la production dramatique de certains auteurs qui ont exprimé l'angoisse devant l'inexprimable et de la comparer avec les tentatives de remédier à ces carences par la sémantique générale.

Mots-clés: signe, sémantique générale, Alfred Korzybski, Théâtre de l'Absurde.

Parole chiavi : segno, semantica generale, Alfred Korzybski, Teatro dell'Assurdo.

Keywords: signe, general semantics, Alfred Korzybski, Theater of Absurd.

En guise d'introduction

Depuis les premières décennies du XX^e siècle, on note une crise endémique dans tous les domaines de l'activité de l'homme. Paradoxalement, la science elle-même a sapé ses propres fondements empiriques et positivistes. Même la langue, censée véhiculer le message et corollairement assurer la communication, est mise en cause. Le théâtre de cette époque témoigne de cette pénurie et tente, toujours à travers les mots, de rendre compte de l'insuffisance de notre langage. Il y en a qui s'en

prennent à la langue tout en la déformant et, par conséquent, la détruisent. Ce qui reste au centre des préoccupations de la génération qui a survécu aux exactions de la Première Guerre mondiale, c'est l'effroi face à l'incommunicabilité entre les gens. Depuis cette perspective, il est opportun de revoir la production dramatique de certains auteurs qui ont exprimé l'angoisse devant l'inexprimable et de la comparer avec les tentatives de remédier à ces carences par la sémantique générale.

Contre Aristote ou la sémantique générale

En étudiant la théorie de l'homme et de la culture, Alfred Korzybski se penche particulièrement sur la pathologie du signe, ça veut dire, sur la question du rôle du symbole (le cas échéant, du mot) dans la vie sociale. Il arrive aussitôt à la conclusion que la langue transmet le système bipolaire qui fausse la réalité et contribue à l'incompréhension interhumaine. Ce langage aristotélicien imposerait alors un système à double valeur (communiste vs. fasciste, blanc vs. noir, sentir bon vs. sentir mauvais) sans tenir compte d'(une) autre(s) évaluation(s) possible(s). Cette bipolarité entraîne divers malentendus et peut provoquer de vrais conflits, car il faut être conscient du fait que « we live in two worlds which must not be confused, a world of words, and a world of not-words » (Irving 1941). Il serait souhaitable que l'on distingue ces deux réalités pour éviter de tomber dans le piège de la simplification. De fait, le chercheur polono-américain crée une logique de pensée qui met en cause les concepts aristotéliens. Suite aux désastres de la Grande Guerre, Korzybski prend conscience que les mécanismes de pensée qui l'ont provoquée, se reposent en effet sur les hypothèses de la logique d'Aristote. Dans sa *Métaphysique*, le Stagirite défend avec acharnement le principe de non-contradiction en affirmant que « les propositions contradictoires ne peuvent être vraies en même temps » (Hörman 1974 : 137). Sous l'emprise de la physique quantique, de la théorie de la relativité d'Einstein ou du principe d'incertitude de Heisenberg, Korzybski s'en prend alors au principe d'identité, de contradiction et du tiers-exclu sur quoi est bâtie toute la philosophie du grand Grec, la même qui a emprisonné les esprits des occidentaux dans une logique de conflit meurtrier jamais vu par le passé. En rejetant la logique jugée périmée, le fondateur de la sémantique générale expose ses principaux postulats dans un ouvrage de première importance que nombre de linguistes ont considéré comme charlatanesque : *Science and Sanity, an Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (1934).

Le cadre de l'article ne permettant point d'entrer dans les détails du système non aristotélicien, il est convenable, tout de même, de s'arrêter sur trois constatations qui résument suffisamment bien les théories de Korzybski. Tout d'abord,

une carte n'est pas le territoire qu'elle représente, il s'ensuit que les mots ne sont jamais les objets qu'ils désignent : le mot « feu » ne brûle pas, le mot « violeur » ne viole point, on ne pourra pas s'asseoir sur le mot « fauteuil » et ainsi de suite. Le chercheur attire notre attention sur la confusion entre carte et territoire ce qui peut provoquer des conséquences parfois néfastes. Puis, une carte ne recouvre pas tout le territoire qu'elle représente, le symbole n'étant pas à même de prendre en considération tous les attributs de l'objet qu'il représente : quel âge a cette chaise ? Est-elle rongée par les scolytes ? Cette pomme est-elle mûre ou véreuse ? Il faut toujours tenir compte du processus d'abstraction face aux mots qui reflètent les objets. Enfin, toute carte est autoréflexive, ce qui veut dire que l'on est capable de construire une carte de la carte : une carte en dit long sur son objet ainsi que sur l'auteur qui l'a conçue. De ces observations essentielles découle l'envie du chercheur d'améliorer la façon de parler plus 'correctement' afin d'éviter les malentendus ou autres maladies qui sont à l'origine de mal parler¹.

En poursuivant ses analyses, Korzybski introduit deux notions qu'il emprunte aux mathématiques : intensionnalité et extensionnalité. Quand on veut formuler une propriété commune aux objets (poissons, champignons, voitures, bicyclettes), on tente de définir tous ces objets sans prendre en considération les différences entre eux, en d'autres mots, il s'agit de définir un certain ensemble en « intension ». Quant à l'extension, elle attire l'attention sur les particularités qui marquent les dissemblances entre les objets d'un même ensemble (champignons à la grecque, champignons comestibles, champignons vénéneux ou les champignons hallucinogènes). A l'image des mathématiques, le philosophe américano-polonais suggère d'utiliser une indexation numérique pour se rendre compte d'une série d'objets similaires qui portent en soi un attribut les différenciant des autres. Ce procédé vise non seulement à montrer les différences entre les objets (avion 1, avion 2, avion 3), mais aussi met l'accent sur les différences entre les gens. Pour éviter le racisme, par exemple, Korzybski conseille d'ajouter au mot « Noir » des marques pertinentes (index) du type : Noir 1, Noir 2, Noir 3. Cette démarche tend à distinguer les individus faisant partie d'une même classe, soit, en l'occurrence, l'ensemble des Noirs. Cette indexation peut aussi bien prendre en considération les distinctions temporelles pour mieux différencier les phases

1 « It is well known that many psychosomatic symptoms such as some heart, digestive, respiratory and 'sex' disorders, some chronic joint diseases, arthrisis, dental caries, migraines, skin diseases, alcoholism, etc., to mention a few, have a semantogenic, and therefore neurosematic and neuro-linguistic origin » (Korzybski 1941 : 41).

successives du développement de l'individu et pour détourner les généralisations de tout acabit sur son compte. Ainsi, au lieu de parler de « Mitterrand » tout court, il serait préférable d'ajouter au nom de l'ancien président français les dates : « Mitterrand 1942 », « Mitterrand 1965 », « Mitterrand 1981 ». A ce propos, il serait souhaitable d'évoquer de la même manière le nom du maréchal Pétain pour comprendre que le même homme a pu se comporter différemment dans diverses circonstances de sa vie : « Pétain 1916 », « Pétain 1918 », « Pétain 1940 ». Cette indexation peut également s'appuyer sur des distinctions spatiales du type : la Mer Baltique à Gdynia, à Świnoujście, à Kołobrzeg. L'adjonction du symbole *etc* nous informerait sur le principe de la non-toutité dans les cas où nous ne serions pas à même de tout dire sur un objet donné. On pourrait bien évidemment énumérer certains attributs ou propriétés de ces objets sans pour autant en donner la liste exhaustive. Ceci concerne tout autant les êtres humains. Un vieillard peut être respectable, voire vénérable, mais aussi impotent, gâteux, retombé en enfance, qui radote sans cesse. Un gigolo de bonne mine, élégant, mais dont les petites dents pointues peuvent blesser, ne pourraient point satisfaire la noble dame qui l'entretient. Il y a légions d'exemples de ce type. Korzybski propose encore d'autres outils extensionnels qui assureraient la compréhension efficace : l'utilisation des apostrophes (' ') pour souligner qu'il s'agit d'un terme élémentiste (l'attribution d'un signifié à un symbole non-référent), les traits d'union pour rendre compte des mots exprimant des réalités inséparables (temps-espace), l'utilisation de « je » au détriment de « on » impersonnel, la pause thalamocorticale (se donner un temps avant de réagir), définir toujours le(s) objet(s) en extension. Ces procédés permettent d'éviter des identifications et mettent l'accent sur les différences entre objets et non sur les ressemblances entre catégories.

Tout porte à croire que les problèmes de communication apparaissent au moment où nous montons dans des niveaux d'abstraction élevés. C'est ainsi que nous utilisons des catégories générales qui sont privées de leurs traits individuels et, de ce fait, éloignées de la réalité. Quand un auditeur participe à une conversation et reçoit certains messages prononcés par un locuteur, il les passe au crible de son propre moi (ça se passe à un niveau silencieux) et les analyse au travers de ses expériences mémorielles, de ses habitudes, de ses éventuelles peurs ou phobies. Rien ne peut assurer que les intentions du locuteur concordent avec celles de l'auditeur. Le plus souvent chacun apporte un sens particulier aux mots qu'il prononce, d'où une inévitable mésentente. C'est le défaut le plus important de notre langue. Bien sûr, on tente toujours, à l'exemple d'Emmanuel Kant, de préciser, au préalable, les termes que nous employons au cours d'une conversation afin

qu'on se comprenne à merveille, mais il y a des sentiments (capacité d'abstraire) qui ne permettent pas toujours cette compréhension mutuelle. De fait, l'incompréhension réside dans la confusion entre observations et inférences, ces premières dérivant d'une expérience perceptive directe tandis que les autres ne résultent pas d'une observation directe mais de l'abstraction d'autrui. C'est en effet la distinction de l'ordre des abstractions qui est au centre des préoccupations essentielles de la sémantique générale.

De l'incommunicabilité jusqu'à l'anéantissement joyeux de la langue

La première moitié du XX^e siècle est donc particulièrement marquée par les perturbations que connaît la langue. Les écrivains, et surtout les dramaturges, témoignent de leur désarroi face à l'instrument qui apparaît, à leurs yeux, imparfait. « Les mots, surtout abstraits, nous induisent en erreur : leur contenu varie selon les cultures, la situation socio-historique, les valeurs du locuteur, et même les circonstances. Ils s'usent, se vident, et changent » (Jacquart 1974 : 204). C'est ainsi qu'Emmanuel Jacquart décrit l'inadéquation des mots proférés dans le Théâtre de l'Absurde. Cependant les mêmes remarques sont aussi valables pour certains auteurs qui écrivent au début du siècle écoulé, dont les pièces annoncent toutes proportions gardées le « théâtre de dérision » sorti après la Seconde Guerre mondiale. Comme ils sont nombreux, il ne nous reste qu'à en évoquer brièvement quelques-uns.

Sous l'emprise d'August Strindberg, Henri-René Lenormand a compris que la langue pouvait être une arme dangereuse servant à la lutte entre les individus. Mais Strindberg est toujours un maître à penser pour le Français qui crée des pièces dans lesquelles les personnages parlent, mais ils savent bien que leurs discours ne se réduit qu'à un radotage dont les concepts sont en perpétuel flottement, et pourtant ils continuent leurs soliloques solitaires. Ces pauvres hères rappellent quelque peu les gueux de Samuel Beckett, sauf que ces derniers étant blasés, ils ne chercheront point l'issue heureuse à leur condition précaire. De fait, Lenormand, tout en restant conscient des défaillances de la langue, avant tout du point de vue existentiel, cherchera tout au long de sa vie le bien-fondé de la langue, son outil de travail. Inutile de souligner que cette quête du sens de notre langage est étroitement liée à celui de l'existence humaine. Dans ce contexte, les drames du Français tournent autour de la question de la langue qui perd sa fonction de référence et semble décoller de la « vie réelle ». Peut-être que la situation tragique des personnages de Lenormand relève essentiellement de cette impossibilité de cerner la langue qui leur échappe, surtout, paradoxalement, quand ils ont recours

à cette langue à laquelle ils veulent imposer leurs pressentiments et angoisses. Nico, le protagoniste du *Temps est un songe* exprime le mieux l'impossibilité de la communication interhumaine, car le langage ne permet pas de saisir la réalité qui l'entoure. Ses propos révèlent que le personnage est conscient des niveaux d'abstraction, et pourtant il sera dupe de ces mêmes mots dont il ne peut pas se débarrasser : « Hier, aujourd'hui, demain, ce sont des mots. ... Des mots qui n'ont de réalité que pour nos mesquines cervelles. Hors d'elles, il n'y a ni le passé ni l'avenir... Rien qu'un immense présent. Dans l'éternité, nous sommes en même temps à naître, vivants et morts » (Lenormand 1935 : 213). Quoi qu'il en soit, le protagoniste rejette la logique aristotélicienne qui cautionne les fondements de la langue 'élémentiste'.

Il en est de même dans le théâtre de Luigi Pirandello dont *Six personnages en quête d'auteur* a éclipsé pour un peu la gloire de Lenormand. Déjà, la structure du dit drame (le théâtre dans le théâtre) sert pour l'Italien à souligner l'inconciliabilité entre diverses « vérités » vécues par les personnages. Or, la vraie condition tragique des personnages mais aussi des 'acteurs' consiste en l'impossibilité quasi absolue de pouvoir exprimer leurs propres sentiments. Tout le monde se meut dans un « réel » indéfini qui reflète la nébulosité de leurs discours. Ils parlent tels les personnages de Lenormand comme s'ils voulaient se convaincre de leur « présence réelle », mais plus ils parlent, plus les phrases sonnent faux. L'un des protagonistes le confirme par ces mots : « Comme si devant un mal inexplicable qui nous ronge, ce n'était pas un lot de consolation pour tout le monde que de tomber sur des mots qui ne veulent rien dire mais qui nous apaisent » (Pirandello 2014 : 19). De fait, les mêmes mots prononcés par divers personnages n'ont pas les mêmes résonances pour tout le monde. Les mêmes vocables présentent des connotations variant selon les individus. Il s'ensuit que toute tentative de compréhension doit inéluctablement basculer dans une incompréhension totale, aucun accord ne pouvant être réalisable. « Il s'avère donc impossible aux hommes de se connaître par le langage » (Jacquart 1974 : 205). Le Père le confirme quand il s'adresse au metteur en scène qui ne comprend pas l'histoire des personnages et lui explique pourquoi le mal vient justement des mots :

Nous avons tous un monde en nous, et pour chacun c'est un monde différent. Comment pourrions-nous nous comprendre, monsieur, si les mots que je prononce ont un sens et une valeur en rapport avec l'univers qui est en moi, tandis que celui qui m'écoute leur donne inévitablement un sens et une valeur en rapport avec l'univers qu'il porte en lui ? On se croit comprendre, on ne se comprend jamais ! (Pirandello 2014 : 21).

Ceux qui ont compris douloureusement les ‘méfais’ de la langue, c’étaient sans aucun doute les dadaïstes et surréalistes. Dada, ce mouvement intellectuel et artistique, remet en cause toutes les conventions et convenances, y compris celles de la langue. Celle-ci étant insuffisante, il fallait la détruire au point qu’il n’en reste rien. Ne voulant pas respecter de quelconques contraintes, les artistes irrespectueux procèdent par la destruction de la langue, qui symbolisait, selon eux, le vieux monde responsable du premier carnage en Europe. En affichant un mépris pour le passé, ils tentent coûte que coûte d’atteindre la liberté absolue d’expression. Et pour le faire ils privent les mots d’un message précis, ou autrement dit, ils montrent la faillite des mots. C’est à dire qu’ils donnent « au mot la priorité sur l’idée » (Fauchereau 2001 : 247). De ce fait, le mot ne doit pas forcément signifier quelque chose, seule sa dimension sonore compte. C’est ainsi que naît la révolte. Le fondateur du mouvement, Tristan Tzara, en pleine guerre qui semblait s’éterniser, voit dans les mots prêchés par les ‘patriotes’ de tous bords, les mots privés d’aucune substance sémantique. « Honneur, Patrie, Morale, Famille, Art, Religion, Liberté, Fraternité, que sais-je, autant de notions répondant à des nécessités humaines, dont il ne subsistait que de squelettiques conventions, car elles étaient vidées de leur contenu initial » (Tzara 1947 : 17). Dès lors, en tournant le dos aux règles, le Roumain s’insurge contre cette langue officielle qui ne veut plus rien dire, même si c’est elle qui a provoqué la guerre. Déjà dans ses poèmes roumains, Tzara privilégie l’association spontanée des idées, et par conséquent, l’association libre des mots (le pendant des mots futuristes en liberté), où il ne se préoccupe point de leur(s) sens ni de leurs connotations. La révolte contre le monde bourgeois devait passer inévitablement par l’expression artistique la plus libre possible qui s’est manifestée par l’anéantissement du vieux langage et la réduction de celui-ci aux simples onomatopées. En voici un exemple parlant :

Mr. Cricri : zranga zranga zranga

Mr. Bleu : di di di di di di di

Pipi : zoumbaï zoumbaï zoumbaï

Mr. Antipyrine : dri dri dri dri dri dri dri (Tzara 1975 : 79).

Le dadaïsme n’a pas trouvé le remède au mal parler et en conséquence au mal penser, étant donné ses visées programatiquement ‘nihilistes’, mais il a assurément démontré les faiblesses du langage dont il ne pouvait sortir qu’au moyen du langage.

Les menaces de la logique

La sémantique générale dénonce la bipolarité que la langue véhicule. En le faisant, elle attaque la logique 'aristotelicienne' sur laquelle s'appuie aussi notre raisonnement, car le linguiste « estime qu'il ne pourrait exister de pensée sans langage et que par la suite la connaissance du monde se trouve déterminée par l'expression qu'elle reçoit » (Benveniste 1986 : 25). Il s'ensuit que la langue conditionne notre vision du monde et pas l'inverse. L'agencement de certaines formes (lexique, syntaxe) définit les rapports qu'elles entretiennent entre elles. Il serait donc légitime de constater, d'après Benveniste, que la façon dont nous appréhendons le réel dépend de ces structures : « à la réalité grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un 'cela est !' qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité. Le contenu de l'énoncé est donné comme conforme à l'ordre des choses » (Benveniste 1986 : 154). Il s'ensuit que l'image que l'homme reçoit à travers la langue implique toujours une contribution active de l'individu. Il s'agit, comme le dit Cassirer, non d'imitation (*Abbild*), mais de création (*Urbild*).

Korzybski s'intéresse à l'impact de la langue qui peut être une armée redoutable plus que les bombes. Il se penche sur les mécanismes de la propagande qui ont permis ce premier carnage sur l'échelle mondiale. Plusieurs écrivains se mettent à réfléchir sur les causes des atrocités et voient dans la langue, ou plutôt, dans la manipulation de celle-ci, des dangers terrifiants pour l'humanité. La majorité des gens semble partager inconsciemment l'approche de Platon, selon laquelle les faits extra linguistiques et linguistiques sont liés naturellement sans qu'aucun mécanisme psychologique s'y intercale. La sémantique générale met en doute cette vision simpliste qui contribue efficacement à fausser la réalité.

Ionesco est l'un des dramaturges qui vilipende la logique pouvant amener aux désastres et ses convictions en la matière rappellent les hypothèses de la sémantique générale. Dans ses drames, il conserve une syntaxe propre à la logique, mais il prive les mots de toute substance sémantique. Il ne déconstruit pas la langue, tels les dadaïstes, pour exprimer sa haine envers l'ordre bourgeois, mais il accuse la langue à travers les intellectuels qu'il considère comme responsables du mal dans le monde :

Personnellement je me défie des intellectuels qui, depuis une trentaine d'années, ne font que propager les rhinocérites et qui ne font que soutenir philosophiquement les hystéries collectives dont des peuples entiers deviennent périodiquement la proie. Les intellectuels ne sont-ils pas les inventeurs du nazisme ? Si j'opposais une idéologie toute faite à d'autres idéologies toutes faites, qui encombrant les cervelles, je ne ferais qu'opposer un système de slogans rhinocériques à un autre système de slogans rhinocériques.

Il fut un temps où lorsqu'on prononçait le mot « juif » ou « bolchevique » les gens se précipitaient têtes baissées pour tuer le juif, le bolchevique et tous ceux qui étaient accusés de pactiser avec le juif ou le bolchevique (Ionesco 1962 : 187).

Ionesco ne se limite pas aux « juifs » ni aux « bolcheviques », car il souligne que les mots « bourgeois » ou « capitaliste impérialiste » incitent aussi bien les masses à se précipiter aveuglement pour exterminer ces classes sociales. Et les masses agissent avec la même sottise sans pour autant comprendre le mot injurieux qui a été lancé. Une fureur inexplicable les pousse aux actes les plus horribles. On peut comprendre le pouvoir du langage comme les Galois qui présentaient Hercule, symbole de la force physique, tel un vieillard qui traînait les gens noués par des chaînes par sa langue. Le trait caractéristique qu'il faudrait mentionner à ce propos est que les dits gens suivent avec volonté leur dompteur bien qu'ils puissent s'en débarrasser facilement. C'est dire qu'ils penchent du côté du plus fort en se laissant enchanter par la force des mots.

Paradoxalement, cette force et en même temps la faiblesse réside dans le fait que nous identifions le mot à un outil. Ceci n'est pas grave quand nous pensons aux carottes, persil ou pommes de terre. Au contraire, en utilisant ces mots nous pouvons acquérir les légumes dont nous avons besoin. Cependant, ne tenant pas compte du niveau d'abstraction, notre propension à généraliser peut s'étendre également aux phénomènes qui ne possèdent pas un référent réel (tels les sentiments). Depuis cette perspective Korzybski et Ionesco montrent comment on peut manipuler les gens à travers la langue. L'un des moyens qui assure l'efficacité de la manipulation est sans aucun doute le syllogisme dont on se sert aussi bien de nos jours dans les campagnes présidentielles, parlementaires ou interventions militaires dans les pays ennemis. Stuart Chase, continuateur fidèle de la sémantique générale, constate avec lucidité et un brin d'humour les périls du syllogisme, ses propos résumant bien les préoccupations de Korzybski et celles de Ionesco :

Formal logic fails us because of its assumptions. The postulates from which the mechanism, springs are normalz abstractions of a high order, words rather than things. The finest of automobiles will not run on a road of air ; it must have solid ground under the wheels. The Greeks, with their assumption that words were real things, naturally enough soared into rarefied regions. Human thinking has been short of oxygen ever sine. Dr. Hutchins, one takes it, would continue to keep our head in the stratosphere. *Logos* is Grek *world* ; *logic* is the manipulation of words.

Major premise : Language as currently used is often meaningless.

Minor premise : Chase uses current language to demonstrate the above.

Therefore : Chase is meaningless (Chase 1938 : 226–227).

Ionesco attaque aussi ouvertement le syllogisme comme un instrument primordial de la propagande. Ceci est confirmé dans le célèbre passage qui suit :

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Je vais vous expliquer le syllogisme.

Le Vieux Monsieur Ah ! oui, le syllogisme !

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Le syllogisme comprend la proposition principale, la secondaire et la conclusion.

Le Vieux Monsieur Quelle conclusion ?

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

Le Vieux Monsieur, (*au Logicien*) Mon chien aussi a quatre pattes.

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Alors, c'est un chat.

Le Vieux Monsieur, (*au Logicien après avoir longuement réfléchi*) Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.

Le Vieux Monsieur, (*au Logicien*) C'est très beau, la logique.

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) A condition de ne pas en abuser...

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.

Le Vieux Monsieur Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

Le Logicien *Vous voyez...*

Le Vieux Monsieur, (*au Logicien*) Socrate était donc un chat !

Le Logicien, (*au Vieux Monsieur*) La logique vient de nous le révéler (Ionesco 1959 : 33-47).

On pourrait citer bien d'autres exemples des dialogues ionesciens, dans lesquels l'écrivain s'en prend au système « aristotéliquement logique » (Serreau 1966 : 49) censé expliquer le monde. En créant un langage truffé de truismes et de lieux communs, l'auteur d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* est déjà passé à la postérité comme un délateur de « fausses vérités ». On a écrit beaucoup de choses sur le gâchis langagier qui est sorti de la plume d'Ionesco. Inutile donc de redire certaines évidences que l'on retrouve facilement dans les manuels et d'autres ouvrages dédiés au théâtre ou à la littérature, mais dans le contexte de notre problématique, il était tout simplement impossible de ne pas s'attarder ne serait-ce qu'un instant sur ce dramaturge qui, plus que quelqu'un d'autre, a déclaré la mort du langage par réification.

Conclusion

Les dramaturges cités dans le présent article se penchent sur la fonction de la langue, non seulement comme leur primordial outil artistique, mais avant tout sur sa portée communicative. Tous arrivent aux conclusions que la langue fait souvent défaut dans les relations interhumaines, et de fait, n'est pas porteuse de messages. Les quêtes des écrivains se rencontrent inévitablement avec celles de Korzybski, sans que ces premiers aient déclaré la paternité avec le fondateur de la sémantique générale. Celle-ci, sans aucun doute, devance de peu les recherches dans le domaine de la pragmatique linguistique qui s'est reposée sur les actes de langage (Austin). La langue ne se réduit donc pas seulement aux énoncés affirmatifs, mais surtout aux énoncés d'accomplissement. Les mots agissent. Cette dimension performative permet de constater que la langue, tout en restant inopératoire, aux yeux des dramaturges dont les oeuvres ont été étudiées, peut toujours devenir une force destructrice. Tous les auteurs expriment leur désarroi devant la parole dénuée de toute substance sémantique, mais s'attaquent à celle-ci de manière différente. Or, si Lenormand ou Pirandello dénoncent l'incommunicabilité entre les gens, ils s'accrochent toujours à cette langue, selon eux insuffisante, tout en respectant ses règles pérennisées. Il n'en est pas de même dans le cas des dadaïstes, surréalistes ou certains absurdistes qui minent ostensiblement la langue tant sur le plan morphologique que syntaxique. C'est dire qu'ils procèdent par la destruction de ce moyen de communication qui ne s'avère paradoxalement que peu valable en la matière. Dans la majorité des cas, les écrivains semblent capituler devant l'incapacité de la langue et ne cherchent pas, contrairement à la sémantique générale, à trouver un remède à cette situation quasi tragique, seul Ionesco, sans conteste, accuse le mal penser comme étant à l'origine de toutes les atrocités que le monde a connues, connaît aussi bien de nos jours, et connaîtra certainement dans l'avenir. Le dramaturge ne sera pas à même de donner les solutions à ce problème épineux et essentiel pour l'existence humaine. Tant s'en faut, certains problèmes semblent insolubles.

Bibliographie

- Benveniste, Emile. 1986. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
Chase, Stuart. 1938. *The Tyranny of Words*. New York : Harcourt, Brace & Co.
Fauchereau, Serge. 2001. *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*. Paris : Denoël.
Hörman, Hans. 1974. *Introduction à la psycholinguistique*. Paris : Librairie Larousse.
Ionesco, Eugène. 1962. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.
Ionesco, Eugène. 1959. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard.

Tomasz Kaczmarek

- Jacquart, Emmanuel. 1974. *Le Théâtre de dérision*. Paris, Gallimard.
- Irving, Lee J. 1941. *Language habits in human affairs*. New York–London : Northwestern University, Harper and Brothers Publishers.
- Korzybski, Alfred. 1941. *Science and Sanity, an Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lancaster (Pens.).
- Lenormand, Henri-René. 1935. *Le Temps est un songe. Théâtre Complet* 8. Paris : Albin Michel.
- Pirandello, Luigi. 2014. *Six personnages en quête d'auteur*. Adapté par Raphaël Bordes.
- Serreau, Geneviève. 1966. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Editions Gallimard.
- Tzara, Tristan. 1947. *Le Surréalisme et l'après-guerre*. Paris : Nagel.
- Tzara, Tristan. 1975. « La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine ». In : *Oeuvres complètes*. Paris : Flammarion.

Summary

Destroying the sign. The theater and the general semantics, or how to talk in order to avoid the stomach ulcers

From the very beginning of the 20th century the dangerous crisis effecting almost all aspects of human activities could be noticed. Paradoxically, the science itself has contributed to undermining its own empirical and positivist foundations. Even language which was supposed to serve to interpersonal communication has been subjected to criticism. So, the theater of these times expresses the imperfections of the language. Some authors deform language so far their actions lead to the deconstruction of the language. What is left in the spotlight of the generation which has survived the First World War it is fear of not being able to communicate one with another. From that perspective it is important to analyze dramaturgical works of some authors who have expressed anxiety against something which cannot be uttered and to compare it to the efforts aimed at the improving the language as it was intended by the general semantics.

IV. LA LETTERATURA ANALIZZATA IN CHIAVE SEMIOTICA

Intentio lectoris, traduzione intralinguistica ed endosistemica: tra *Il fuoco che scoppietta* di Eugenio Montale e *Da capo* di Antonia Pozzi

Abstract: Nel 1929 Antonia Pozzi (1912–1938) scrisse *Da capo*, un breve testo che può essere interpretato come una traduzione de *Il fuoco che scoppietta* di Eugenio Montale, pubblicato quattro anni prima negli *Ossi di seppia*. Seguendo lo schema proposto da Jakobson, si tratterebbe di una traduzione endolinguitica, fatta di equivalenze terminologiche, legata anche al genere testuale di partenza e al suo repertorio di convenzioni retoriche e metriche. Il testo di Antonia Pozzi non ha la funzione utilitaria, che spesso riconduce la traduzione endolinguitica a un esercizio parafrastico. Nel testo della donna è inoltre invertito il rapporto tra il significato e il significante che secondo Jakobson è tipico della traduzione endolinguitica. Ma qual è lo scopo di una nuova formulazione poetica del testo montaliano? Se riconosciamo l'autonomia dell'opera della giovane poetessa, comprovata anche dalla maturità della sua lettura de *Il fuoco che scoppietta*, siamo di fronte alla registrazione di un atto di lettura che porta alla traduzione/trasposizione poetica: in quest'ottica il testo della Pozzi si rivela dotato di una strategia meta-letteraria. L'obiettivo del presente contributo è analizzare il ruolo della lettura – che consiste nel riempire gli spazi vuoti del testo – nella stesura di una nuova poesia, in cui l'*intentio lectoris* si trasforma in nell'*intentio auctoris*.

Parole chiave: codifica della lettura, trasposizione poetica, traduzione e parafrasi, operazioni retoriche, lettore modello/empirico, cooperazione testuale.

Mots-clés : codification de la littérature, transposition poétique, traduction et paraphrase, opérations rhétoriques, lecteur modèle/empirique, coopération textuelle.

Key-words: lecture codification, poetic transposition, translation and paraphrasis, rhetorical operations, model reader/empirical, textual cooperation.

La poétique de la traduction,
comme pratique théorique, est une poétique expérimentale.
Henri Meschonnic

Premessa¹

Il fuoco che scoppietta di Eugenio Montale è un testo scritto nel 1923. Collocato in un breve ciclo lirico intitolato *Sarcofaghi*, nel 1925 viene pubblicato nel volume *Ossi di seppia*. *Da capo* di Antonia Pozzi – una poetessa nata a Milano nel 1912 – riporta la data del 1929. L'edizione avvenne soltanto nel 2001, nel volume *Parole*, che raccoglie per la prima volta alcuni *juvenilia* della poetessa morta nel 1938.

Uno studio della biblioteca di Antonia Pozzi² rivela l'assenza della prima silloge di Montale tra i libri della giovane donna. Tuttavia, nelle sue poesie l'influenza montaliana si rileva sotto forma di citazioni lessicali e di riferimenti al dramma esistenziale dell'io lirico, che prevale nell'assetto tematico degli *Ossi di Seppia*. Luciano Anceschi, filosofo e compagno degli anni universitari di Antonia Pozzi, ha descritto le discussioni dei giovani artisti e intellettuali milanesi, allievi del fenomenologo Antonio Banfi, negli anni Trenta del Novecento. Anceschi sottolinea il peso delle letture montaliane nella formazione del gruppo che Antonia Pozzi frequentò dal 1933³ al 1938. Il testo di *Da capo* nasce nel 1929: dobbiamo dunque concludere che nella poesia di Antonia Pozzi l'esperienza montaliana si può retrodatare agli anni del liceo.

Stando alle testimonianze archivistiche, il 1929 risulta essere il primo anno del lavoro artistico di Antonia Pozzi⁴. In seguito, fino al 1938 la donna registrò sistematicamente i testi compiuti (alcuni passabili comunque di ulteriori modifiche) su tre quaderni manoscritti dotati ciascuno di un indice dattiloscritto: seguendo l'ordine cronologico⁵ ella vi copiò quasi tutte le sue poesie. Nei primi anni

1 Il presente saggio nasce da uno studio realizzato nell'ambito del progetto "Litanic Verse in the Culture of European Regions", svolto presso l'Università di Varsavia (Polonia) e finanziato dal Centro Nazionale delle Ricerche polacco, rif. n°: DEC-2012/07/E/HS2/00665.

2 All'epoca del nostro studio la biblioteca di Antonia Pozzi, insieme al suo archivio era in deposito a Pasturo (LC), nell'ex villa estiva della famiglia Pozzi.

3 Anceschi scrive: "e aprivamo insieme Ungaretti e Montale, e seguivamo tutti i segni veri del secolo". Cfr. Anceschi 1952: 13. Anceschi ricorda la lettura comune di *Eastbourne* di Montale uscito nel 1937 su "Letteratura". *Eastbourne*, com'è noto, confluisce nella seconda raccolta montaliana, *Le occasioni* (prima ed. 1939). Come molti altri testi della silloge era stato pubblicato prima in rivista.

4 La poetessa usò trascrivere le proprie poesie – quelle considerate buone – datandole con grande scrupolosità.

5 Sono pochissime le eccezioni all'interno dei quaderni manoscritti di Antonia Pozzi.

le letture ebbero un impatto diretto sulla fantasia poetica e lo stile della scrittura pozziana. In questa fase *Il fuoco che scoppietta* è all'origine del caso più interessante di elaborazione diretta del testo di un predecessore. In *Da capo* domina infatti un intenso dialogo con l'aspetto tematico e la visione esistenziale presente negli *Ossi di seppia*. Ma si può andare oltre: a nostro parere *Da Capo* può essere considerato una traduzione poetica de *Il fuoco che scoppietta*. Per dimostrare la forte relazione tra i due testi procederemo ora con un'analisi comparata. Successivamente passeremo alle considerazioni riguardanti la codifica della lettura e le operazioni di traduzione e stesura di un testo nuovo da parte di Antonia Pozzi.

1. Analisi comparata

A prima vista *Da Capo* di Antonia Pozzi (Pozzi 2001: 354) può essere considerato un'interessante parafrasi poetica de *Il fuoco che scoppietta* (Montale 1980: 21) Non vi sono concordanze lessicali, ma nei confronti del testo del predecessore si notano operazioni di sinonimia, e di diminuzione linguistica e concettuale. Quanto alle strategie retoriche, la Pozzi ricorre all'ironia, che non è presente nella lirica montaliana. Per comodità di analisi riportiamo entrambi i testi⁶:

Tabella 1. I testi analizzati nell'articolo

E. Montale, <i>Il fuoco che scoppietta</i>	A. Pozzi, <i>Da capo</i>
Il fuoco che scoppietta nel caminetto verdeggia e un'aria oscura grava sopra un mondo indeciso. Un vecchio stanco dorme accanto a un alare il sonno dell'abbandonato. In questa luce abissale che finge il bronzo, non ti svegliare addormentato! E tu camminante procedi piano; ma prima un ramo aggiungi alla fiamma del focolare e una pigna matura alla cesta gettata nel canto: ne cadono a terra le provvigioni serbate pel viaggio finale.	Tanti di noi come quel mucchio d'erba, accovacciato a farsi bruciacciare. Lì sotto, un focherello pauroso che rode e sugge, senza crepitio. Di sopra, un'incolore fumatina a svignarsela lenta. Poi, due braccia robuste ad adagiare sulla cenere un altro fascio verde: Un'altra vita messa a consumare sulla nostra ch'è spenta.

6 Tralasciamo qui gli elementi del paratesto.

Il fuoco che scoppietta è un testo in versi liberi, composto da un'unica strofe lunga 16 versi. *Da Capo* conta 10 versi e presenta una struttura bipartita. Vi si applicano due metri tradizionali, l'endecasillabo e il settenario. Nel testo di Montale le coppie rimate (*alare:svegliare* e *abissale:finale*) sono anche reciprocamente assonanzate. A causa delle iterazioni foniche la parte centrale è legata all'ultimo verso. Nella lirica pozziana rimano i verbi *bruciacchiare:adagiare:consumare* e la coppia *lenta:spenta*. Il secondo verso della prima stanza è collegato con la seconda stanza, luogo di concentrazione maggiore delle rime. Già nei versi d'apertura di *Da capo* ("Tanti quel di noi come mucchio d'erba, / accovacciato e farsi bruciacchiare.", vv. 1-2), in una posizione forte – alla fine del verso – sono collocati i riferimenti al tema de *Il fuoco che scoppietta*, costruito attraverso i verbi di azione o stato riguardanti il fuoco, collocati a fine verso ("Il fuoco che scoppietta / nel caminetto verdeggia", vv. 1-2). In Antonia Pozzi il racconto si sviluppa in maniera simile: il consumarsi e l'esaurirsi della vita, che si tratti delle sorti comuni o individuali, viene illuminato dal fuoco che "rode e sugge, senza crepitio" (*Da capo*, v. 3). Le storie personali ma non hanno importanza. Mentre nel testo montaliano un'aura grave incombe su tutto il *tableau*, per Antonia Pozzi la prima strofa si sviluppa all'insegna di un tono quasi scherzoso ("bruciacchiare", "un focherello", "la fumatina", "svignarsela": vv. 2, 3, 5, 6). Quest'impressione è data da una serie di diminutivi, il primo dei quali è calcato sul verbo montaliano "scoppietta", etimologicamente anch'esso un diminutivo⁷. Questa interpretazione della situazione lirica contribuisce alla costruzione di un'immagine apparentemente grottesca della visione esistenziale montaliana. Nella seconda strofa di *Da capo* vi è l'abbozzo di una scena ("Poi, due braccia robuste ad adagiare / sulla cenere un altro fascio verde:", vv. 6-7) in cui l'invito rivolto al viandante ne *Il fuoco che scoppietta* ("E tu camminante / procedi piano; ma prima / un ramo aggiungi alla fiamma / del focolare", vv. 9-12) assume tratti prosaici e prosastici che derivano dalla concretizzazione del testo di Montale. Nella seconda parte di *Da capo* cambia il tono e nel distico finale è presentato il messaggio concernente la sorte umana ("Un'altra vita messa a consumare / sulla nostra ch'è spenta.", vv. 9-10), che Montale descrive come l'ultimo viaggio (*Il fuoco che scoppietta*, v. 16).

Un'analisi di alcune espressioni mostra come l'autrice di *Da capo* abbia adottato la linea dell'ironia, che consiste nel ridurre la portata delle frasi di Montale. Nelle seguenti espressioni osserviamo esempi di collegamenti retorici:

7 Il termine dal Cinquecento è registrato nella lingua scritta, cfr. DELI.

Tabella 2. Linee di interpretazione

<i>Il fuoco che scoppietta</i>	<i>Da capo</i>	Relazione
un alare	la fumatina incolore	ironia / understatement
dorme il sonno dell'abbandonato	accovacciato a farsi bruciacchiare	ironia
la luce abissale	il focherello pauroso	ironia
che finge il bronzo	che rode e sugge, senza crepitio	ironia / concretizzazione*
un ramo aggiungi alla fiamma del focolare	Poi due braccia robuste ad adagiare sulla cenere	concretizzazione
viaggio finale	[vita] spenta	concretizzazione

* La concretizzazione è intesa nel nostro caso come una relazione particolare fra i testi in questione. Per le necessità del presente articolo, essa vale anche come l'opposto della metafora. Più in generale, occorre indicare qui una certa convergenza con la teoria di Roman Ingarden, in cui la lettura porta a rendere concreti i cosiddetti luoghi vuoti nella stratificazione del testo. Cfr. Ingarden 1988.

La concretizzazione si esprime nell'esplicitare le metafore montaliane e nel ridurle a elementi di carattere descrittivo: tutto ciò permette di evitare le associazioni lessicali dirette e di manipolare la semantica del testo d'arrivo.

Ciò che distingue maggiormente i due testi è il modo di rappresentare lo spazio. L'aura che grava sul soggetto montaliano esprime una "tensione metafisica"⁸, che non è accettabile nel primo periodo di lavoro di Antonia Pozzi. Il tono elegiaco del testo di Montale è associato alla resa del soggetto lirico, intorno al quale "si consuma una vicenda conoscitiva di cui gli oggetti sono spesso *dramatis personae*" (Blasucci 2002: 59) collocate in un mondo umile: ciò garantisce a *Il fuoco che scoppietta* un tono alto⁹, relegato dalla Pozzi nella seconda strofe della sua poesia. D'altra parte in *Da capo* vi è spazio per la leggerezza. L'ironia della prima strofa rappresenta la sintesi meta-poetica della lettura della poesia montaliana. Nella seconda strofa le metafore di Montale vengono concretizzate o esplicitate. L'obiettivo è lo stesso: rendere la visione del consumarsi dell'uomo nella propria esistenza.

8 Questa definizione è utilizzata per definire tutta la prima fase dell'opera di Montale, cfr. Blasucci 2002.

9 La giovane poetessa, prima di convertire il proprio io lirico in un "soggetto gnoseologicamente «forte»" (Blasucci 2002: 40), descritto da Blasucci per Montale, dovrà attraversare le fasi del "soggetto «debole» crepuscolare".

2. *Intentio lectoris*

Nella lettura del testo montaliano registrata in *Da capo* di Antonia Pozzi non vi è l'identificazione con il predecessore. Non si tratta nemmeno di negare il modello.

La funzione dell'*intentio lectoris* andrebbe collocata al confine tra l'*intentio operis* e l'atto di lettura svolto dal lettore empirico¹⁰. Le datazioni permettono di stabilire che tra il testo di Montale e la lirica pozziana intercorrono circa sei anni. Le liriche in questione sono scritte nella stessa lingua e all'interno di uno stesso sistema di convenzioni discorsive. Montale e Pozzi hanno in comune molti predecessori letterari. Le enciclopedie poetiche degli autori sono quindi contestualizzate in maniera simile o abbiamo a che fare con una forte convergenza dei repertori¹¹. Dalla parte dell'autore empirico i testi divergono nell'uso dell'idioletto e nel riportare un punto di vista particolare, relativo alla figura del mittente del messaggio. Sul versante dell'opera si nota l'ambiguità dei mezzi di espressione e dei contenuti dei testi. È vero che analizzando gli aspetti della codificazione della lettura alla luce di un nuovo prodotto letterario si possono ricercare le differenze macro- e microscopiche, quelle legate ad esempio all'influsso di gruppi letterari o poetiche regionali, che sono tutt'altro che trascurabili, ma analizzarle non è l'obiettivo del presente contributo.

Vorremmo invece sollevare la questione del topic e delle operazioni svolte dalle persone del testo. Secondo Eco "il topic è uno strumento metatestuale, uno schema abduittivo proposto dal lettore" (Eco 1979: 88) che "non serve solo a disciplinare la semiosi riducendola: serve anche a orientare la direzione delle attualizzazioni" (Eco 1979: 89). Sulla base dell'identificazione delle isotopie semantiche Antonia Pozzi ricostruisce il topic globale¹² de *Il fuoco che scoppietta*: nel testo riuscire ad alimentare il fuoco vuol dire, allegoricamente, sostenere la vita. Il topic deriva dalla contrapposizione dei valori di Vita e Morte, che sono rappresentati con le seguenti immagini:

– *Il fuoco che scoppietta*: il fuoco, che sta languendo e il sonno (l'indebolirsi della Vita) – la richiesta al viandante (il tentativo di sostenere la Vita) – l'ultimo viaggio (Morte).

10 "ogni narrazione presuppone e, al tempo stesso, costruisce una relazione. Si tratta di una relazione affascinante, che [...] approda lentamente [...] al piano dell'intelletto" (cfr. Bellatalla e Bettini 2010: 86).

11 Secondo la teoria della lettura di Wolfgang Iser.

12 "il topic è fenomeno pragmatico, mentre l'isotopia è fenomeno semantico" (Eco 1979: 92).

L'allegoria è decodificata e successivamente ricodificata in *Da capo* nel modo seguente:

– *Da capo*: fuoco basso (la precarietà del Vivere) – “due braccia” che aggiungono fasci al fuoco (il tentativo di mantenere la Vita) – fuoco spento (Morte).

Nei due testi non è possibile mantenere vivo il fuoco. In Montale l'esistenza è come ibernata (il vecchio che dorme), si allude soltanto alla morte. Nel finale del testo pozziano la Vita si è spenta nonostante gli sforzi. Eco scrive anche:

Individuare il topic significa avanzare un'ipotesi su una certa regolarità di comportamento testuale. Questo tipo di regolarità è anche quello che, crediamo, fissa sia i limiti che le condizioni di *coerenza di un testo* (Eco 1979: 90).

Il quadro della coerenza del racconto desunto nell'atto di lettura diventa la base della mobilità testuale che porta alla trasposizione degli elementi lessicali e retorici; nel passaggio è mantenuta la lingua e il genere letterario.

3. Spazi virtuali e spazi empirici

Una giovane che ha una notevole cultura letteraria, scrive poesie, adopera la lingua del testo, ha una conoscenza scolastica della tradizione poetica e segue le novità editoriali in questo campo corrisponde senz'altro alla somma delle competenze riposte nel testo de *Il fuoco che scoppietta*. Antonia Pozzi è il lettore empirico che all'atto di lettura aggiunge le proprie intenzioni. Paul Cornea sottolinea che le modalità concrete della lettura sono spesso trascurate¹³: l'apporto del lettore empirico risulta imprevedibile e si colloca fuori dai modelli forniti dal testo. Nella relazione tra i due testi le caratteristiche riguardanti il lato empirico e quello virtuale (le strategie del testo) si incastrano per produrre il testo d'arrivo. In *Da capo* si attiva infatti l'*intentio operis* di primo e secondo grado, da interpretare singolarmente e al livello meta-poetico – ciò è segnalato fin dal titolo¹⁴ – nella relazione con l'altro testo. La strategia dell'ironia adottata nella prima strofa e la leggerezza della seconda sono indicatori

13 Cornea 1993: 76–106. Cornea è interessato allo status del lettore esperto, alla consapevolezza della lettura, all'analisi della lettura empirica. Lo status dell'esperto andrebbe attribuito anche al traduttore per il quale l'“obbligo di motivare le opinioni” è parte implicita del lavoro sul testo tradotto.

14 È utile apprezzare il riferimento meta-letterario calcato anche su un'espressione musicale. Antonia Pozzi altre volte nella sua poesia sfruttò le associazioni con la musica, ad es. operistica o popolare. Cfr. Kubas 2011: 59n, 87.

meta-poetici. Allo stesso tempo la leggerezza è una strategia primaria della poesia pozziana: da questo punto di vista siamo agli antipodi rispetto al testo montaliano. Antonia Pozzi-lettore empirico, dopo la concretizzazione del potenziale testuale¹⁵, compie un uso del testo codificandone non una semplice parafrasi, ma la traduzione poetica che può funzionare autonomamente.

Ecco un tentativo di rappresentare gli spazi della lettura, dell'interpretazione e delle operazioni testuali, ossia gli elementi che convogliano la traduzione poetica:

<u>Intenzioni</u> (virtuali) ¹⁶	<u>intentio operis</u>	postulati della lettura ¹⁷	<u>intentio auctoris</u>
Prodotti	<i>Il fuoco che scoppietta</i>	lettura	<i>Da capo</i>
Operazioni (empiriche)		cooperazione testuale	traduzione (operazioni testuali di 2° grado)

Le singole tappe sono visivamente associate seguendo l'asse orizzontale, ma si incrociano anche in verticale. Inoltre, la separazione tra l'intenzionalità e le operazioni concrete è attraversata in diagonale. Ad esempio i postulati della lettura sono legati all'*intentio operis*; da essi discende l'*intentio auctoris* che è un trasmettitore per la cooperazione testuale e la condizione necessaria dell'attuazione di *Da capo*. La partecipazione e la penetrazione reciproca di più istanze mostrano che *Da capo* è un prodotto polimorfo, esito di processi di decodifica e ricodifica. Il testo pozziano è più di una parafrasi, che presenta un'istanza autoriale limitata. Nella traduzione poetica in questo senso vi è più libertà, ma ancora non si produce – non in maniera molto aperta – una nuova *intentio operis*. In casi simili si tenta di ridurre anche il ruolo dell'*intentio lectoris*. Senz'altro l'ermetismo, al quale il nome di Antonia Pozzi può essere associato a certe condizioni, è caratterizzato da un'attenzione particolare verso la traduzione / riscrittura dei testi poetici. In

15 Eco sostiene che “il lettore cioè esplicita, di ciò che rimane semanticamente incluso o implicitato, solo ciò che gli serve” (Eco 1979: 86).

16 Elementi virtuali e operazioni testuali.

17 Concetto legato alle figure dell'autore e lettore modello, postulati come una funzione del testo.

questo campo spicca il lavoro e l'eredità intellettuale di Leone Traverso¹⁸: in un contesto simile *Da capo* di Antonia Pozzi può essere considerato come un esperimento precoce, avviato nella stessa direzione.

4. Interpretazione, traduzione, trasposizione

La traduzione poetica compiuta in *Da capo* affronta alcuni aspetti su cui la lirica di Montale insiste particolarmente (Culler 1995: 139). Tuttavia, la Pozzi modifica significativamente la superficie del testo¹⁹. Inoltre, tra le poesie in questione non coincidono completamente le persone grammaticali. L'io montaliano è un osservatore impersonale, che in due momenti distinti si rivolge a due illocutori: ciascuno di essi potrebbe essere un lettore. Il testo pozziano apre con un'istanza collettiva, ma all'inizio della seconda strofa l'io assume la posizione di un osservatore che descrive la scena notturna, che il testo montaliano implica attraverso la domanda rivolta a uno degli illocutori. In *Da capo* viene colmata la lacuna riguardante il testo di partenza, dato che Montale non descrive il viandante²⁰. Allo stesso modo si allude all'istanza dell'enunciazione presente ne *In fuoco che scoppietta*. Inoltre, anche se non vengono modificati temi né valori, il potenziale virtuale del testo pozziano apre nuove possibilità connotative. Questo tratto è tipico di ogni traduzione poetica intesa in maniera tradizionale, cioè come trasposizione tra lingue diverse.

Sembra che negli scritti di Eco il confine tra l'uso del testo e le questioni dell'interpretazione non sia determinato in maniera del tutto univoca. Se l'interpretazione riguarda gli aspetti fondamentali del testo e la sovrainterpretazione introduce elementi esterni, *Da capo* corrisponde a *Il fuoco che scoppietta* da entrambi i punti di vista. Il testo pozziano in un processo di traduzione modifica la veste linguistica mantenendo le isotopie semantiche del modello montaliano. È vero che la traduzione intralinguistica ricorre a strumenti come "un altro termine, più o meno sinonimo, o [...] una circonlocuzione" (Jakobson 1995: 53), ma il suo obiettivo è la fedeltà semantica. Nella traduzione poetica interlinguistica l'accento è posto anche sull'equivalenza del significante. È certo che da ogni punto di vista *Da capo* andrà considerato un caso-limite.

18 Cfr. Panicali 2009: 163–179. Significativa anche la traduzione di *La vie antérieure* di Baudelaire compiuta da Mario Luzi negli anni Quaranta.

19 Anche le modifiche che riguardano la punteggiatura vanno ben oltre ciò che accade normalmente nel processo di traduzione.

20 La cooperazione nel riempire gli spazi del testo può riguardare il "non-detto" e il "già-detto", cfr. Eco 1979: 25.

Nota Lotman:

Le difficoltà principali della traduzione del testo letterario sono legate ad altro – alla necessità di trasmettere legami semantici che emergono, specificamente nel testo poetico, il livelli fonologico e grammaticale. Ma quei livelli [...] sembrano negarsi a una traduzione esatta (Lotman 1995: 260).

Siccome Antonia Pozzi si premurò di mantenere la parte del codice legata al genere letterario (Lotman 1995: 260), non sembra inutile insistere sull'aspetto sistemico. A questo punto occorre soffermarsi sugli aspetti metrici dei due testi. *Da capo* sostituisce il verso libero de *Il fuoco che scoppietta* con le misure più tradizionali, settenario ed endecasillabo. Va tenuto presente che nel 1929 l'endecasillabo è un metro cui la poetessa ricorre con un certo successo nell'idillio *Amore di lontananza*, che imita lo stile di Leopardi. Non si può escludere che questo atteggiamento esprima un apprezzamento nei confronti di alcuni poeti con cui la giovane artista si misura in quegli anni. Questa normalizzazione può sembrare retrograda, ma non lo è nel quadro della formazione letteraria pozziana. Tornando alla questione della traduzione poetica vorremmo tornare a Jakobson, che constata:

la poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica a un'altra), o tra lingue diverse. Oppure è possibile la trasposizione intersemiotica (Jakobson 1995: 62).

In conclusione, la combinazione delle strategie di traduzione interlinguistica e endosistemica permette di costruire una trasposizione sperimentale, alla Meschonnic (Meschonnic 1995: 266), che trasforma l'*intentio lectoris* trasformandola in una nuova *intentio auctoris*. Nell'ambito traduttologico e nella prassi della traduzione la rilevanza di questi due fattori rimane una questione aperta.

Bibliografia

- Anceschi, Luciano. 1952. *Linea Lombarda. Sei poeti*. Varese: Magenta.
- Blasucci, Luigi. 2002. *Gli oggetti di Montale*. Bologna: Il Mulino.
- Bellatalla, Luciana e Daniela Bettini. 2010. *Leggere all'infinito. Tra pratica e teoria della lettura*. Milano: Franco Angeli.
- Cornea, Paul. 1993. *Introduzione alla teoria della lettura*. Trad. Gabriella Bertini Carageani, a cura di Gheorghe Carageani. Firenze: Sansoni.
- Culler, Jonathan. 1995. "In difesa della sovrainterpretazione". In: *Interpretazione e sovrainterpretazione*. A cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.

- Ingarden, Roman. 1988. *O dziele literackim*. Trad. Maria Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Iser, Wolfgang. 1985. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Trad. Évelyne Sznycer. Bruxelles: Mardaga.
- Jakobson, Roman. 1995. "Aspetti linguistici della traduzione". In: *Teorie contemporanee della traduzione*. A cura di Siri Nergaard. Milano: Bompiani.
- Kubas, Magdalena Maria. 2011. *Tradizione poetica e questione filologica nella poesia di Antonia Pozzi*. Tesi di dottorato. Siena: Università per Stranieri.
- Lotman, Juri. 1995. "Il problema della traduzione poetica". In: *Teorie contemporanee della traduzione*. A cura di Siri Nergaard. Milano: Bompiani.
- Meschonnic, Henri. 1995. "Una poetica della traduzione". In: *Teorie contemporanee della traduzione*. A cura di Siri Nergaard. Milano: Bompiani.
- Montale, Eugenio. 1980. *L'opera in versi*. Torino: Einaudi.
- Panicali, Anna. 2009. *Mario Luzi e Leone Traverso*. In: *Teoria e prassi della traduzione*. A cura di Antonio Daniele. Padova: Esedra Editrice.
- Pozzi, Antonia. 2001. *Parole*. Milano: Garzanti.
- DELI: *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. II ed. A cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo. Bologna: Zanichelli.

Summary

Intentio lectoris, intralingual and intrasistemic translation: Il fuoco che scoppietta by Eugenio Montale and Da capo by Antonia Pozzi

In 1929 Antonia Pozzi (1912–1938) wrote *Da capo*, a short text that can be interpreted as a translation of *Il fuoco che scoppietta* by Eugenio Montale, a brief poem published four years before in *Ossi di seppia*. According to Jakobson, it can be defined as an intralingual translation, which binds genre specifications and linguistic conventions (word equivalents, form of discourse, and instruments of the language). Pozzi's text has no purpose of usefulness, typical of intralingual translations or paraphrasis, in which the *signifié* prevails on the *signifiant*: in the poetry the standard relation between these elements is opposite. What is the purpose of a new poetic formulation of Montale's text? If we recognize the autonomy of the work of our young poet, proven by certain maturity of reading *Il fuoco che scoppietta*, we deal with the idea of creative writing as a result of act of reading and translating. From that point of view, Pozzi's text manifests a meta-literary strategy. The aim of this paper is to analyze the convolution of reader's interpretation, in which the empty spaces of the text are filled in order to translate/create a new poetry (*intentio lectoris* transformed into *intentio auctoris*).

L'incontro delle intenzioni dell'autore, del lettore e del testo Il caso di Vanda Juknaitė e Dorota Terakowska

Abstract: L'opera letteraria, essendo una realizzazione del pensiero dell'autore, è un suo appello al mondo. Nel saggio *Lector in fabula* Umberto Eco rappresenta "autore modello" e "lettore modello" come strategie testuali, immanenti al testo, che non coincidono mai con le persone empiriche dell'autore e del lettore. Secondo Eco bisogna analizzare ciò che un'opera esprime di per sé. Chiudendo l'interpretazione nei confini del testo si preclude la possibilità di tenere conto delle posizioni etiche che gli autori vogliono esprimere e della possibilità di dialogo con la società. Nelle opere letterarie di Vanda Juknaitė *Stiklo šalis (Il paese di vetro)* e Dorota Terakowska *Poczwarka* si rappresenta l'esperienza di maternità acquisita con figli malati. Questa esperienza comporta una nuova dimensione di essere nel mondo, offre la possibilità di dialogo diverso con se stessi e con la società. Per questo motivo il modello semiotico-strutturalista diventa limitato. Senza negare la legittimità della semiotica e del strutturalismo nell'epistemologia della spiegazione, è però necessario che le strategie testuali del lettore e dell'autore modelli si combinino con le intenzioni dell'autore empirico come sono indicate da dichiarazioni contestuali quali interviste, saggi o intertestualità. In questo caso può risultare di aiuto la tradizione fenomenologico-ermeneutica, soprattutto la linea sviluppata da Paul Ricoeur, per il quale il senso verbale e il senso mentale si integrano in maniera dialettica e devono, quindi, essere interpretati in una prospettiva di reciprocità.

Parole chiave: autore, lettore, testo, intenzioni, dialogo, contesto, Juknaitė, Terakowska.

Mots-clés : auteur, lecteur, texte, intentions, dialogue, contexte, Juknaitė, Terakowska.

Keywords: author, reader, text, intentions, dialogue, context, Juknaitė, Terakowska.

L'opera letteraria è una realizzazione del pensiero dell'autore. Il passaggio dal discorso orale al discorso scritto, *littera*, indica un cambio nella situazione del dialogo: il confronto diretto tra il parlante e l'ascoltatore, nei casi in cui l'intenzione

soggettiva del parlante e il significato del discorso quasi coincidevano, è stato trasformato in un rapporto, più complicato, tra testo e lettura, nel quale l'intenzione dell'autore e il significato del testo non coincidono più. Jurij Lotman definisce l'opera letteraria come un modello ideale della realtà o un sistema modellizzante secondario, sottolineando in questo modo il ruolo attivo dell'autore nel selezionare, modellare e progettare una realtà di secondo grado. Secondo Wolfgang Iser, non esistono regole preordinate che regolino la selezione quindi la scelta dell'autore può essere percepita solo a selezione avvenuta. La selezione si esegue secondo uno scopo, anche se in un testo finzionale questo scopo non viene verbalizzato: "La selezione come atto di *fictionalizing* evidenzia l'intenzionalità del testo" (Iser 1993: 6)¹. La selezione intenzionale dei fatti o di alcuni episodi, si basa a sua volta su osservazione, conoscenza e composizione ed è attraverso questo percorso che, secondo Iser, l'opera letteraria rivela il punto di vista dell'autore sul mondo: "Essendo un prodotto dell'autore, il testo letterario è in un certo senso un suo appello al mondo" (Iser 1993: 5). Questo appello si basa sulle intenzioni. Per questo motivo il testo letterario, come conferma anche Georges Steiner, deve / può essere letto e interpretato solo in un certo contesto: "La società è un contesto tanto importante per la vita del senso e della forma quanto questi sono importanti per lo sviluppo della società" (Steiner 2010: 168). Certo, dopo l'idea di scrittura automatica di Roland Barthes o le dichiarazioni di Jacques Derrida, come: non c'è niente fuori testo o non ci sono mondi, solo testi (Derrida 1998), la fiducia assoluta nel contesto come possibilità di indovinare l'intenzione dell'autore non solo non è più possibile, ma non è più nemmeno interessante. L'opera letteraria non è un indovinello. Le possibilità di tenere conto dei riferimenti contestuali come testimonianze dell'intenzione dell'autore, possono diventare la base per la comprensione della totalità del senso, che è importante sia per l'analisi che per l'interpretazione. D'altro canto, poiché l'opera letteraria è creata da un autore come suo appello al mondo, rinunciare ad alcuni dati sulla vita dell'artista, secondo Steiner, "come energia contributiva del contesto, è artificialmente pretenzioso" (Steiner 2010: 171). Inoltre, come dice John Searle, anche la scelta del genere letterario – è prodotto delle intenzioni dell'autore:

Esisteva un tempo una scuola di critici letterari che pensava che non si dovrebbero considerare le intenzioni dell'autore quando si esamina un'opera di finzione. Proba-

1 Le traduzioni dei brani citati nel testo laddove non recanti rimandi bibliografici di riferimento, si intendono effettuate dall'autrice.

bilmente ci sono livelli di intenzione per cui questa inconsueta assunzione è plausibile [...] ma a livelli più elementari è assurdo immaginare un critico che ignora del tutto le intenzioni dell'autore, dal momento che persino identificare un testo come romanzo, poesia o altro è già assumere qualcosa circa le intenzioni dell'autore (Searle 2007: 167).

Anche quando si vuole definire le peculiarità di un'opera finzionale, secondo Searle, l'unico criterio sono le intenzioni dell'autore:

Non vi sono proprietà testuali, siano esse sintattiche o semantiche, che possano identificare un testo come opera di finzione. Quello che fa di un testo una opera di finzione è, per così dire, la presa di posizione illocutiva che il suo autore assume nei suoi confronti, e questa presa di posizione dipende dalle intenzioni illocutive complesse che l'autore ha quando scrive (o in qualche modo compone) l'opera (Searle 2007: 166).

Umberto Eco nel saggio *Lector in fabula*, che rappresenta “la svolta testuale” della semiotica, formula i concetti di “autore modello” e di “lettore modello” come strategie testuali, che, restando immanenti al testo, non coincidono mai con le persone empiriche dell'autore e del lettore. Per questo motivo, secondo Eco, l'interpretazione deve avvenire dentro il testo, essa non deve considerare le intenzioni né di autore, né di lettore (Eco 1998: 49–56). Trasformare, però, i ruoli dell'autore e del lettore nelle funzioni o strategie testuali elimina il criterio secondo il quale ci si può interrogare sulla realtà extratestuale o verità. L'opera letteraria chiusa nell'immanenza ermetica del testo², perde qualsiasi possibilità di essere collegata con i valori o la dimensione etica: “non possiamo parlare dell'esperienza artistica nella nostra vita personale e sociale, se non tocchiamo simultaneamente i problemi di ordine morale più compulsivi e imbarazzanti” (Steiner 2010: 144).

2 “La non considerazione delle circostanze extralinguistiche dell'uso della lingua determina un tipo chiuso di modello in esame. Così facendo il senso viene descritto solo come combinazione di unità semantiche elementari, primarie e universali: si parla di infinità degli insiemi di creazione degli oggetti possibili – significati – basata sull'insieme finito degli universi semantici. Solo usando questa analisi disgiunta della relazione della lingua con il mondo possiamo pensare che il concetto di interpretazione del senso universale che offre l'algebra, modella anche il senso delle espressioni linguistiche.” Secondo Rolandas Pavilionis, l'approccio diverso sull'analisi delle espressioni linguistiche si chiama “semantica referenziale” (Pavilionis 1981: 26).

Certo le intenzioni dell'autore e il senso verbale non coincidono e non possono coincidere: "poiché l'intenzione dell'autore è al di là della nostra portata noi dobbiamo indovinare il senso del testo" (Ricoeur 1976: 75). E perché il significato del testo diventi una realtà, secondo Lotman, bisogna che qualcuno da fuori lo interroghi – questo qualcuno può essere un testo, un lettore o un contesto culturale. In altre parole, per la realizzazione dei significati del testo è importante la memoria extratestuale dell'uditorio, la quale li attualizza nella prospettiva storica:

qualsiasi testo (soprattutto artistico) ha in sé ciò che chiamiamo *immagine dell'uditorio* e questa immagine dell'uditorio ha una influenza attiva sull'uditorio reale e diventa per esso una specie di codice normativo che si introduce nella sua coscienza e ne diventa la norma dell'immagine, trasferendosi, in questo modo, dalla zona del testo alla sfera del comportamento del collettivo culturale reale (Лотман 1992: 161–163).

Così tra opera letteraria e uditorio si forma un rapporto di natura dialogale. Ma perché il dialogo accada, perché si possano porre domande responsabili e impegnative, sono indispensabili autore³ e lettore. Perché il dialogo con una strategia testuale o una funzione è difficile da immaginare. E poi, una strategia testuale non può prendere impegni. È in questo contesto che si rivela importante il pensiero della scrittrice lituana Vanda Juknaitė:

L'opera letteraria è il mediatore di un incontro tra due parti coinvolte. Anche quando lo scrittore vuole nascondersi dietro una maschera (per esempio, di un narratore o di un personaggio), l'incontro presuppone sempre l'esistenza di due soggetti: autore e lettore (Juknaitė 2011: 134).

Non si può negare che per un tale incontro è importante la questione della priorità: "Io penso che sia un fatto morale e pragmatico che una poesia, una pittura, una sonata sono prioritari rispetto a un atto di ricezione, un commento o un giudizio" – dice Steiner (2010: 149). Un diritto di priorità costituito se non proprio da un rapporto di gerarchia, almeno da un rispetto etico, è menzionato anche dallo scienziato francese Antoine Compagnon: "che corrisponde anch'esso

3 "L'assalto al centro della letteratura da parte dell'autore come tale e della sua consapevolezza segna il momento in cui la letteratura si appropria veramente del suo nome e quando la verità dell'opera viene assegnata dall'autore stesso. In quanto egli è il solo che può definire la natura di quella verità e prendersene la responsabilità" (Zink 1985: 27).

al senso comune, il quale, a proposito di letteratura, pensa all'autore prima che al lettore e alla materia prima che alla maniera" (Compagnon 2000: 21).

Anche per la tradizione ermeneutica postheideggeriana, e in particolare per Hans Georg Gadamer, le intenzioni dell'autore non esauriscono mai il significato del testo. L'opera d'arte, secondo Gadamer, appare piuttosto come apertura e manifestazione di un mondo, incontro con una realtà che chiede di essere mediata con la realtà del lettore (Gadamer 1983). Quando il testo passa da un contesto culturale o storico a un altro, gli vengono attribuiti nuovi significati che non erano previsti né dall'autore né dai primi lettori. Qualsiasi interpretazione è legata al contesto, non è possibile comprendere un testo in se stesso. Per Gadamer la temporalità non è un limite da superare, ma un orizzonte da assumere come ricchezza. In forza di questa temporalità il passato e il presente parlano e comunicano, cioè si integrano in quell'esperienza di comprensione che Gadamer chiama fusione di orizzonti, "la capacità di recuperare i concetti di un passato storico in modo tale che essi includano anche il nostro proprio modo di pensare" (Gadamer 1983: 432).

Anche secondo Compagnon, ritenere che diverse parti di un testo costituiscano un tutto unico "presuppone che il testo rappresenti un'azione intenzionale" (Compagnon 2000: 98). Questo non significa che i lettori debbano ricercare le intenzioni dell'opera, "ma che il senso del testo è legato all'intenzione dell'autore o addirittura che il senso del testo è l'intenzione dell'autore, questo sì" (Compagnon 2000: 98). Perché, secondo Compagnon,

L'intenzione di un autore che ha scritto un'opera è logicamente equivalente a quello che egli voleva dire tramite gli enunciati costitutivi del testo. E il suo progetto, le sue motivazioni, la coerenza del testo in vista di un'interpretazione data sono, in fin dei conti, indici di quell'intenzione (Compagnon 2000: 95).

Secondo il filosofo e il sociologo francese Pierre Bourdieu, il "campo letterario" si organizza

Per copie di opposti, spesso ereditate da un passato di polemica, e concepite come antinomie insuperabili, alternative assolute, in termini di tutto o niente, che strutturano il pensiero, ma nello stesso tempo lo imprigionano in una serie di falsi dilemmi (Bourdieu 1992: 272).

Per questo motivo, la figura dell'autore e la sua intenzione restano sulla base degli studi letterari, sapendo però che l'intenzione dell'autore non è l'unica norma possibile per la lettura dei testi, ma è importante sapere che certe parole in un certo modo le ha dette un certo autore volendo realizzare un certo senso. Solo

ammettendo il concetto “autore” e “intenzione” può avvenire il dialogo con la società e ci si può interrogare sulle responsabilità di certi significati:

Quando si parla di *intenzione* in generale, ci si interessa in realtà del ruolo dell'autore, del rapporto tra il testo e il suo autore, della responsabilità di quest'ultimo in relazione al senso e al significato del testo (Compagnon 2000: 44).

Le domande sulle intenzioni dell'autore, del testo e dei lettori nascono soprattutto quando si tratta di opere basate su una certa esperienza esistenziale. La scrittrice lituana Vanda Juknaitė (1949) non ha pubblicato molti libri, ma le sue opere hanno sempre suscitato grande interesse sia da parte dei lettori che da parte della critica. Il suo romanzo di esordio Šermenys (*La veglia funebre* 1989) racconta la storia di una giovane donna che, in cura per i postumi di un incidente automobilistico, si ricorda del paese natio e capisce che, con la fine della cultura del mondo agricolo, è ormai morto anche quel modo di intendere la vita. Le opere successive della Juknaitė, espresse nelle diverse forme di racconto, non fiction, dialogo, sono tutte legate ai valori della vita e della maternità. Nei dialoghi la scrittrice parla con bambini con esperienze difficili, con disabili, con membri di famiglie con adulti handicappati.

La scrittrice e giornalista polacca Dorota Terakowska (1939–2004) ha scritto sia per adolescenti che per adulti. Nelle sue opere ella tratta i problemi di identità della persona contemporanea, discute il rapporto tra la persona, la vita e la morte e analizza l'influenza che il cinismo, l'aggressività, l'indifferenza e l'egoismo hanno sui rapporti interpersonali. Al centro di molte opere della scrittrice polacca è la questione della maternità: una questione naturale e biologica che il mondo moderno ha fatto diventare una scelta.

In questo articolo saranno analizzate le opere delle due scrittrici nelle quali si parla dell'esperienza complessa della maternità vissuta stando accanto a figli malati. Per Juknaitė si tratta del racconto *Il paese di vetro* (*Stiklo šalis*, 1995) e del libro di dialoghi con quattro membri di famiglie con persone handicappate, corredato da diverse fotografie del fotografo Arūnas Baltrėnas, *Perché si possa vedere questo mondo* (*Kad pamatytų šitą pasaulį*, 2014). Per Terakowska, si tratta del romanzo *Poczwarka* (2001). Attraverso queste opere, basate su esperienze complesse, le autrici ci mostrano delle dimensioni della vita che ci invitano a un dialogo diverso con noi stessi e ci aiutano a comprendere meglio le cose che stanno dentro di noi mentre cercano di avviare con la società consumistica un confronto sui valori di una esistenza che non può essere basata solo sulla ricerca delle comodità e guidata da criteri esclusivamente razionali.

Il racconto di Juknaitė *Il paese di vetro* è uscito nel 1995 e ha sorpreso molti: affascinava il minimalismo formale e il senso ampio, molteplice e polisemantico. Proponeva aspetti della maternità nuovi per la letteratura lituana. La critica lo ha spesso paragonato con la poesia giapponese haiku, sottolineandone l'immagine minimalista e nello stesso tempo precisa e nitida. Il libro racconta la vita di una famiglia di quattro persone: moglie, marito e due figli maschi di cui il secondo è appena nato. Per questo motivo la donna sta a casa ad occuparsi dei bambini. Il figlio più grande ha la passione dei cani e in casa c'è sempre un randagio. Improvvisamente il piccolo si ammala: non riesce a digerire nessun tipo di cibo. Inizia una lotta per la vita che dura quasi un anno. In questa lotta la donna rimane sempre più sola: il medico non sa come aiutarla, il marito, con le braccia incrociate sul petto, le ricorda che non avrebbe voluto il secondo figlio. Il cane, che è una cagna, dà alla luce tre cuccioli e la donna, esasperata dall'indifferenza e dalle pressioni delle persone che le stanno attorno, li annega nella vasca da bagno. In mezzo a tutti questi eventi risalta la conversazione sulla morte tra la madre e il figlio grande: da un corpo seppellito o annegato cresce un albero o una pianta, – dice al bambino. Purtroppo, in questo combattimento per la vita, il rapporto stretto con i figli, non è per la donna un sostegno sufficiente. Alla fine le forze non bastano più ed essa pensa al suicidio: “La forza che l'ha alzata del letto era come la sete” (47). Ma nel momento decisivo è proprio la cagna a trattenerla mordendole la mano.

Ripresasi, la donna sente un treno avvicinarsi alla cittadina. Nel racconto il treno rappresenta un pericolo che non dipende dalla volontà umana: “Mentre passava hanno tremato le finestre e la donna ha appoggiato le mani sul vetro che vibrava” (49). Questa frase finale del racconto ha una forza sintetizzante – con il gesto delle mani che si appoggiano sui vetri la scrittrice non solo unisce nel campo dei significati due sensi importanti come l'acustico e il visuale, ma apre la strada ad una dimensione più profonda dei significati del racconto. Questo gesto – espressione visibile della posizione interna della donna – evidenzia la sua consapevolezza di una solitudine assoluta nel proteggere e custodire la vita e l'esistenza come un valore assoluto. D'altro canto, questo gesto richiama l'inizio del racconto:

Poco prima dell'alba sui fili della luce vicini all'autostrada vuota si posavano stormi di uccelli. Per qualche istante di riposo. In quel momento il piccolino svegliava la donna. Tra le braccia della madre egli strofinava la tenera testa di neonato al suo mento, finché la luce d'acciaio del mattino inondava lo spazio muto (7).

Iniziando e finendo il racconto con la metafora delle mani della madre che abbraccia, Juknaitė crea intenzionalmente l'immagine della maternità: la vita

e l'esistenza si aprono la strada al mondo attraverso questo gesto che abbraccia e custodisce, ma nello stesso tempo mette in silenzio l'“io” della madre. Questa considerazione viene confermata da dichiarazioni contestuali della stessa autrice:

Pensi a come questo succeda e capisci, se sei la madre... la maternità, anche quando ti si spezza il cuore, alza non te, ma l'altro. Scrivendo conosci cose che nemmeno immaginavi. Che logica è questa? Del segreto della vita. La sua logica è questa: alzare la vita e metterla in condizione di andare avanti – con il tuo destino, a costo tuo, per conto tuo (Juknaitė 2006: 191).

Il paese di vetro è un racconto intenzionale che evidenzia come la decisione della donna di rinunciare al proprio “io” diventi parte integrale del suo mondo interiore. La creazione di questa realtà interiore, che rappresenta la dimensione estetica della materializzazione linguistica dell'intenzione dell'autrice, è l'evento semantico principale del racconto. Esso è segnato dall'idea che la vita è come un *paese di vetro* – fragile, trasparente, chiuso, posto ai margini della vita sociale, ma un paese molto bello. Questo paese può essere salvato solo con quel gesto protettivo e individuale della maternità. Questi sono gli eventi del racconto. La materializzazione letteraria avviene secondo il concetto di Shlomith Rimmon-Kenan: 1) gli eventi sono governati da una doppia temporalità (la cronologia degli eventi e la loro presentazione letteraria); 2) la narrazione è un atto di mediazione e rappresentazione, che in letteratura è sempre verbale (Rimmon-Kenan 2006: 16).

Nella narrazione del *Paese di vetro* la sequenza degli eventi è cronologica, comprende il periodo di autunno-primavera, però l'impressione della cronologia è rotta dalle elisioni e dai tempi dell'indicativo imperfetto che si ripetono costantemente. Questa scelta dei tempi dei verbi evidenzia l'intenzione di Juknaitė di creare l'impressione di una storia che, invece di svilupparsi nel tempo, è chiusa in un cerchio. Il tempo è l'elemento principale della struttura del racconto. I suoi significati, però, non si realizzano nel confronto con il suo divenire, ma al livello semantico profondo suscitato dal confronto diretto della donna con se stessa. La riflessione che è il presupposto di questo confronto non viene, quindi, verbalizzata in nessun modo ma matura negli intervalli silenziosi della concretezza quotidiana. Per altri versi l'intenzione di attivare questa riflessione silenziosa costituita da pause e da sensi silenziosi può essere affiancata alla teoria delle *lacune* e *spazi vuoti* di Iser. Questi *spazi vuoti* lasciati dell'autore possono essere colmati dai lettori. L'incontro del testo con il lettore, secondo Iser, è sempre virtuale:

L'opera letteraria ha due poli, che possiamo chiamare l'artistico e l'estetico: il polo artistico è il testo dell'autore e l'estetico è la realizzazione compiuta dal lettore. Di fronte a tale polarità, è chiaro che l'opera non può essere identica al testo o alla sua concretizzazione, ma può essere situata approssimativamente fra i due. Dev'essere inevitabilmente di carattere virtuale, poiché non può essere ridotta alla realtà del testo o alla soggettività del lettore, ed è da tale virtualità che deriva il suo dinamismo. Poiché il lettore passa attraverso le varie prospettive aperte dal testo e riferisce i diversi punti di vista e modelli l'uno all'altro, egli mette in azione l'opera e anche se stesso (Iser 1993: 56).

Il processo della consapevolezza della donna del racconto nasce non solo dalla logica della propria crudele quotidianità, ma coincide con il momento forse più delicato della storia della Lituania contemporanea: le operazioni del gennaio 1991 con le quali i militari sovietici tentarono di rimpadronirsi della Lituania⁴. Juknaitė descrive anche le difficili condizioni economiche (le famiglie costrette a risparmiare ogni copeco, zucchero e farina razionati). In gennaio il marito parte per partecipare alla difesa del Parlamento. L'incertezza del momento ("Probabilmente [la guerra] inizia così semplicemente" (33)) rompe l'indifferenza del marito verso la donna ed egli pronuncia una di quelle domande capaci di darti forza nei momenti critici della vita: "Come sta il piccolino?". È vero però che questo interesse cade nel giro di pochi secondi: "E qualche fiocco di neve gelata volò insieme alle caramelle nello zaino che si chiudeva" (34).

L'intenzione di Juknaitė di scegliere un modo di narrazione grazie al quale l'evento principale del racconto – il processo di formazione della consapevolezza della donna – si sistema nel silenzio che sta dietro gli eventi e richiede da parte del lettore uno sforzo per "attualizzare le potenziali non-ostensive referenze" (Ricoeur 1976: 81) e creare quello che non è detto, anche se esiste veramente. Questi spazi vuoti del testo o lacune, secondo Iser, rendono più avvincente la lettura e fanno sì che tra il lettore e il testo si realizzi una sorta di comunicazione; per altri versi le stesse lacune gli chiedono di essere integrate con nuove proiezioni di se stesso che rendono più evidente quel qualcosa in più, che va oltre il segno linguistico e aprono più ampie possibilità di realizzazione estetica.

Per la narrazione è importante anche il narratore. Alla narratrice di Juknaitė, nonostante sia anonima e neutrale, è assegnato un ruolo importante proprio

4 La Lituania proclamò la propria indipendenza l'11 marzo del 1990. Le forze militari sovietiche non abbandonarono però il territorio della neonata repubblica. Il 13 gennaio 1991 esse occuparono Vilnius per fermare l'indipendenza lituana. Morirono 14 cittadini.

perché non commenta né esprime preferenze. Essa traccia solo le linee di immagini chiare e concrete dietro le quali si nasconde la storia interiore della donna. Il racconto è organizzato in modo che la narratrice veda e comprenda le cose che la circondano. In alcuni momenti, però, anche se non è detto, la narratrice parla in modo che mostri chiaramente che il mondo attorno è visto attraverso gli occhi della donna:

Dopo aver addormentato il piccolino, la donna ha fatto il giro della casa, quindi ha cercato l'altro figlio per la radura piena di biancospini ormai rosseggianti. [...] Il cane non si è visto. Non si è visto neanche il bambino (8).

Quando è tornata a casa, il figlio già dormiva, sussultando e brontolando nel sonno (9).

Qui, anche se sembra che la focalizzazione sia esterna, con un ambiente visto in tutta la sua ampiezza e definito con un lessico neutrale, lo stretto rapporto esistente fra le sensazioni della donna e le immagini esteriori mette in dubbio tale prospettiva. Questa ipotesi viene confermata da altri episodi del racconto, nei quali la narratrice fornisce informazioni di cui solo la donna può essere a conoscenza. Un esempio di episodio che al primo sguardo appare neutrale è quello in cui si parla di un ramo d'albero rotto dal peso della neve. Questo episodio segue quello della visita dal medico che "ha permesso alle mani più di necessario" (17). Sembra che con ci sia nessuna connessione fra il ramo rotto e la visita dal medico, invece il punto di vista interiore, mascherato sotto un lessico neutrale "il tronco d'albero bianco come il corpo umano" (18) si serve del simbolismo del bianco e della verginità per portare la riflessione sulla dimensione etica del limite superato.

Quindi, Juknaitė ha scelto la figura della narratrice neutrale, che osserva lo spazio da fuori, ma la priorità data all'immagine e la profonda dimensione semantica di questa, identica alle sensazioni e all'esperienza interiore della donna, ci consente di dire che, dal punto di vista dei valori e delle percezioni, la narratrice è identica alla protagonista. Dall'altro lato ogni tentativo di verbalizzare l'esistenza della donna che si trova nello spazio freddo e fragile di *paese di vetro* e che ogni giorno guarda gli occhi di figlio con la speranza di vedere i segni della vita e non della morte, rischia di diventare banalità verbale. L'uso dell'immagine tracciata nello spazio ampio e minimalista è probabilmente l'unico modo per raccogliere questa esperienza in un segno estetico:

"Il paese di vetro" è scritto in linea tratteggiata. Ho tentato di andare ai confini della lingua, dove non esistono più le parole, solo strascichii e mugolii. Verso ciò che Lacan definisce la coscienza della Realtà e la definisce come qualcosa che va oltre i limiti della

lingua. Là ci sono i ricordi della nostra unità primordiale con la madre e con il mondo. Questa realtà, poiché non può essere verbalizzata, viene considerata come non esistente. Di questo volevo parlare, scrivendo "Il paese di vetro" (Juknaitė 2004: 3).

Simile e nel contempo diverso dal racconto di Juknaitė è il romanzo di Terakowska *Poczwarka*. I protagonisti – una coppia giovane e benestante, che si presuppone sia polacca, anche se la scrittrice la presenta in modo che le poche indicazioni geografiche non abbiano alcun significato. Adam e Eva si sono sposati mentre erano ancora all'università. Quando lei, per errore, rimase incinta, decisero di rinunciare al bambino, perché non erano ancora sistemati bene: "Allora, quando la ditta di Adam era solo all'inizio della sua espansione e a noi è successo quell'errore... Allora lo abbiamo chiamato errore e lo abbiamo eliminato, credendo veramente di non avere la possibilità di crescere il bambino..." (Terakowska 2006: 39–40). E un bambino è potuto nascere solo dopo che Adam ha fatto carriera: è diventato vicepresidente e poi presidente di una compagnia multinazionale, dopo che si sono fatti la casa e l'hanno arredata all'ultima moda e con aiuto di molti designer:

Adam e Eva crearono la loro vita secondo le regole stabilite meticolosamente. "Il nostro piccolo piano familiare d'affari" – scherzava Adam. All'inizio dovevano avere la sicurezza che lui progredisce professionalmente; più tardi quella che di lui si interesseranno gli *head hunter* 'i cacciatori di teste' di informatica e che non solo entrerà nel consiglio della società, ma probabilmente avrà la possibilità di diventare vicepresidente. O forse anche presidente, se conquisterà la fiducia degli americani?

Con la crescita del suo ruolo Adam non solo ha potuto cambiare macchina, ma anche iniziare a costruire la casa. La casa l'ha costruita una ditta accreditata, chiavi in mano; ma l'arredamento lo hanno deciso loro stessi. [...]

È venuta pure la maestra di *feng-shui* e, per una salata parcella, ha fatto vedere che la camera da letto deve essere situata nell'angolo destro del piano superiore della casa (25).

Mentre sono impegnati nella costruzione di una vita perfetta, nella quale ogni passo è previsto e nella quale i due coniugi credono di potere da soli decidere e governare tutti gli avvenimenti: "Adesso possiamo permetterci di avere un bambino. Adam aveva trentasette anni e Eva trentacinque. Allora è nata Miszka" (26) – una bimba affetta da sindrome di Down. Pupa, mongoloide, mumino, bimbo di Dio – così possono essere chiamati questi bambini. In una società tecnologica, dove il denaro ha un valore che trascende la pura dimensione economica, dove conta molto l'aspetto esterno, una bimba Down rompe in maniera drastica questa

formula fatta di bellezza e di successo. Le domande che Terakowska intenzionalmente formula con questo suo romanzo sono tante: come superare la corteccia esteriore costituita dalla palese imperfezione e intravedere la ricchezza e la bellezza del mondo interiore di questa bambina? E come trovare la forza di credere che anche lei sia una persona con un suo mondo interiore, una persona che sente e capisce e, soprattutto, non avere paura di dirlo a se stessi e al mondo? Terakowska racconta la storia dei due genitori, ognuno dei quali cerca a suo modo di guardare nel mondo interiore della figlia e imparare ad amarla così com'è: grossa, sempre con la bocca aperta e la lingua fuori, con la saliva che le esce dalla bocca, che quasi non parla, che, quando è stressata in un ambiente per lei non abituale, fa la "pipì" addosso. La madre passa continuamente dal ruolo di martire a quello di eroe. Un giorno ama la figlia di un amore incondizionato, l'altro, odia lei e se stessa e si sente infelice. Il padre, invece, dopo qualche mese insieme nella camera da letto, si trasferisce nello studio dove, dopo averne isolato la porta per non sentire i brontolii non coerenti della figlia, dorme, lavora e passa il tempo libero.

Prima che Adam si chiudesse per sempre nello studio, Eva ha fatto in tempo a notare che egli ha violato anche un altro principio di *feng-shui*: ha messo la poltrona con il retro rivolto alla porta e questa posizione della poltrona nella casa ha rappresentato un'altra prova del loro allontanamento dal "piano d'affari" della famiglia (28–29).

Invece la figlia dentro il suo corpo pesante e goffo, sente voglia di ballare. E a volte balla veramente. Solo che nessuno interpreta i suoi gesti scoordinati come un ballo.

Le strategie principali della realizzazione testuale del romanzo di Terakowska sono due: l'intertestualità e il punto di vista del narratore. Il punto di vista è la categoria principale sulla quale si basa il racconto. Dal punto di vista scelto dipendono il livello ideologico, la struttura e il senso del racconto, perché, secondo Jacques Fontanille, "lo stato di cose che non sia raccontato o descritto da un punto di vista determinato – sia anche onnisciente – è uno stato insignificante" (Fontanille 1999: 43). Quando una storia è realizzata in racconto "è possibile, per astrazione e per sintesi, ricostruire il punto di vista che regge tutta la strategia narrativa presente nel testo" (Marguerat 2010: 333). Così il sistema ideologico e di valori di questo testo è determinato da un narratore che ha tre punti di vista di focalizzazione interna: di Adam, di Eva e di piccola Miszka. Identificandosi con il punto di vista di Adam, la narratrice sviluppa la storia complicata di una identità di successo che si è rotta d'improvviso a causa della nascita di una bambina fuori dalla perfezione. Avendo la moglie rifiutato la decisione razionale del medico e sua di lasciare Miszka in una

casa di cura cara e ben attrezzata, Adam è costretto formalmente ad accettare la scelta di tenere la bambina in famiglia. Dentro di lui c'è, però, molta rabbia per il fallimento del suo piano per una vita perfetta. È qui che, attraverso varie intertestualità, si evidenziano le intenzioni di Terakowska di mettere a confronto un tipo di vita come ognuno la vorrebbe, che dovrebbe essere garantita dalla tecnologia e dalle conquiste genetiche, e la vita reale che ti invita a vivere con quello che hai. L'autrice inserisce nel racconto vari testi di scienza genetica e di medicina che Adam legge per convincersi che la malattia di Miszka è colpa della moglie, perché ereditata dalla sua famiglia, senza tenere conto che egli ha avuto un fratello effetto dalla stessa sindrome, di cui ha semplicemente rimosso il ricordo in quanto morto insieme ai genitori in un incidente automobilistico a causa del quale egli è rimasto orfano in tenera età. Il livello intertestuale crea non solo un dialogo con le varie fonti contestuali, ma costituisce l'indicazione per una lettura che, per capire il senso dell'opera, richiede la partecipazione attiva del lettore.

Anche se è indubbio che le pratiche intertestuali rappresentino una costante e un elemento significativo della scrittura contemporanea, è importante non limitarsi all'individuazione di singole strategie formali o retoriche (di per sé non caratterizzanti), ma accertare la loro funzionalità, il rapporto che esse intrattengono con le tematiche prevalenti (Polacco 1998: 24).

Il secondo punto di vista che acquisisce la narratrice è quello di Eva. Se Adam vede tutto da fuori, Eva rappresenta la vita da dentro. Per questo motivo gli inserimenti intertestuali dei libri di medicina che ella legge non creano nessun dialogo con i valori della società o con un modo di vita dove tutto deve essere organizzato solo secondo i criteri della razionalità. Questo livello di intertestualità diventa, sia per Eva che per i lettori, come un manuale che aiuta a capire le peculiarità della sindrome di Down. Per il fatto di vivere tra la protesta contro l'ingiustizia che le è capitata e l'amore assoluto per la figlia, il personaggio di Eva si sviluppa su due livelli: quello emozionale, legato ai suoi valori individuali, rappresentato dalla maternità che le chiede di vivere solo per essa riducendo al silenzio il proprio "io" e quello razionale che guarda con distacco a questa scelta e la giudica secondo i criteri di una società organizzata sulla base del successo e della perfezione. Per questo il personaggio di Eva rappresenta un viaggio interiore verso il concetto di amore sincero e aperto come quello che Miszka sente per lei.

L'ultimo punto di vista è quello di Miszka. Esso è legato a intertesti di Bibbia e cultura popolare fatta di Barbie e Ken, trasmissioni televisive e riviste. Attraverso la storia Biblica della creazione del mondo Terakowska dichiara la sua intenzione

di mostrare il ricco mondo interiore della bimba malata che la società, abituata a fermarsi all'aspetto fisico, non riesce a intravedere. Con l'immagine della soffitta dove Miszka va tutti i giorni e nel buio partecipa alla creazione del mondo e incontra una Voce (Dio?), un Giardino e un Serpente, la scrittrice realizza una visione cristiana di concetti fondamentali quali l'amore verso l'altro, l'amore che non tiene conto delle diversità fisiche, del talento o dell'intelligenza, ma vede solo l'essenza, il nucleo dell'identità umana. Questo livello ideologico del romanzo, formato soprattutto dal punto di vista di Miszka, costituisce un dialogo con i valori della società. Dialoga anche con il punto di vista di Adamo: "Miszka lo ha privato di tutto ciò che ha avuto, di tutto quello che ha edificato e ha costruito con passione e ottimismo e in cambio non ha dato niente. Niente" (208).

Si può affermare che il racconto di Juknaitė *Il paese di vetro* può essere analizzato secondo le strategie di autore modello e lettore modello di Eco in quanto la sovrapposizione della forma e della trama del racconto è tale che permette di analizzare i significati in maniera immanente. Addirittura vi si può inserire l'*intentio operis* (simile all'"intenzione del testo" di Ricoeur). L'intertestualità del romanzo di Terakowska *Poczwarka* rende la sua composizione più aperta verso il dialogo con vari contesti ideologici e sociali. Ma anche questa opera può essere analizzata in maniera immanente, descrivendo le varie intenzioni: del testo, dell'autore e del lettore modello. Il problema è che il concetto di *intenzione* deriva dalla fenomenologia, e per questo essa è legata alla coscienza. Si sa che il testo è privo di coscienza, perciò parlare di "intenzione del testo" o *intentio operis* – è come volersi servire di un termine meno impegnativo che deriva dagli anni di "svolta linguistica" durante i quali si evitava tutto ciò che era legato al soggetto e alla soggettività. E poi, a dire con Compagnon,

La responsabilità critica nei confronti del senso dell'autore, soprattutto se non è di quelli verso i quali incliniamo, dipende da un principio etico di rispetto per il prossimo (Compagnon 2010: 99).

La tradizione ermeneutica parla di fusione di orizzonti di attesa e perché questa fusione avvenga è, senz'altro, necessaria una certa esperienza dei lettori.

La storia della ricezione delle opere di Juknaitė e Terakowska e della loro traduzione in altre lingue dimostra, però, che la fusione di orizzonti può avvenire su vari livelli e che il senso di un'opera letteraria è tanto complicato e multiforme che per capirlo e descriverlo può essere necessario che le strategie testuali del lettore e dell'autore modello si uniscano con le intenzioni dell'autore empirico espresse, oltre che nell'opera stessa, con dichiarazioni contestuali come interviste, saggi, e ogni altra forma di divulgazione del proprio pensiero.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Compagnon, Antoine. 2000. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*. Trad. di Monica Guerra. Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques. 1998. *Della grammatologia*. A cura di: Gianfranco Dalmasso. Milano: Jaca Book.
- Eco, Umberto. 1998. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Fontanille, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris: PUF.
- Gadamer, Hans Georg. 1983. *Verità e metodo*. Trad. e cura di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani.
- Iser, Wolfgang. 1993. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Juknaitė, Vanda. 1995. *Stiklo šalis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Juknaitė, Vanda. 2004. „Už žodžių“. Filosofė Jūratė Baranova kalbasi su rašytoja Vanda Juknaite. *Šiaurės Atėnai*, 730: 3.
- Juknaitė, Vanda. 2006. „Motinystė yra tai, kas nekalba...“ In: Audinga Peluritytė, „Senieji mitai, naujieji pasakojimai“. *Gimtas žodis*, 184–195.
- Juknaitė, Vanda. 2011. „Improvizacija fakto literatūros autoriaus tema“. *Teksto slėpiniai*, 14: 132–143.
- Marguerat, Daniel. 2010. Il “Punto di vista” nella narrazione biblica. *Rivista biblica*, 58 (3): 331–353.
- Pavilionis, Rolandas. 1981. *Kalba. Logika. Filosofija*. Vilnius: Mintis.
- Polacco, Marina. 1998. *L'intertestualità*. Bari: Editori Laterza.
- Ricoeur, Paul. 1976. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2006. “Concepts of Narrative”. *Collegium. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 1: 10–19. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. http://www.helsinki.fi/collegium/journal/volumes/volume_1/index.htm
- Searle, John. 2007. “Lo statuto logico del discorso di finzione”. In: *Che cosa è arte: la filosofia analitica e l'estetica*. A cura di Simona Chiodo. 160–173. Torino: UTET Università.
- Steiner, George. 2010. *Real Presences: Is There Anything in What We Say?* London: Faber & Faber.
- Terakowska, Dorota. 2006. *Lėliukė*. Iš lenkų kalbos vertė Vytas Dėkšnys. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Zink, Michel. 1985. *La subjectivité littéraire*. Paris: PUF.
- Лотман, Юрий. 1970. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Лотман, Юрий. 1992. “Статьи по семиотике и типологии культуры”. In: *Избранные статьи: в трех томах*. Т. I. Таллинн: Александра.
- Лотман, Юрий. 1992а. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис.

Summary

A Meeting of Author, Reader and Text's Intentions: Vanda Juknaite and Dorota Terakowska

A literary work, an author's thought embodied in writing, is a certain appeal to the world. In his essay *Lector in Fabula*, Umberto Eco created two concepts of a 'model author' and a 'model reader' as textual strategies that do not coincide with the empirical author and empirical reader. The interpretation, Eco notes, unfolds inside the text; it does not have to respect the intentions of the one who wrote the text or who reads it. However, by confining the interpretation only within the text, the opportunity to draw attention to authors' ethical positions imparted in the texts and to their wish to establish a dialogue with the reader and public values is eliminated. In the works by Lithuanian writer, Vanda Juknaite, *Stiklo šalis* (*The Land of Glass*) and Polish writer, Dorota Terakowska, *Poczwarka*, the maternity experience caring of a sick child is explored. The works unlock complex existential meanings that ask for and deepen reader's experience, forming new perceptions about it. In addition, these works seek to establish a dialogue with consumer society's strive to live comfortably. Such a semiotic-structural analysis model used to depict this kind of experience is too narrow. Nevertheless, not denying it and using it as the framework, which could explain the interpretation, it is necessary to expand author and reader's strategies regarded as ideal into the empirical author and reader's intentions, which are referred by a variety of contextual texts, such as an interview, essay, and intertext. In this case, the phenomenological-hermeneutic perspective, Paul Ricoeur's dialectical direction in particular, could be employed. According to Ricoeur, text's verbal and mental meanings dialectically complement each other. Therefore, it is necessary to consider both of them while analyzing the work. In this way, the analysis will include the dialogue with itself and society.

Patrizia Bertini Malgarini

LUMSA, Roma

Ugo Vignuzzi

Sapienza – Università di Roma

Caratterizzazione diatopica e “giallo all’italiana”

Abstract: La presenza della caratterizzazione diatopica è senz’altro una delle marche fondamentali dei livelli più avvertiti di quella narrativa di genere che ci è piaciuto definire “giallo all’italiana”. L’intervento si propone quindi di ripercorrere criticamente la presenza del localismo linguistico, dagli albori del genere (*Il cappello del prete* di Emilio De Marchi e i *feuilletons* di Antonio Mastriani, degli anni ’80 dell’Ottocento) ai romanzi di Andrea Camilleri e dei molti altri che, sulla sua scia, hanno dato spazio (più o meno consapevolmente e più o meno ampiamente) al “colore linguistico locale”, inteso come ingrediente necessario alla definizione dell’ambientazione “municipale” italiana. Naturalmente si terrà doverosamente conto del dispiegarsi della varietà locale nei diversi livelli del *continuum* sociolinguistico (dal dialetto più stretto – o basiletto vernacolare – fino al minimamente rilevato italiano regionale), e della assai diversa valenza della presenza del localismo linguistico nelle parti di mimesi dialogica piuttosto che in quelle di diegesi autoriale.

Parole chiave: lingua italiana, letteratura di consumo, letteratura *noir*, diatopia, italiano regionale, dialetti italiani.

Mots-clés : langue italienne, la littérature des consommateurs, la littérature noire, diatopie, italien régional, dialectes italien.

Keywords: Italian language, consumer literature, mystery novel, diatopy, areal Italian, Italian dialects.

Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell’ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul

disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura. In fondo la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole. Ogni storia di indagine e di congettura ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre (citazione pseudo-heideggeriana).

Così Umberto Eco nelle *Postille al Nome della Rosa*¹: ci è piaciuto, *in limine* al nostro intervento, muovere proprio da questa riflessione, nella convinzione che la logica dei fatti non si limiti soltanto al cotesto narrativo ma si estenda a tutto il contesto ambientale, sociale, psicologico e quindi anche linguistico proposto dal narratore (Bertini Malgarini e Vignuzzi 2010).

Come abbiamo già avuto occasione di rilevare, la presenza della caratterizzazione diatopica è senz'altro una delle marche fondamentali dei livelli più avvertiti di quella narrativa che ci è piaciuto definire "giallo all'italiana" (e che gli studiosi specialisti di questa produzione chiamano spesso *noir*²): in Italia infatti la presenza del dialetto nel giallo si collega, sin dal romanzo più volte additato come antecedente del genere, il *Cappello del prete* di Emilio De Marchi (1888), alla volontà/necessità di una rappresentazione quanto possibile se non vera, almeno verosimile di ambienti e situazioni connotati localisticamente; ed è quindi interpretabile, dal punto di vista delle discussioni sui tratti fondativi del genere (discussioni che hanno una lunga tradizione), come una marca di realismo; ovvero, per dirla nei termini del dibattito novecentesco sul rapporto letteratura e dialetto, di una presenza di solito programmaticamente naturalistica:

non si tratta di un generico "siamo nella realtà" ma di un contesto accuratamente verosimile e plausibile che permette alla finzione di funzionare quale mondo parallelo nel quale valutare premesse ed esiti, azioni e conseguenze, senza per questo rinunciare allo statuto di finzione (Pagliano 2008: 74).

Valenze e plusvalori espressionistici, per altro non del tutto assenti, sono però per così dire incidentali, dato il livello istituzionalmente "medio" di un genere destinato a un pubblico di massa, – non è un caso infatti che un episodio come

1 Eco (1983); poi nelle edizioni del romanzo nella collana I Grandi Tascabili Bompiani; si cita da Eco (1985: 50).

2 V. almeno Mondello (2006); cfr. pure Mondello (2005) con ulteriore bibliografia.

quello del *Pasticciaccio*, pur essendo senza dubbio paradigmatico nell’angolazione della prosa letteraria “d’arte”, risulti molto difficile da definire *tout court* come “giallo”. Per di più, come si evidenzia a partire dagli esordi demarchisiani, e come costantemente si rintraccia anche in alcuni romanzi fra i più recenti (pur se in un clima linguistico e letterario profondamente mutato), la presenza del dialetto è sostanzialmente circoscritta a “macchie di colore”, quasi spezia che esalti o almeno ravvivi il sapore di una prosa spesso stinta, quando non usuratamente banale. È un impiego riconducibile alla stilizzazione bozzettistica, specificatamente collegato alla definizione di situazioni o personaggi a connotazione “popolare” che si realizza, come è ovvio, soprattutto nelle battute dei dialoghi, oppure (e insieme) quando si voglia indulgere all’effetto “giocoso” o addirittura al comico.

Non sorprenderà allora più di tanto (in ragione di quanto si è appena detto) che presenze quali quelle di cui qui trattiamo siano rintracciabili già agli “inizi” del nostro genere in Italia, negli anni ’30, nel pieno della lotta alla “malerba dialettale”. Così nel *Sette Bello* (apparso nel 1931)³, il primo romanzo di autore italiano a essere pubblicato nella collana *I Libri Gialli* della Mondadori (sino ad allora erano state stampate solo traduzioni), l’epopea del romano commissario Ascanio Bonichi, frutto della fantasia del savonese Alessandro Varaldo, è linguisticamente caratterizzata da non isolate marche localistiche appunto romane. È lo stesso Alessandro Varaldo, nella famosa lettera dedicatoria *A Arnoldo Mondadori* (del settembre 1930) a ricostruire, naturalmente a suo modo, l’episodio della nascita del suo primo giallo⁴:

Sul tuo scrittoio c’erano dei volumi gialli: t’annunziai a bruciapelo che avevo l’idea d’un romanzo poliziesco. Drizzasti le orecchie, buon sintomo per un editore, e mi chiedesti il titolo. Il primo che mi venne in mente: – Il Sette Bello.

Nel *Sette bello*, come negli altri romanzi polizieschi di Varaldo, tracce dialettali si registrano di regola nel parlato di personaggi appartenenti agli strati popolari, spesso malviventi o persone implicate in loschi affari: «Basti pensare a come

3 Per la bibliografia dei racconti polizieschi di De Angelis, v. Brunetti (1994: 153); cfr. anche Brunetti (2006).

4 Un piccolo inciso lessicale: «è esclusivamente italiano il n[ome]» di *gialli* dato ai romanzi macabro-polizieschi dovuto proprio al colore della copertina della collana Mondadori come riporta il NDELI, citando un saggio di Bruno Migliorini del 1929 [*Onomastica*]. E «solo italiana sembra l’estensione del raggio d’impiego di *giallo*, usato frequentemente nella stampa contemporanea con riferimento a qualcosa “avvolto dal mistero”» (NDELI che rinvia a Castellani Pollidori).

Varaldo faccia parlare certe figure popolari, quasi da teatro vernacolare, come la portinaia sora Lalla o il delinquentuccio di quartiere Michelino» conosciuto nel quartiere col soprannome di Nino er Boja (Pistelli 2006: 171).

La sora Lalla avea l'indignazione lagrimosa.

Povero sor Giovanni, incapace di far male a una mosca! È una signorina, sor commissario mio, ma una signorina di quelle tranquille, me capischi! Non de queste sfarfallone del giorno d'oggi che te vanno con li giovinotti come noi del mio tempo s'andava a li esercizi spirituali! Me capischi? E chi può essere quel malandrino puzzone che ce l'aveva col sor Giovanni?

– Lei ne sa niente, sora Lalla?

– Io? E che ho da sapere io, sor commissario mio, che non vado nemmeno al cinematografo! Sempre qua drento so io! (Varaldo 1931: 90).

Non siamo certo di fronte a una scrittura che trascriva un dialetto “autenticamente” popolare, ma piuttosto a una prosa che si accontenta di inserimenti vernacolari, quali marche localistiche e d'ambiente: abbiamo così ancora spie lessicali romanissime del tipo di *macellaretto*, *cortello*, *tabaccaro*, o *foietta*⁵ o addirittura *puzzone*⁶.

Se sul piano morfologico si possono segnalare *amichi* o *dicheno*, più notevole sul piano sintattico-testuale una struttura tipica già del “fusto” (bullo) romanesco fin dal Peresio, il «parlar foderato» (o “struttura-eco”): *Fa lo sterratore nelle bonifiche, fa*; e si vedano anche i fatismi popolari, quasi *tic*, come il *me capischi* della sora Lalla. E il brigadiere Santini, rivolgendosi a Nino, arriva a usare una forma quale *ci hai* in un contesto italiano, offrendoci una precocissima testimonianza di quello che è stato definito “italiano *de Roma*”⁷: «Scommetto, Michelino, che per la mattina di domenica 9 marzo ci hai sotto mano un alibi» (p. 124). La valutazione esatta della presenza dialettale in Varaldo non dovrà però prescindere dall'esame complessivo del tessuto della lingua del *Sette Bello* e delle altre avventure della

5 «Antica unità di misura per liquidi pari a un quarto di boccale corrispondente a circa mezzo litro, in uso spec[ialmente] nello Stato Pontificio [...] sec. XV; etimologia incerta, cfr. fr. *feuillette*» (NDELI *sub voce*).

6 Il NDELI (*puzzo*), data *puzzone* col valore di ‘persona spregevole, disonesta [...]’, o più specificamente di “poco di buono”, al 1942 con questa precisazione: «*Puzzone* e *puzzonata* sono vc. romanesche: [...] *puzzone* in G. Zanazzo, F. Chiappini e Trilussa».

7 Per la definizione di «italiano *de Roma*» v. Vignuzzi (1994: 25–33); D'Achille (1995: 38–43).

serie, segnate da un’inverosimile stratificazione “indigesta”, ma il discorso ci porterebbe lontano⁸.

In quegli stessi anni anche Augusto De Angelis, lo scrittore da tutti riconosciuto come il vero iniziatore del genere, con il suo “aristocratico” commissario De Vincenzi, dà spazio, sia pure in misure assai contenute e ben delineate, a emergenze dialettali. Il gusto per la caratterizzazione linguistica nel senso della mimesi realistica porta De Angelis (in romanzi che si distribuiscono dal 1936 al 1941 e addirittura al 1943) a mettere battute vernacolari in bocca non solo a questurini in servizio di ordine pubblico

Via! Via! Via!...

Neh! u’capite ca qui nce se pò stà!

Benedetta Matri!

(De Angelis 1936a)⁹

o, in un racconto successivo (De Angelis 1941: 120–121)¹⁰, al brigadiere che affianca il commissario De Vincenzi

Sospirò e andò a battere sulla spalla dell’addormentato, che balzò in piedi esclamando: «Cavaliè’, ai vostri ordini...». Si fregò gli occhi. «Scusatemi, cavaliè’. M’ero addormentato. Che volete? No poco ‘e stanchezza ...»,

[D’Angelo] Si interruppe, con un gesto di scusa. «Neh, cavaliè, perdonatemi, è l’abitudine. Vi dicevo che ho potuto condurne con me soltanto tre. Gli altri li avevo già mandati...». [...] D’Angelo [...] Si volse ai suoi uomini: «Neh, voialtri! »,

ma nell’*Impronta del gatto* (De Angelis 1943) persino a un distinto avvocato della Milano bene, *l’avvocato dei gatti*, come lo chiamavano i suoi colleghi della Pretura e del Tribunale: «– Micin micin qui dal vostro padron [...] *Scianin*¹¹ d’oro. Vien dal tuo padron» (De Angelis 1943)¹². Nel *Candelieri a sette fiamme*

8 Rinviamo per questi aspetti a Bertini Malgarini e Vignuzzi (2012).

9 Si cita dalla edizione Palermo: Sellerio (2008: 38).

10 Si cita dalla edizione Palermo: Sellerio (2003: 130).

11 Già nel *Vocabolario Milanese-Italiano* di Francesco Cherubini (t. II, Milano, dalla Stamperia Reale, 1814) *Sciàn* per *Mosciàn* v. *Gàtt*; e in Francesco Angiolini, *Vocabolario Milanese-Italiano* (Torino–Roma–Milano–Firenze–Napoli, G.B. Paravia e comp., 1897) coi segni per la pronuncia: «*sciàn* gatto: modo famigliare per chiamare il gatto».

12 Si cita dalla edizione Palermo: Sellerio (2007: 22).

si ha addirittura un intero dialogo giocato sull'alternanza dei codici fra l'italiano del commissario e il veneziano dei pescatori della Laguna (De Angelis 1936b)¹³:

«Quanto avreste pescato, se non fossimo venuti a disturbarvi?».

«Ostrega! No savaria Ma lu podeva anca andar in malora».

«Cento lire? »

[...]

«El domanda, paron» fu pronto ad accettare un vecchio ossuto, dal profilo tagliente come un frangiflutti, che doveva essere a capo dei bragozzi».

«Da quanto tempo state qui a pescare?»

«Dall'alba, paron».

Prima che De Vincenzi riprendesse le domande, un giovanotto da un'altra barca scattò:

«Adesso el vorà saver del'aroplano!».

«Che aeroplano?»

Fu il vecchio che spiegò:

«Un aroplano che se gà posà su l'acqua, là in fondo visin el ponte».

« A che ora?»

«Mez'ora fa, sior».

«Ditemi quel che avete veduto».

Glielo dissero un po' per uno e a forza di domande.

Se con Varaldo e De Angelis (sia pure con esiti ben diversi) siamo per così dire nella preistoria del genere, è con Giorgio Scerbanenco che il *noir* italiano trova il suo riconosciuto caposcuola: negli anni Sessanta l'editore Garzanti pubblica la saga di Duca Lamberti, *Venere privata* (1966), *Traditori di tutti* (1966), *I ragazzi del massacro* (1968), *I milanesi ammazzano al sabato* (1969), vera serie principe del "giallo all'italiana", ambientata in quella Milano che stava diventando la capitale italiana del crimine. Giorgio Scerbanenco¹⁴, autentico professionista della scrittura (*un'eccezionale macchina per scrivere storie*, lo definì Oreste del Buono), all'attività di giornalista (collaborò con quasi tutte le riviste della Rizzoli e tenne

13 Si cita dalla edizione Palermo: Sellerio (2005: 163–164). Cfr. Bertini Malgarini e Vignuzzi (2009a: 77–92, 81–82 e 84).

14 Nato a Kiev nel 1911 ma, dopo la morte del padre ucraino nella Guerra Civile, vissuto sempre in Italia con la madre.

con diversi pseudonimi rubriche di posta con le lettrici, la cosiddetta “posta del cuore”) ha affiancato quella del romanziere, misurandosi con i generi più diversi della narrativa popolare: western, fantascienza, rosa e poliziesco¹⁵ (senza dubbio quello a lui più congeniale; e d’altro canto riferimenti al crimine sono largamente presenti in tutta la sua produzione).

Scerbanenco nel ciclo di Duca percorre linee molto diverse da quelle del giallo degli anni Trenta, optando per una scrittura che accoglie e si modella su un registro “medio”, sensibile alle suggestioni del linguaggio giornalistico e radio-televisivo, e che cerca di ridurre la tradizionale distanza tra scritto e parlato. Tanto più colpisce allora la presenza, per quanto sporadica, di inserti dialettali, certo episodici, ma pur tuttavia significativi e fortemente motivati. Già nel primo romanzo, *Venere privata*, il «fraseggio ambrosiano» reagisce ironicamente con l’ambientazione da cosmodromo futuribile del garage sotto casa

Si sentì sicuro solo quando arrivò al garage vicino a casa, scese lento nel cantinone divenuto un fantascientifico *grand hotel* per auto, con giovanotti in tute aerodinamiche da Cape Kennedy, berretti *marines* da sbarco, il tutto corretto da “Ciappa su la pompa, tarlucc”, “Fa minga el bamba, guarda la pressione”, e altro fraseggio ambrosiano che ristabiliva un clima nostro e più familiare (Scerbanenco 1966a: 72)¹⁶;

e in *Traditori di tutti* la riflessione metalinguistica su una frase in italiano regionale nella sua concisione sa cogliere perfettamente il retaggio della tradizione identitaria in un italiano *altro* solo se confrontato con la norma *alta*: «Oh, mamma mia, ma è la stessa, sicuro di sì, parlava in italiano, ma era come se avesse detto, in milanese, *segura de sì*.» (Scerbanenco 1966b: 94).

Di là dagli esempi fin qui additati, per gran parte del secolo XX, la presenza del dialetto (o dell’italiano diatopicamente marcato) è restata tutto sommato fortemente circoscritta e soprattutto peculiare a pochissimi scrittori “guida” del genere¹⁷. Di fatto perché questa presenza divenga una risorsa largamente riconosciuta e fruibile si devono attendere gli ultimi decenni del ’900. E, naturalmente, una riflessione sulle scelte linguistiche¹⁸ della narrativa *noir* più recente non può prescindere dall’impatto di Andrea Camilleri: dalla metà degli anni ’90 infatti,

15 Cfr. da ultimo Via (2012).

16 Si cita dalla ristampa del 1999.

17 V. da ultimo Salibra (2014).

18 V. quanto osservato al riguardo da Bertini Malgarini e Vignuzzi (2008a); Bertini Malgarini e Vignuzzi (2008b); cfr. Cerrato (2012).

auspice e complice il suo “meticcio” linguistico, nella cucina del giallo all’italiana il sapore della spezia dialettale, vernacolare o italianizzata, è diventato se non necessario, certo sempre più frequente. Con lo scrittore siciliano il genere esce dai suoi recinti tradizionali e guadagna schiere sempre più vaste di lettori, andando ad occupare il posto di una narrativa “popolare” in senso postmoderno; e la dialettalità (in tutte le sue diverse sfumature) fa per così dire “un salto di qualità” divenendo fattore costitutivo del narrato stesso. La marcatezza diatopica si fa non solo pervasiva di tutta la scrittura, ma anche tratto imprescindibile delle storie e dei personaggi, molti dei quali difficilmente potrebbero aver vita “verosimile” in altre forme linguistiche (si pensi a un romanzo come *La mossa del cavallo*, un giallo d’epoca, che si risolve solo quando il protagonista ritorna dal dialetto genovese acquisito al basileto siciliano d’origine).

Camilleri, nato nel 1925 in Sicilia a Porto Empedocle, ma vissuto principalmente a Roma, dopo una vita trascorsa a occuparsi di sceneggiatura e produzioni televisive, imprevedibilmente, a partire soprattutto dal ’99, ha ottenuto uno straordinario (e del tutto inconsueto nel nostro panorama letterario) successo, incontrando il favore sempre crescente di un pubblico vastissimo che lo ha portato a vendere solo per la serie di Montalbano più di 21 milioni di copie¹⁹.

Non sappiamo se i suoi romanzi potranno garantire a Camilleri un posto, magari accanto a Dante o a Manzoni, nei manuali di storia della letteratura:

“I romanzi gialli, da una certa critica e da certi cattedratici, o aspiranti tali, sono considerati un genere minore, tant’è vero che nelle storie serie della letteratura manco compaiono”. “E a te che te ne fotte? Vuoi trasire nella storia della letteratura con Dante e Manzoni?” (Camilleri 2000: 261);

ma certo hanno suscitato numerose e talora anche vivaci discussioni tra gli addetti ai lavori quanto meno per il loro originalissimo impasto linguistico per il quale sono state proposte diverse formule: tra le più fortunate quella di «meticcio italo-siciliano». In realtà, a un’indagine appena approfondita, la scrittura narrativa di Camilleri appare comprendere tutti (o comunque molti) dei diversi livelli che pre-

19 Il dato è del 16 marzo 2014, a venti anni dalla pubblicazione della *Forma dell’acqua*; alla data di maggio 2015, solo con l’editore Sellerio, Camilleri aveva pubblicato 24 volumi della serie del Commissario di Vigata, cui sono da aggiungere i racconti pubblicati con altre case editrici, le riduzioni televisive e radiofoniche, le traduzioni, dal giapponese al gaelico, e al polacco; e addirittura i giochi interattivi.

senta specialmente oggi il *continuum* che va dal dialetto, al dialetto italianizzante, all’italiano «dei semicolti» (irresistibilmente parodiato soprattutto da Catarella), all’italiano locale e regionale, e finanche all’italiano «elevato» di certi personaggi e/o situazioni. Così a forme, termini e strutture più schiettamente dialettali o meglio locali si alternano di continuo elementi meno segnati diatopicamente e dunque di più larga comprensibilità. In sostanza un vero e proprio «misto» (*Mischsprache*) di italiano e siciliano che ben rappresenta, sia pure attraverso il filtro di una letterarietà quanto mai complessa e stratificata (e certamente debitrice alla lunga pratica di teatro e di televisione), qualcosa di non lontanissimo dalla realtà linguistica contemporanea dell’Isola.

Si propongono come esempi paradigmatici della prosa camilleriana i passi²⁰ iniziali della *Forma dell’acqua*, della *Gita a Tindari* e della *Giostra degli scambi* (cioè del primo romanzo della serie commissario Salvo Montalbano, di una delle avventure più avvincenti, e dell’ultimo volume uscito alla data del maggio 2015):

Lume d’alba non filtrava nel **cortiglio** della «Splendor», la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa **cummigliava** completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si **cataminava**, il vento di scirocco tardava ad **arrisbigliarsi** dal suo sonno **piombigno**, già si faticava a **scangiare** parole (Camilleri 1994: 9).

Che fosse **vigliante**, se ne faceva capace dal fatto che la testa gli funzionava secondo logica e non seguendo l’assurdo labirinto del sogno, che sentiva il regolare sciabordio del mare, che un venticello di prim’alba **trasiva** dalla finestra spalancata. Ma continuava ostinatamente a tenere gli occhi **inserrati**, sapeva che tutto il malumore che lo macerava **dintra** sarebbe **sbommicato di fora** appena aperti gli occhi, facendogli fare o dire **minchiate** delle quali **doppo** avrebbe dovuto pentirsi (Camilleri 2000: 9).

Alle **cinco** e mezza di quella **matina**, minuto **cchiù** minuto meno, ‘**na musca**, che **pariva** da tempo morta ‘**mpiccicata supra** al **vitro** della finestra, tutto ‘**nzemmula raprì** l’ali, se l’**annittò** accuratamente **strofinannole**, pigliò il volo, **doppo tanticchia** virò e si **annò** a **posari supra** al ripiano del **commodino**. **Ccà si nni ristò tanticchia** ferma a **considerari** la **situazioni** e **po’** volò sparata **dintra** alla **narici mancina** del naso di Montalbano che **durmiva** della bella (Camilleri 2015: 9).

20 Le forme localistiche sono evidenziate dal grassetto.

Certamente il successo di Camilleri ha insieme fatto da battistrada e consacrato presso il grande pubblico un fenomeno che caratterizza l'Italia di oggi: il diffondersi di una scrittura 'gialla' connotata in senso fortemente regionale, anzi, come si è accennato sopra, una scrittura che sempre più spesso e sempre più vistosamente all'ambientazione "campanilistica" associa i colori della lingua "locale". Va avvertito però che, anche in quegli autori nei quali sia possibile rintracciare una certa presenza vernacolare, essa non arriva mai a proporsi quale codice alternativo, ma resta confinata in tracce di marcatezza localistico-espressiva. Si vuole ribadire cioè che, con esclusione di Andrea Camilleri e della sua lingua "meticcias", nella stragrande maggioranza degli scrittori contemporanei di gialli il ricorso al dialetto (quando c'è) non va oltre una intenzione di "realismo" che in qualche modo fotografa o rappresenta la realtà spesso linguisticamente variegata di oggi, sia sul piano delle diverse provenienze regionali, sia, meglio e ancor più, sul piano della diversa stratificazione socio-culturale. Pensiamo a scrittori quali il sardo Marcello Fois, il siciliano Ottavio Cappellani, il bolognese Lorian Macchiavelli, e ai molti prodotti della cosiddetta "linea napoletana"²¹. A ciò, più marginalmente e occasionalmente, si accompagna (almeno da parte di alcuni) il gusto per la parola "diversa", per il codice "altro" (a es. il milanese Gianni Biondillo, che arriva a reinventare forme pseudolombarde e pseudoalbanesi), fino a inserti di puro "gioco linguistico" (per altro rarissimi); e il quadro potrebbe esser largamente ampliato, con riferimento alla "(nuova) dialettalità" nel *noir* degli anni 2000²². Di questa produzione più recente un solo esempio, quello del fortunato "ciclo del BarLume" (inaugurato da *La briscola in cinque* del 2007) di Marco Malvaldi²³ che ambienta in una Toscana provinciale le indagini di Massimo, proprietario e *barrista*, appunto del BarLume di Pineta, sulla marina tra Livorno e Pisa. Le storie sono costruite sul dialettico rapporto tra il protagonista e i "vecchietti" (*l'asilo senile* stanziato nel bar): è il loro chiacchiericcio vernacolare a far naturalisticamente da sfondo corale e insieme da "reagente" al dipanarsi dell'azione e al catalizzarsi delle ipotesi investigative:

21 Per la declinazione pugliese del genere, v. Carosella (2013). Lorenzo Coveri (Coveri 2012) ha invece sapientemente indagato la linea ligure con particolare riferimento a Bruno Morchio; v. anche Coveri (2015).

22 V. Sardo (2015), e anche Sardo (2016). Per la narrativa gialla palermitana più recente, si veda anche Favaro (2015).

23 Per l'uso «del toscano in genere e di quello occidentale, pisano-livornese in particolare, anche se solo nel dialogato nei romanzi di Marco Malvaldi» si vedano i lavori di Rosaria Sardo appena citati (in particolare Sardo 2015: 129–130).

- Allora, l’avete visto? Ora ci s’è avuto anche l’omicidio.
- Toh, davvero. Povera crista, ammazzata in casa, figurati! Già in giro non ci si pòle più andà con tutti vest’arbanesi che c’è a giro, ora figurati, vengano a ammazzatti in casa.
- Gino, scusa sai, in primo luogo mi devi spiegà cosa c’entra l’arbanesi; e poi come fai a sapere che l’hanno ammazzata in casa? (Malvaldi 2007: 31).

Anche in Malvaldi, come di consueto, forme più schiettamente dialettali si accompagnano a elementi tratti dalle varietà più basse del repertorio italiano; così anche il protagonista si lascia andare a riflessioni quali:

Boia de’. Non si respira dal caldo. Te guarda per questo affettaminchia del Fusco mi vado a chiappare la madre di tutte le insolazioni, accidenti alla sua di madre, quel tegamaccio marcio senza manico (Malvaldi 2007: 66).

E la suggestione di una toscanità, più o meno realisticamente declinata, che colora anche le pagine di un assai diverso romanzo di Malvaldi, *Odore di chiuso* (Palermo: Sellerio, 2011), una sorta di giallo storico, ambientato alla fine dell’Ottocento, in cui il detective protagonista è addirittura il famoso gastronomo Pellegrino Artusi in omaggio al quale il nostro scrittore arriva a reinventare una popolarissima ricetta tradizionale italiana, quella del polpettone.

D’altro canto, l’esigenza sempre più avvertita di un “realismo d’ambiente”, declinato anche nelle forme linguistiche, ha spinto recentissimamente Laura Pariani e Nicola Fantini a inserire nei dialoghi parole e frasi dialettali locali, tra il lombardo e il piemontese, in una prosa ricca non a caso di detti e proverbi tradizionali in un altro giallo storico, *Nostra Signora degli Scorpioni* (Palermo: Sellerio, 2014) in cui niente meno che Fëdor Dostoevskij, turista di passaggio nell’incantevole scenario del Lago d’Orta, è costretto dagli eventi a indossare i panni del detective.

A conclusione di questa rapida rassegna, circoscriveremo il discorso a quello che ci è piaciuto chiamare “effetto Roma”²⁴. Come abbiamo visto, nella nostra prospettiva, la città di Roma ha avuto un ruolo di primo piano: non è un caso infatti che il *Sette Bello*, il primo giallo che utilizzi in maniera diffusa l’ingrediente del dialetto, sia ambientato a Roma. La città (è ben noto) ha una storia linguistica molto peculiare in quanto Roma ha di fatto costituito sempre una realtà “avanzata” (ce lo ha insegnato Tullio De Mauro), sociolinguisticamente e culturalmente,

24 Cfr. Bertini Malgarini e Vignuzzi (2009b); Vignuzzi e Bertini Malgarini (2010).

nei processi di stratificazione del repertorio (ma anche e ben più dopo il 1970), un polo di avanguardia per così dire nella formazione di varietà intermedie, tra quello che oggi potremmo definire “italiano de Roma” e il dialetto “ripulito”. E ciò ha un riflesso anche nella narrativa poliziesca, l’“effetto Roma” appunto, quella specificità che ha fatto sì che a Roma e alle molteplici varietà linguistiche cittadine siano legati alcuni dei giallisti più interessanti di questi ultimi anni. Si tratta di una vera e propria “linea romana”, che trova nella rappresentazione delle forme e delle tendenze della presenza dialettale e delle sue trasfigurazioni nel *continuum* linguistico cittadino una delle marche che più e meglio la caratterizzano. In questa produzione, e questo è il dato più interessante, il ricorso alle marche localistiche è andato ben oltre la pura e semplice mimesi linguistica per divenire fattore consapevolmente identitario che trova parallelo e fondamento nella storia letteraria cittadina (da Belli a Gadda per sintetizzare...).

Ecco allora Mario Quattrucci con il suo Commissario Gigi Marè che richiama fin dal cognome il più importante autore di poesia in romanesco del secondo Novecento, l’indimenticabile Mauro Marè; in omaggio appunto al poeta, il romanzo *Troppi morti, Commissario Marè* (Roma: Robin, 2003) si chiude con il verso «tutte le strade nascheno da Roma e pporteno novunque» (*ibidem*: 322). Nella prosa di Quattrucci la dialettalità è senz’altro pervasiva, e si iscrive consapevolmente nella volontà di rappresentare in qualche modo la babele linguistica cittadina nel suo sempre più variegato differenziarsi diastratico, senza rinunciare al richiamo alla tradizione culturale urbana sentito comunque come fondamentale. È lo stesso Quattrucci a spiegarcelo in una dichiarazione di poetica nella quale gli elementi chiave sono per l’appunto in romanesco:

Mi sembrerebbe di tradire il lettore e soprattutto me stesso se non calassi la vita dei personaggi ner callarone gigante indo’ bolle e ribolle la vita de tutti o se non li facessi muovere, se preferisci, sulla scena politica e storica in cui ci muoviamo realmente noi vivi. Anche se spesso nascondo, maschero je do de metafora, faccio un’allegoria (Quattrucci 2001: 97–98).

Callaro (da cui *callarone*) è parola-rima (anzi, chiusa della prima quartina) del sonetto *Er tempo* appunto di Mauro Marè nel quale, come ha dimostrato Massimiliano Mancini, «è facilissimo leggere [...] la trascrizione d’*Er caffettiere fisolofo*» di Giuseppe Gioacchino Belli²⁵.

25 Massimiliano Mancini, *Il “Belli” di Mario dell’Arco e di Mauro Marè*, pp. 201–228, [in] Spila (2007: 224).

In un altro interessante autore di questa “scuola romana”, Giovanni Ricciardi, non solo la lingua ma il genio romano, il modo di vivere e di pensare degli abitanti della città, anche nel loro rapportarsi alle realtà più “innovative”, sono ben rappresentati (sia pure al solito in forme necessariamente stereotipiche). Ecco allora, per esempio, un passo nel quale Ricciardi sintetizza, per bocca del suo commissario Ottavio Ponzetti e della sua spalla romaneschissima Iannotta, quello che è generalmente additato come uno dei tratti che meglio rappresenta il carattere dei romani: si tratta di una dotta disquisizione sulla transcodifica nel romanesco *sepoffà* dello slogan elettorale *yes, we can* della prima campagna elettorale di Obama.

In una parola, a Iannotta non gli andava giù quel “si può fare” che il Walter aveva inventato per lanciare la rincorsa al Cavaliere. Impressione in realtà distorta dalla romaneschizzazione dello slogan. In effetti a Roma, quando dici *sepoffà*, puoi dire molte cose: tutto dipende da come intoni l’espressione. Può essere squillante, decisa, accompagnata da una stretta di mano, e l’accordo è fatto ma è versione inusuale e piuttosto rara. Può essere meditata, distaccata e liberatoria, come a dire che in fondo non si ha nulla in contrario e non c’è niente da perdere: tanto vale provare, se poi va male facciamo finta di aver scherzato. Può essere infine una maniera spiccia e distratta per liquidare qualcuno: dici *sepoffà*, pensi “tanto nun se fa” e te ne vai contento di non avere detto in faccia un no a un amico. Certo, spiegargli che lo slogan non era invenzione di Veltroni, ma l’aveva copiato di peso dalla battaglia americana per le presidenziali, era arduo. Glielo accennai senza insistere troppo, per evitare difficili contorsioni didattiche. [...] Pensai di chiamare un amico in alte sfere, ma era giorno di conta elettorale e non mi avrebbe risposto. O mi avrebbe detto: *sepoffà*, che pronunciato al telefono senza accompagnamento gestuale e decodificazione dello sguardo era come tornare al punto di partenza senza passare dal VIA (Ricciardi 2009: 27–28)²⁶.

Ancora “effetto Roma” per Massimo Mongai, scrittore di fantascienza prestatato (passato) al giallo, che ambienta i suoi racconti alla Garbatella²⁷, uno dei quartieri un tempo più autenticamente popolari della città. Una città e un quartiere però nei quali la contemporaneità è segnata in primo luogo dalla molteplicità delle etnie; e allora il protagonista non è un commissario nostrano, ma un

26 Poche pagine dopo Iannotta arriverà a dire «Nun se preoccupi, dotto’ *Ies uicche ’nù*» (Ricciardi 2009: 43).

27 Si veda la descrizione di questo quartiere, ancor oggi archetipico della romanescità, in *Il luogo del delitto*, Premessa dello stesso Massimo Mongai al romanzo *La memoria di Ras Tafari Diredawa* (Mongai 2006: 7–13).

extracomunitario (professore universitario in Etiopia), trasferitosi a Roma e poi caduto nell'alcolismo e divenuto barbone, che significativamente ha il nome di Ras Tafari, cioè quello del grande imperatore Hailé Selassie²⁸, e un cognome Diradawa che, oltre a ricordare una importante città etiopica, è anche quello di una nota via romana del quartiere chiamato appunto africano.

Racconta una Roma "altra" Mongai e lo fa inventando un canone romanzesco tutto personale, costruendo narrazioni di grande impatto emotivo per le quali si potrebbe persino parlare di "giallo sociale", se non fosse davvero superfluo aggiungere un'altra alle tante etichette che circolano su *noir* e dintorni. Sembra guardare al modello del realismo in senso stretto, plasmando minuziosamente personaggi che ambiscono ad una delle caratteristiche dei grandi romanzi realisti, alla tipicità.

Queste osservazioni di E. Mondello (Mondello 2008: 20-21) sono senz'altro pertinenti anche per le scelte linguistiche. La ricerca di una tipicità o almeno di una tipizzazione coerentemente realistica porta infatti Massimo Mongai a caratterizzare il parlato dei suoi personaggi più autenticamente popolari – colti con raffinata e divertita perizia nei momenti di più risentita marcatezza emotiva – con fenomenologie diastraticamente e diafasicamente "basse". La spia più acuta ne è senz'altro la registrazione della cosiddetta «legge Porena»²⁹, come, per esempio, nelle parole di un oste di San Lorenzo:

...mbe'? Neno, 'nte crederai mica che t'o do agratise? – Disse ironico l'oste. [...] – Lei ha ragione, mi voglia scusare. Ho scordato il portafogli, mi scusi. Si girò e uscì, spiazando l'oste, che ci rimase perfino male. Oh, vabbè', ma si ioo dovevo da dà, io davo eccheccazzo (Mongai 2006: 59).

Nell'ottica del *callarone* gigante (sorta di mega *melting pot*), non mancano nella scrittura di Mongai trascrizioni del parlato dei "nuovi italiani": così nel *Fiore reciso* abbiamo la trascrizione "autentica" della lingua di una cameriera polacca:

Anja [...] rispose al telefono. Rispose e poi lo chiamò, con un forte accento romano mescolato ai suoni slavi delle sue corde vocali già impostate: Ahò, Tafa', te vuonno a te. [...] Ogni volta Tafari si sorprendevo dell'accento di Anja (Mongai 2007: 47).

28 Cui si ispira il movimento giamaicano, ma diffuso in tutto il mondo, dei rastafariani o rasta.

29 Su questo importante tratto del romanesco recente cfr. almeno Trifone (2008: 100).

Di “effetto Roma” possiamo parlare anche per un sottogenere che in questi ultimi anni ha conosciuto in Italia una crescente fortuna, il *legal thriller*, per il quale sono state proposte le denominazioni di “giallo giudiziario” o di “giallo d’aula” (per la verità non del tutto equivalenti). Ci limitiamo qui a citare i romanzi dell’avvocato penalista Michele Navarra nei quali la variegatura naturalisticamente linguistico-stilistica è per così dire connaturata alla sostanza della narrazione, dalle strade, ai tribunali, alla vespa più o meno morettiana, alla passione per la “maggica Roma”. Anche in questo scrittore non episodici sono infatti gli inserti in romanesco fino alla registrazione per nulla scontata nel romanzo, *Una questione di principio* (Navarra: 2013)³⁰, di un tratto fonosintattico fortemente demotico, la prima ricordata «legge Porena», non solo nella *locution figée* di opposizione identitaria della tifoseria romanista riportata nell’autocommento dell’io narrante (l’avvocato romano Alessandro Gordiani) «Gavazzo doveva essere *daalazio*» (p. 65), ma anche nella battuta assai colorita da tipiche marche vernacolari del lubrico collega Luigi «Aho’, a Cacadubbi, ma dimme ‘a verità...» (p. 78).

E questo “effetto Roma” è talmente forte da condizionare anche una scrittrice come Ben Pastor (Maria Verbena Volpi Pastor) che, nata a Roma, vive e insegna da molti anni nelle università americane: nel ciclo³¹ dell’ufficiale della Wehrmacht, Martin von Bora, che si snoda negli anni tragici della II guerra mondiale ce n’è uno ambientato a Roma proprio nei giorni dello sbarco di Anzio e dell’eccidio delle Fosse Ardeatine. Ebbene, nella traduzione italiana dall’inglese, curata dalla stessa autrice, diversi dialoghi di personaggi “popolari” sono in romanesco (l’originale è tutto in inglese, senza alcun elemento di differenziazione linguistica).

Insomma, ciò su cui abbiamo voluto attirare l’attenzione, sia pure in forme necessariamente riassuntive e rapsodiche, è che congruentemente con la storia linguistica e letteraria italiana anche un genere così fortemente orientato al popolare, al consumo, non ha saputo rinunciare all’elemento locale, naturalmente declinato in forme più o meno marcate a seconda dei tempi e delle scelte autoriali. Se è vero, come scriveva Gianfranco Contini, che «l’italiana è sostanzialmente l’unica

30 Nel 2015 è uscito *Solo la verità*, quarto romanzo della serie (Milano: Novecento media) nel quale il protagonista, Alessandro Gordiani, ha il difficile compito di difendere Lorenzo Rovaglia, un giovane neonatologo dell’ospedale San Camillo di Roma, accusato di aver procurato gravi danni neurologici a una piccola paziente. Anche questa volta a fare da sfondo al racconto è la città di Roma con la variegata complessità del suo repertorio linguistico.

31 Il primo romanzo della serie, *Lumen*, è ambientato nella Cracovia appena occupata.

grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio» (Contini 1984: 611), e se è vero che a oltre 150 anni dalla proclamazione del Regno d'Italia il nostro paese è ancora l'*Italia delle Italie* (come ci ha esemplarmente spiegato Tullio De Mauro³²), non ci deve più di tanto meravigliare che persino in questa "letteratura da tramvai" (nella definizione di Augusto de Angelis in *Giobbe Tuama*) la necessità fondativa della verosimiglianza "realistica" prenda corpo anche e soprattutto attraverso lo strumento delle varietà linguistiche, di ieri e di oggi.

Bibliografia

- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2008a. "Un'indagine linguistica: la narrativa «gialla» da Scerbanenco a Carofiglio". In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma noir* 2008. «*Hannibal the cannibal c'est moi?*», *Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*. 77–106. Roma: Robin.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2008b. "Capitoli per una storia linguistica del giallo all'italiana". *Rivista Italiana di Dialettologia*, 32: 185–207.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2009a. "La lingua del giallo all'italiana tra mimesi e tradizione". In: Maurizio Pistelli e Norberto Cacciaglia (a cura di). *Perugia in giallo 2007. Indagine sul poliziesco italiano*. 77–92. Roma: Donzelli.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2009b. «*Che amore di dialetto!*» (l'«effetto Roma»). In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma noir 2009. L'amore ai tempi del noir*. 77–96. Roma: Robin.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2010. "La dialettalità nel «giallo all'italiana»: naturalismo o espressionismo?". In: Giovanni Ruffino e Mari D'Agostino (a cura di). *Storia della lingua italiana e dialettologia*. Atti del 8. Convegno internazionale dell'ASLI. 233–248. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Ugo Vignuzzi. 2012. «*Non mi pigli per il gomito, Principessa!*», esclamò il palicaro. L'impasto linguistico nel Sette bello di Alessandro Varaldo". In: Maurizio Pistelli e Norberto Cacciaglia (a cura di). *Perugia in Giallo 2009. Indagine sul poliziesco italiano*. 79–85. Roma: Donzelli.
- Cerrato, Mariantonia. 2012. *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Cesati.
- Brunetti, Bruno. 1994. *Augusto De Angelis uno studio in giallo*. Bari: Edizioni Grafis.
- Brunetti, Bruno (a cura di). 2006. *A. De Angelis interviste e sensazioni*. Bari: Edizioni B.A. Grafis.
- Camilleri, Andrea. 1994. *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio.

32 V. De Mauro (1987).

- Camilleri, Andrea. 2000. *La gita a Tindari*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 2015. *La giostra degli scambi*. Palermo: Sellerio.
- Carosella, Maria. 2013. *Puglia in Noir. Lingua, luoghi e generi della letteratura giallo-noir-thriller-mystery-pulp pugliese contemporanea*. Bari: Società di Storia Patria.
- Contini, Gianfranco. 1984. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi (1^a ed. 1970).
- Coveri, Lorenzo. 2012. "Giallogenova. Dialettismi e localismi nella lingua di Bacci Pagano". *Esperienze letterarie*, XXXVII, 2: 125–136.
- Coveri, Lorenzo. 2015. "Il nome in giallo. Onomastica del nuovo romanzo poliziesco in Liguria". *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XVII: 23–31.
- D'Achille, Paolo. 1995. "L'italiano de Roma". *Italiano & oltre*, 10: 38–43.
- De Angelis, Augusto. 1936a. *Giobbe Tuama & C.* Milano: Minerva.
- De Angelis, Augusto. 1936b. *Il candeliere a sette fiamme*. Milano: Minerva.
- De Angelis, Augusto. 1941. *Il mistero di Cinecittà*. Milano: Mondadori.
- De Angelis, Augusto. 1943. *Impronta del gatto*. Milano: Sonzogno.
- De Mauro, Tullio. 1987. *L'Italia delle Italie*. Roma: Editori Riuniti.
- Eco, Umberto. 1983. "Postille a «Il nome della rosa»". *Alfabeta*, 49: 19–32.
- Eco, Umberto. 1985. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Favaro, Manuel. 2015. "Il giallo contemporaneo a Palermo tra (iper)realismo ed espressionismo". *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, XXIX: 271–289.
- Malvaldi, Marco. 2007. *La briscola in cinque*. Palermo: Sellerio.
- Mondello, Elisabetta. 2005. "Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano". In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. 15–42. Roma: Robin.
- Mondello, Elisabetta. 2006. "Il noir «made in Italy». Oltre il «genere»". In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*. 17–41. Roma: Robin.
- Mondello, Elisabetta. 2008. "Finzione narrativa ed «effetto realtà»". In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma noir 2008. «Hannibal the cannibal c'est moi?», Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*. 13–48. Roma: Robin.
- Mongai, Massimo. 2006. *La memoria di Ras Tafari Diredawa*. Roma: Robin.
- Mongai, Massimo. 2007. *Ras Tafari Diredawa e il fiore reciso. Un assassino alla FAO*. Roma: Robin.
- Navarra, Michele. 2013. *Una questione di principio*. Roma: Giuffrè.
- NDELI = Manlio, Cortelazzo e Paolo Zolli (a cura di). 1999. *Il nuovo etimologico DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. II^a ed. con CD-ROM. Bologna: Zanichelli.
- Pagliano, Graziella. 2008. "Contesti e corpi (anche stranieri) a «passo reale»". In: Elisabetta Mondello (a cura di). *Roma noir 2008. «Hannibal the cannibal c'est moi?», Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*. 59–76. Roma: Robin.

- Pistelli, Maurizio. 2006. *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860–1960)*. Roma: Donzelli.
- Ricciardi, Giovanni. 2009. *Ci saranno altre voci*. Roma: Fazi.
- Quattrucci, Mario. 2001. *È normale, commissario Marè*. Roma: Robin.
- Salibra, Luciana. 2014. *Cinquant'anni di «neri italiani»*. *Diacronie linguistiche da Scerbanenco alla Vallorani*. Acireale: Bonanno.
- Sardo, Rosaria. 2015. “Dialetti e delitti. Scelte stilistiche e aperture dialettali nel poliziesco contemporaneo”. In: Gianna Marcato (a cura di). *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*. 125–132. Padova: CLEUP.
- Sardo, Rosaria. 2016. “Italiano in giallo. Le scelte stilistiche di Malvaldi, Manzini, Piazzese, tra italiano standard, varietà regionali, dialetto”. In: Giovanni Ruffino e Marina Castiglione (a cura di). *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione*. Atti del XIII Congresso SILFI, Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Palermo, 22–24 settembre 2014). 203–218. Firenze: Cesati [Palermo], Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Scerbanenco, Giorgio. 1966a. *Venere Privata*. Milano: Sellerio.
- Scerbanenco, Giorgio. 1966b. *Traditori di tutti*. Milano: Sellerio.
- Spila, Cristiano (a cura di). 2007. *Temi e letture*. Roma: Bulzoni.
- Trifone, Piero. 2008. *Storia linguistica di Roma*. Roma: Carocci.
- Varaldo, Alessandro. 1931. *Sette bello*. Milano: Mondadori.
- Via, Antonio. 2012. *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco*. Roma: Aracne.
- Vignuzzi, Ugo. 1994. “Il dialetto perduto e ritrovato”. In: Tullio De Mauro (a cura di). *Come parlano gli italiani*. Firenze: La Nuova Italia.
- Vignuzzi, Ugo e Patrizia Bertini Malgarini. 2010. “Il romanesco nel giallo all’italiana”. *Contributi di Filologia dell’Italia Mediana*, XXIV: 175–194.

Summary

Diatopic Characterization and “Italian Way Mystery Novel”

The presence of the diatopic characterization is undoubtedly one of the key marks of distinguish levels of that genre fiction we liked to call “giallo all’italiana”. The contribution is proposed to retrace critically the presence of linguistic localism since the dawn of the genre (*Il cappello del prete* by Emilio De Marchi and *feuilletons* by Antonio Mastriani, of the late nineteenth century) to the novels by Andrea Camilleri and to many others who,

in his wake, gave space (more or less consciously and more or less widely) to “linguistic local colour” meant as necessary ingredient to the definition of the setting “municipal” Italian. There will be of course necessarily regard of the unfolding of the local variety in the different levels of the sociolinguistic continuum and of the very different significance of the presence of linguistic localism in parts of dialogic mimesis rather than in the authorial diegesis.

Linguistica-mente. La Parola e l'Essere in Kotik Letaev di Andrej Belyj

Abstract: La produzione di Andrej Belyj (1880–1934) appare quanto mai variegata e difficilmente passibile di una definizione chiara ed univoca. Tuttavia, in essa, la riflessione volge sempre verso la parola e le possibili articolazioni secondo cui quest'ultima può essere declinata nel testo letterario. Riguardo a *Kotik Letaev*, è stato rilevato come esso si fondi su una chiara opposizione tra ordine e caos (*stroj* e *roj*)¹, senza approfondire, tuttavia, come tale sistema non è soltanto uno scheletro su cui si costruiscono le varie opposizioni tematiche del testo, bensì si configura come il carattere fondamentale della lingua utilizzata da Belyj. Il principio cardine dell'enantiomorfismo diviene soltanto la forma illusoria di un gioco in cui, invece, sono l'annullamento di qualsiasi piano di simmetria e l'utilizzo dei piani asimmetrici quali caratteri determinanti nel testo ad essere fondamentali. La lingua non è più ciò che precede il testo e lo genera, ma è emanazione diretta di quest'ultimo e del suo messaggio, che si costruisce con l'evolversi della portata semiotica degli eventi in esso narrati. Essendo frutto ora del caos, ora dell'ordine, essa assumerà connotazioni differenti e avrà un grado più o meno alto di traducibilità, il che la renderà un elemento dinamico e dinamizzante nel contempo.

Parole chiave: Belyj, *Kotik Letaev*, parola, Essere, simbolo, deissi.

Mots-clés : Belyj, *Kotik Letaev*, parole, Etre, symbole, deixis.

Keywords: Belyj, *Kotik Letaev*, word, Being, symbol, deixis.

1 Si veda, ad esempio, l'*Introduzione* di Serena Vitale in Belyj (1973: 5–18).

Introduzione

Scritto nel 1916, *Kotik Letaev*, apparente autobiografia di una coscienza in divenire, dovrebbe narrare lo sviluppo del bambino Andrej-Kotik dal momento in cui si trova ancora nell'utero fino ai suoi quattro anni. Tuttavia, l'interpretazione del testo come di una semplice biografia in cui si manifestano gli influssi degli insegnamenti antroposofici di Rudolf Steiner non solo sarebbe contro le intenzioni dell'autore – che in un'introduzione aveva precisato che non era né utile né necessario cercare legami con la sua vita reale – ma risulterebbe anche alquanto riduttivo.

Interessante è, invece, tentare di spiegare il ruolo svolto dalla lingua nei meccanismi discorsivi, legando il pensiero dell'autore riguardante la Parola e l'Essere all'analisi delle strutture linguistiche che determinano l'interconnessione tra questi due concetti.

Parole e brancichi

In un testo come *Kotik Letaev*, in cui coesistono codificazioni differenti, il problema più rilevante riguarda la valutazione della funzione di questi nella trasmissione del messaggio. In un testo per così dire “classico”, l'individuazione del codice fondamentale risulta relativamente semplice, in conseguenza dell'esistenza di una più o meno esplicita cornice compositiva che determina i confini della trasmissione del messaggio; ma nel testo belyjano, in cui è chiara l'intraducibilità fra i codici del testo inserito e il codice fondamentale, ciascun codice acquista una elevata specificità semiotica.

Nell'analisi dei codici linguistici è da operare tuttavia una chiara distinzione tra i segni utilizzati nei diversi spazi semiotici: *parole e brancichi* non sono, infatti, da intendersi in entrambi i casi alla stregua di denominazioni delle cose, ma svolgono un ruolo differente, in quanto diversi alla radice.

Il problema di fondo è, dunque, determinare il perché di questa differenza e se questa incida o meno sulla realizzazione delle idee belyjane concernenti il ruolo dello *slovo* (parola).

L'accezione di parola è duplice: da una parte Belyj la utilizza in quanto mezzo di trasmissione convenzionale di un dato messaggio ad un ricevente, ma dall'altro, nel processo di auto-comunicazione, essa è considerata il fine di un procedimento per cui, a seguito di una percezione dell'anima e di un rispecchiamento di quest'ultima nel mondo esterno al soggetto, l'Io può prendere coscienza di ciò che ha sentito e *denominarlo*².

2 Emblematiche, a riguardo, le seguenti parole di Belyj: *в слове, и только в слове, воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово, и только*

Gli *oščupi* non sono allora *brancichi*, perché nel brancicare è implicito il riferimento ad una percezione di tipo sensoriale, mentre ciò di cui parla Belyj, nell'ottica di una dialettica interna all'Essere, è una percezione di tipo superiore, legata, se vogliamo, alla sfera animica.

Lo stesso autore, all'interno del testo, spiega come le sensazioni cui si riferisce non siano legate a quelle degli organi sensoriali “– Мне был мир – ощущением... даже не органов тела” (Belyj 1922: 59)³, per cui il “tastare” del soggetto non è proprio del senso del tatto, ma riprende, piuttosto, l'idea di un frugare fra le cose del mondo e dentro di sé, della sperimentazione di un parlare muto. Questo parlare privo di parole è quello dello stato di in-coscienza originario dell'Essere: il brancicare, l'andare a tentoni che si tramuta nella ricerca spasmodica della parola giusta, è il tentativo dell'Io di tornare-ad-essere.

Discontinuità

Si deduce che per Belyj la *parola* sia il mezzo per ricucire lo strappo tra sé e la realtà circostante e che quindi abbia una funzione non solo di collegamento tra due mondi ma anche di condensazione di questi in un tutt'uno. Lo scopo dell'autore sarebbe, in tal senso, quello di riportare alla luce quella parte di sé perduta (l'inconscio) e secondo lui recuperabile attraverso l'utilizzo della parola.

La forma essenziale in cui si presenta questo inconscio all'interno del testo è alquanto discontinua: la percezione che si ha di essa e di ciò che contiene è un vacillamento costante.

– ощущение мне – змея: в нем – желание, чувство и мысль убегают в одно змееногое, громадное тело: Титана; Титан – душит меня; и сознание мое вырывается: вырвалось – нет его... –

– за исключением какого-то пункта, низверженного –

– в нуллиони Эонов! –

– осилить безмерное...

Он – не осиливал (Belyj 1922: 21)⁴.

слово (Belyj 1990: 227). “Nella parola, e nella parola soltanto, io ricostruisco per me ciò che mi circonda dall'interno e dall'esterno, perché io sono parola e solo parola” (trad. it. Belyj 1986: 260).

3 “Il mondo era per me... sensazione... e non addirittura, degli organi del corpo” (trad. it. Belyj 1973: 69).

4 “la sensazione è un serpente: desiderio, sentimento e pensiero vi si fondono in un unico corpo smisurato, tentacolare: il corpo del Titano; il Titano mi stringe la gola, la mia

È come fosse un richiamo e un respingimento nel contempo, è il luogo pro-vocato dal linguaggio in cui si uniscono soggetto cosciente e inconscio, ma pur sempre creato linguisticamente dal soggetto. Il rivestimento di parole è solo una forma che rimane indefinita e indeterminabile perché ciò che è stato prima, l'inconscio, è per definizione inesprimibile. L'inesprimibilità è il sintomo di una mancanza: della mancanza di una parte di sé, che seppur detta non sarà mai più.

La condizione dell'inconscio, o del soggetto dell'inconscio, è dunque una condizione di isolamento nel sentire, in questo flusso perenne in entrata ed uscita, che si manifesta nel vacillamento del parlare, ossia nel mancato ricongiungimento tra *voler dire* e *detto*.

Il vacillamento è la condizione stessa dell'essente, che con la lingua tenta di creare punti fermi all'interno della realtà, ma che si scontra con la consapevolezza di quanto tutto questo sia effimero e quindi esso stesso, nel proprio tentativo di auto-definizione, diventi cosa effimera a sua volta.

Il gioco

Il concetto di *lingua* è probabilmente uno dei più discussi dalla semiotica e lo è soprattutto in relazione a quello di *realtà*, nel momento in cui si fa strada il problema di un'ontologia per cui sia la prima a dipendere dalla seconda o viceversa.

Nel caso di Belyj, il suo sarebbe una sorta di cammino à rebours verso la realtà e dunque la totalità dell'Essere, in cui, però, le contraddizioni che caratterizzano il pensiero belyjano fanno sì che, in *Kotik Letaev*, da una parte si riesce a ricucire la frattura intrinseca dell'Essere, ma, dall'altra, si acquista consapevolezza dell'il-lusorietà di tale conquista.

La realtà vera e propria, infatti, attirata nella sfera della conoscenza, comincia a funzionare come realtà segnica e quindi limitata, immobile e perciò destinata a morire. Lo stesso vale per l'Essere, il cui *essere-in-divenire* non riesce a trovare una determinazione completa nella parola, che anzi inaugura il suo lento sfiorire.

In questa dinamica, la lingua è intesa come generatore di senso nel momento in cui si pone come discriminante tra i vari livelli semiotici del testo, ossia quando genera evidenti conflitti di senso tra il sistema IO-EGLI e tra quello IO-IO. L'interazione e l'interferenza tra le varie lingue di questi sistemi fa sì che *Kotik Letaev*

coscienza schizza via, è schizzata, non c'è più... / tranne un punto che precipita / in nuli-
lioni di Eoni! / per misurarsi con l'incommensurabile. / Non ce la fece..." (trad. it. Belyj
1973: 34–35).

si manifesti come un esempio di “testo nel testo”, in cui coesistono una serie di spazi semiotici eterogenei. Il risultato della presenza nel testo di una molteplicità di lingue determina lo sviluppo di un dinamismo apparentemente caotico, in cui le diverse parti risultano essere nel testo o fuori di esso a seconda del punto di vista considerato.

Il momento di gioco (*igrovoj*), tipico del “testo nel testo”, si basa sull’opposizione del reale e del convenzionale, per cui la duplice o molteplice codificazione del testo, ancorandosi ad una struttura artistica convenzionale, riesce ad essere percepita in quanto reale, come dalla seguente citazione:

– у меня за спиной; тысячелетия древнего мира подкрались; –
– повертываюсь:
– вместо пролота в стене – этажерочка (та же!) стоит себе; и на ней – строй солдат: оловянные гранатеры мои серебрятся мне лицами... васильковые стены – за ними: –
– тысячелетия древнего мира гремят за стеной; все предметы смещаются; и – удивляюсь я, что я – «Я»: все вывернуто наизнанку; и – я сместился с себя; все развилось преждевременно: развилось – ненормально... –
– и ненормально я развит... (Belyj 1922: 172–173)⁵.

“Abituale” ed “insolito” divengono allora i due poli entro cui si articolano lo spazio semiotico del testo e i rapporti tra le istanze coinvolte nel discorso secondo un movimento ondulatorio di avvicinamento-allontanamento.

Parole morte e parole vive

La distinzione tra reale e convenzionale si gioca, per quanto riguarda la parola, sul piano dell’utilizzo di quest’ultima.

In tal senso *mertvoe slovo* (parola morta) è quella del “si dice”, del significante con un preciso e costante significato; lo *živoe slovo* (parola viva), al contrario, è la parola che mostra l’illusorietà del discorso su cui l’Io fonda la costituzione di sé

5 “alle mie spalle; i millenni del mondo remoto si sono aperti un varco! / – mi volto: / invece di una breccia nel muro – uno scaffaletto (sempre lo stesso!); e sullo scaffale una fila di soldatini; i miei granatieri di piombo mi guardano d’argento...; dietro di loro il muro di fiordalisi... / scalpitano, dietro il muro, i millenni del mondo remoto; gli oggetti sono fuori posto; è possibile che io sia – «Io»?; è tutto stravolto; io stesso, sconvolto, sono fuori – di me; è avvenuto anzitempo: lo sviluppo degli eventi è anormale, precoce... / ed è precoce anche il mio sviluppo...” (trad. it. Belyj 1973: 174–175).

e del mondo, la sua apparente conoscenza. Quest'ultima è la parola che in apparenza denomina, ma che, nella non coincidenza tra significante e significato, non denota cose: essa non dice nulla e nel non dire nulla introduce l'Io all'inconsistenza del tu-sei. Il suo scopo, allora, sarebbe quello di ricucire lo strappo tra il dire ed il voler dire, di rivelare la verità dell'Essere al di là del linguaggio.

Questa distinzione tra *mertvoe slovo* e *živoe slovo* si gioca sul piano della possibilità creativa, attraverso cui l'uomo tenta non solo di ripetere l'atto creativo originario, ma cerca anche parole sempre nuove per provare ad esprimere l'inesprimibile. Se parola morta, infatti, si spegne qualsiasi impulso creativo, poiché essa è rassegnazione e abbandono ad un sempre uguale corso delle cose, al contrario, nella parola viva, piena dell'impulso creativo, si apre la strada per la ricerca della Verità.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества; оно – квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством (Belyj 1990: 229)⁶.

I miti

All'interno di questa dinamica, il mito ricopre un ruolo di primaria importanza. Esso, in quanto forma letteraria in generale, rappresenta il primo esempio di descrizione linguistica, e quindi di definizione, della realtà; e, nel contempo, si costituisce come parola sacra, nel momento in cui tenta di dare una risposta univoca a quei misteri che sono il Cosmo e l'uomo. Nello spazio discontinuo di quel mondo isomorfo si riversano tutti i tentativi di descrizione di ciò che accade dentro l'Essere e fuori di esso; e questo spazio è passabile d'indagine, e dunque comprensibile, solo attraverso una ricostruzione che si fondi sulla lingua. La coscienza mitologica, intesa in senso freudiano come inconscio, è ciò da cui si presuppone nascano tutte le immagini che popolano la mente di un bambino ancora incapace di esprimersi “– Мифы – древнее бытие: [...] в них

6 “Proprio per questo il linguaggio vivo è condizione dell'esistenza della stessa umanità; è la quintessenza dell'umanità; per questo originariamente la poesia, la conoscenza, la musica e il linguaggio erano tutt'uno, e perciò il linguaggio vivo era magia e gli uomini che lo usavano erano esseri che portavano il marchio della comunicazione con la divinità” (trad. it. Belyj 1986: 262).

ребенок бродил; в них и бредил, как все: все сперва в них бродили” (Belyj 1922: 19)⁷.

Fino alla loro messa-in-parola, i miti erano quell'inconscio inesprimibile che costituiva una parte dell'Essere; nel loro farsi immagine cosciente si preannunciava tuttavia la loro stessa fine. L'iterazione del suono “r” nella frase, analizzata secondo la genesi delle lettere di *Glossololija*, è preludio proprio di questo passaggio dall'indicibile al dicibile: “«R» è la prima azione: il movimento della lingua” (Belyj 2006: 42).

Questo primo movimento della lingua, coincidente con il primo sviluppo della parola, trova il suo corrispettivo nella prima forma di evoluzione della coscienza, ossia il mito: ciò che accomuna mito e parola, associandoli ad una prima fase della crescita del soggetto consapevole, è il loro scaturire da un'intensificazione pulsante dell'intuizione sensibile, così come il loro essere simbolo⁸.

L'aspetto positivo del linguaggio mitologico è il suo fondarsi in parte su un'attività di tipo intuitivo, per cui esso può essere definito ancora *parola viva* rispetto alla *parola morta* del pensiero razionale.

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств изобразительности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры) (Belyj 1990: 242–243)⁹.

Contrapposta all'attività interpretativa della *parola-ragione*, l'attività simbolica ha il ruolo di tentare di *e-vocare*, ossia di richiamare qualcosa che *non-è-lì*, che non sta nella parola stessa, ma da un'altra parte, in uno spazio di tipo esperienziale, all'interno del quale dominano pulsioni e sensazioni.

Proprio perché, però, parola e mito sono legate, in primo luogo, ad esperienze di tipo sensibile, che vengono categorizzate tramite parole-simbolo cui sono

7 “I miti sono la vita dei primordi: [...] tra i miti il bambino, come tutti, vagò in delirio: tutti, in principio, vagarono tra i miti” (trad. it. Belyj 1973: 32).

8 Parliamo qui di intuizione sensibile, riferendoci al fatto che essa non si è ancora svincolata dalle percezioni di ordine materiale e parliamo di intensificazione pulsante volendone sottolineare il carattere momentaneo e fugace.

9 “La creazione mitica preesiste alla creazione estetica (l'uso consapevole dei mezzi della raffigurazione è possibile soltanto nello stadio della disgregazione del mito), oppure la segue (nelle epoche di disgregazione della conoscenza, di scepsti generale, di decadimento della cultura)” (trad. it. Belyj 1986: 278).

associate determinate immagini, appare subito evidente il limite della parola che cristallizza il movimento, lo rende puro bagliore momentaneo, e che quindi non riesce a cogliere l'essenza intera dell'esistenza in divenire.

Il fanciullo mitologico descritto da Belyj in *Kotik Letaev*, infatti, appare piuttosto confuso.

– не было разделения на «Я» и «не – Я» не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: –

– состояние натяжения ощущений; будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.

Позднее возникло подобие (Belyj 1922: 16)¹⁰.

Il depotenziamento delle forme simboliche associate al mito è frutto di un logoramento dovuto proprio all'uso reiterato di forme verbali di cui si è perso anche il carattere prettamente sociale, poiché in esse non si è riusciti, proprio per i limiti intrinseci della parola, a mostrare il divenire dell'Essere. Nel suo sviluppo razionale, infatti, l'uomo perde la capacità di comprendere *tutto se stesso con tutto se stesso*, concentrando i propri sforzi nella spiegazione verbale, nel vano tentativo di porre rimedio, tramite la persistenza delle forme verbali, alla propria finitezza, dimentico del fatto che egli non è solo materia e che la sua essenza non sta nel corpo in quanto materialità, ma nel suo essere *sostanza*¹¹.

Metafore e metonimie

Kotik Letaev sembra costruirsi su una logica binaria e, nello specifico, secondo la direttrice di un asse verticale ed uno orizzontale; da ciò ne conseguono due utilizzi diversi della parola, uno metaforico ed uno metonimico. Il procedimento alla base di entrambi è apparentemente lo stesso, ossia una sostituzione; tuttavia, mentre nel primo caso si attua la sostituzione di un significante con un altro, secondo una logica associativa per somiglianza tra gli elementi linguistici, nel secondo caso

10 “non esisteva distinzione tra «Io» e «Non-io»; non esistevano nè spazio nè tempo... / C'era invece: / un estremo tendersi delle sensazioni; come se tutto si dilatasse e dilagasse soffocandomi, per poi volteggiare: in se stesso, e – in stormi di nemi alicorni. / Solo più tardi acquistò sembianza” (trad. it. Belyj 1973: 30).

11 Con il termine *sostanza* ci riferiamo qui al carattere di costanza, stabilità, identità ed autonomia dell'Essere rispetto ai suoi accidenti (ad esempio, il corpo fisico).

si ha un vero cambiamento nell'articolazione dei significanti, per cui il rimando continuo da un significante ad un altro causa un'apparente mancanza di senso, in virtù del fatto che non si trova un evidente punto di condensazione (*Verdichtung*) tra i due.

Nel caso di una metafora, si genera quindi un'eccedenza di senso, per cui i rimandi significativi si moltiplicano in maniera esponenziale; nel caso di una metonimia si ha, al contrario, una seppur apparente mancanza di senso.

Per essere più precisi, la metafora presuppone uno spostamento da un *source domain* ad un *target domain*, domini che però sono completamente separati tra loro e quindi non inclusi in un *matrix domain* sovraordinato; la metonimia, invece, presuppone uno spostamento da un sub-dominio ad un altro che si attui entro un unico sub-dominio matrice.

L'eccedenza di senso che scaturisce dalla metafora fa sì che il processo di traslazione dei significati si radichi nella capacità del sentire, per cui il lettore percepisce la somiglianza non tra le cose ma tra l'essere e l'esistente nella condizione del patimento. Tale somiglianza scaturisce, allora, dal fatto che i due significati inclusi nel processo metaforico sono emotivamente simili.

Il discorso di tipo metaforico si sviluppa, quindi, secondo una direttrice verticale, mentre quello metonimico si sviluppa in maniera orizzontale, dando l'impressione di riportare il linguaggio ad un livello pre-logico a carattere evocativo. Quest'ultimo si costruisce su un piano differenziale, per cui il rimando infinito da un significante ad un altro e, dunque, la conseguente resistenza alla significazione, costituiscono l'essenza stessa di quest'ultima.

Так всегда: сочетание слов приближает конкретный, невыразимый в терминах, переживаемый смысл слова; разъединение слов есть разложение некой цельности, разложение переживания, связанного с определенной группой слов; определение слов группы есть уже разложение группы, разложение переживаемого смысла [...]. Здесь цель переносится на слово, слово становится целью определения; прежде оно было средством выражения переживаемой цельности (Belyj 1990: 195)¹².

12 “È sempre così: la combinazione delle parole avvicina il loro senso concreto, inesprimibile in termini, vissuto; la loro separazione è la scomposizione di una integrità, la scomposizione dell'esperienza legata ad un determinato gruppo di parole; la definizione delle parole del gruppo è già la sua scomposizione, scomposizione del senso vissuto [...]. Il fine viene qui trasferito alla parola, che diventa il fine della definizione, mentre precedentemente era il mezzo di espressione dell'integrità vissuta” (trad. it. Belyj 1986: 46).

La perdita della convenzionale preponderanza del significato nel rapporto col significante e la riduzione, a sua volta, dello stesso in un altro significante, in una catena infinita ed inconchiudibile, significa, in questo caso, dire che il significato non è più nulla al di fuori del processo di rimando perenne. La comprensione si gioca, allora, non più sul piano dell'intelligibilità di per sé di ciascun significante, bensì su quello del suo essere in relazione attraverso cui solo si può manifestare il movimento dell'Essere.

Alla base del discorso metonimico sta, infatti, la sospensione della modalità referenziale del discorso descrittivo: la correlazione diretta tra l'oggetto inteso come significato e la parola intesa come significante viene a mancare, in virtù di una parola che non trova la propria giustificazione in un'effettiva corrispondenza con il reale.

Una volta crollato il principio di identità, per cui il concetto è il supporto ideale ed immutabile della significazione, e passati da una concezione rappresentazionista ad una logica differenziale della catena di significanti, per cui è il significante a costituirsi in quanto elemento portante del processo significativo, il significante non risponde più alla funzione di rappresentare un significato, ma è esso stesso fonte di quest'ultimo.

Resistenze

Riferendoci al rapporto tra significante e significato, potremmo dire, utilizzando un algoritmo di J. Lacan, che in *Kotik Letaev* l'equazione saussuriana s/S va a rovesciarsi in S/s , per cui il significante (S) assume un valore predominante rispetto al significato (s) e non si incarna più nella *sonorità-in-immagini* del significato, ma si identifica con la resistenza alla significazione, ossia con la propria incapacità di *significare-in-sé* e con il conseguente slittamento (*Verschiebung*) da un significante ad un altro, in una catena infinita¹³.

Quando Belyj dice “[и]гра словами – признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов” (Belyj 1990: 244)¹⁴, è chiaro che il movimento dello spazio semiotico è da

13 In merito all'algoritmo relativo alla predominanza del significante (S) sul significato (s), si veda Lacan (2002: 491).

14 “Il giuoco di parole è segno di giovinezza; coperti dalla polvere e dai frantumi di una cultura che crolla, noi invociamo ed esorcizziamo con i suoni della parola” (trad. it. Belyj 1986: 279).

ricercare nell'uso metonimico della parola, nel gioco di questa catena infinita di rimandi tra significanti, nella resistenza alla significazione, ossia alla cristallizzazione del sentire in parola.

Ciò che cambia non è l'essenza intrinseca della parola, ma solo l'uso che egli ne fa, arbitrario così come lo stesso convenzionale processo di denominazione, cosa di cui l'autore sembra essere pienamente consapevole quando scrive:

– стою, опусшивши ресницы: и – с бьющимся сердцем; две ладони – ладонь под ладонью! – все сияются приподнять в сердце данное слово: мне к горлышку; в горлышке что-то теснит; и слеза ясно зреет; но слово – неподнято; в полуоткрытый мой ротик повеяло сладким ветром моим: две ладони приподняли к роту – только воздух пустой: слова нет; я – толчу... (Belyj 1916: 287)¹⁵.

Essere, senso e non senso

Il movimento che sembra caratterizzare il testo di Belyj è, dunque, un'oscillazione continua, un vacillare perpetuo del senso nel non-senso e viceversa. Il vacillamento che si percepisce è quello dell'Essere che nel momento dell'alienazione linguistica si trova a barcollare tra l'apparire come senso di un significante e il divenire un essente la cui caratteristica principale è la mancanza.

L'atto linguistico pone dunque l'Essere di fronte ad una scelta, ad un *o...o*. Permanere nella propria condizione originaria, seppur di totalità, significa rimanere nella sfera del non-senso; scegliere invece di divenire qualcosa di sensato perché denominato, significa accettare di esistere solo a condizione di rinunciare a quella parte di non senso.

La scelta di collocarsi nel campo dell'Altro, ossia nel luogo della parola, e dunque in quello del senso, significa rinunciare a quel *non senso* che è l'essente senza l'Essere: significa determinarsi come *mancanza-a-essere*. Quest'ultima è il tratto distintivo della funzione rappresentativa del linguaggio, per cui l'ordine del senso viene ad instaurarsi al posto di quello dell'Essere, inteso come *unitotalità*.

15 “sto con le ciglia abbassate e – il cuore fremente; due palmi – un palmo sotto l'altro! – si sforzano di sollevare nel cuore la parola: fino alla mia gola; qualcosa mi riempie la gola; e una lacrima brilla chiara; ma la parola non viene sollevata; nella mia bocca socchiusa alita il mio dolce vento: due palmi mi sollevano alla bocca – solo vuota aria: niente parole, taccio...” (trad. it. Belyj 1973: 277).

Il sorgere del senso nel discorso della parola, la capacità rappresentativa di quest'ultima, si scontra, però con il non-senso che scaturisce dall'impossibilità di rispondere alla domanda *chi sono?* che l'essente si pone. Ciò che nasce allo scopo di dare un senso diviene allora *non-senso* nell'istante in cui non riesce ad assolvere la propria funzione descrittiva, ossia quando non riesce ad esaurire con parole l'Essere stesso. La percezione di tale impossibilità si rivela nell'accumulazione di definizioni, di simboli, marcata dall'utilizzo incalzante delle virgole e dei punti e virgola: la necessità di "riempire" di parole la descrizione del sentire spirituale è frutto della necessità di attribuire un senso ragionevole (ossia valido per la ragione; in tal caso, appare evidente che il miglior mezzo per conferire un'organizzazione e quindi un senso al mondo e a se stessi è la struttura verbale) a ciò che accade all'interno del soggetto.

Я опять наливался старухой: наливается так дряблый зоб индюка – в яркокрасные пучности; протяжение, натяжение окружающем, в гломающем, в лезущем – в суетном, в водоворотном пустом – оказывалось: незримо-лежащим, припавшим, сосущим (Belyj 1922: 23–24)¹⁶.

Ma ciò comporta una riduzione di questo sentire a pura materialità, perché la parola è figlia di un essere materiale e, quindi, è essa stessa materiale; in tale riduzione sta il travisamento della completezza del soggetto e la sua riduzione a semplice fenomeno isolato dal movimento universale.

Il linguaggio viene così a definirsi come quella dimensione in cui viene violato il legame tra senso ed essenza, tra senso ed Essere, e si inaugura il finzionale mondo del *non-senso*.

Ты еси (tu sei): l'impredicabilità dell'Essere

Le prime due parole con cui si apre *Kotik Letaev* sono di fondamentale importanza ai fini della nostra analisi: esse stabiliscono i confini entro cui si sviluppa il rapporto tra Essere e linguaggio. In esse si stabilisce in primo luogo la definizione dell'Essere secondo il principio di alterità e, in secondo luogo, la sua indeterminazione, nell'impossibilità di definire il senso dell'è che segue.

16 "Di nuovo mi impregnai di vecchia: così il flaccido gozzo del tacchino si gonfia in rosso-vividi turgori; la mia tensione, la mia distensione nel vacuo, nel vorticante vuoto che mi circondava, mi inghiottiva, mi strisciava attorno, si rivelò cieco-supina, appiccicosa, risucchiante" (trad. it. Belyj 1973: 37).

Venire alla luce, venire al mondo coincide allora con il venire alla parola come luogo dell'alterità, dell'altro inteso non come *altro-da-me*, ma come *altro-in-me*.

Il soggetto è fin dall'inizio legato alla parola che lo nomina e lo determina in quanto *soggetto-altro*. Per spiegarci meglio, consideriamo tutti i significanti dell'incipit: "Первое «ты – еси»" (Belyj 1922: 15)¹⁷.

Partendo dall'analisi del pronome utilizzato, ты (tu), quindi *altro-da-me*, risulta subito evidente che il rapporto tra il mondo e l'essere umano si configura sulla base di un'estraneità, di un'alterità, che soggiace alla definizione linguistica che del bambino si dà. Tuttavia, l'Essere non si esaurisce in quel *tu*, che proprio nella sua limitatezza significativa segna l'inizio di una graduale perdita del sé. Quel *tu* è il *primo*, il che vuol dire che ad esso ne seguiranno altri fino ad arrivare all'ultimo: in questo continuo processo di alienazione linguistica, l'Essere andrà pian piano perdendo una parte di sé, che non potrà mai recuperare tramite la lingua perché sarà stata proprio essa a porlo in questo stato di mancanza perenne. Nel suo saggio *La letteratura e le immagini*, G. Moretti chiarisce bene questo punto spiegando che *nella letteratura ne va linguisticamente dell'essente* (cfr. Moretti 2012), e l'essente non corrisponde all'Essere. L'essente è quell'è in sé indeterminato ed indeterminabile, che potrebbe essere seguito da una catena infinita di significanti che non ne spiegherebbero comunque il valore.

Il primo *tu sei* stabilisce immediatamente anche il rapporto di alterità su cui si fonda l'essenza dell'Essere stesso, che è nel contempo Io e Tu. Utilizzando in apertura del testo il pronome *tu*, Belyj chiarisce fin da principio il carattere di indeterminatezza ed indeterminabilità del soggetto, che si costituisce, secondo la definizione di Lévi-Bruhl, come *luogo di partecipazione*, in cui i condizionamenti socio-culturali dell'ambiente a lui esterno – rappresentati dalle descrizioni dei rapporti familiari ecc. si intersecano con quelli del suo vissuto psichico ed emozionale – quello espresso da frammenti interni al sistema semiotico di tipo IO-IO. In questo senso, la categoria grammaticale dei pronomi, nell'utilizzo che Belyj ne fa all'interno del testo, gioca un ruolo fondamentale sia al livello della distinzione, da un punto di vista formale, dei piani del discorso, sia, all'interno di questi ultimi, come discriminante per la definizione dell'Essere.

17 "Il primo tu-sei" (trad. it. Belyj 1973: 29).

Il linguaggio: ingresso dell'*infans* nell'ordine simbolico

L'incontro con la lingua, avvenuto già nell'attimo del primo *tu sei*, determina quindi il graduale allontanamento da un parte di sé.

мне, [...] они обязывают игрушки; и обязательство их игрушек перетягивает внимание от во мне живущего мира - к играм, затеянным вне меня; и - создается порог. -
- Я его помню открытым (Belyj 1922: 77)¹⁸.

La soglia è ciò che viene creato dal linguaggio, dalla parola che con la sua azione di stordimento apre un divario tra il detto ed il dire, che sposta il soggetto dall'alveo della in-coscienza, dalla sua unità originaria, a quello della coscienza.

Posto, dunque, che la *parola* è lo spartiacque tra lo stato di coscienza dell'essente e quello di *in-coscienza* dell'Essere, possiamo asserire che essa costituisce il fulcro della dialettica fra l'Essere e l'Io, fra l'unità e la frammentarietà, per cui il discorso si sposta sul piano del rapporto tra l'Io e il mondo, per cui la parola appare non come qualcosa che rappresenta secondo natura, ma come qualcosa che penetra nella realtà, squarciandola, definendola e quindi interpretandola.

E la dialettica che sviluppa la parola *in-carnata*, ossia il segno a cui è attribuito un concetto, è una dialettica della violenza, poiché nominare vuol dire rappresentare, definire, e nel contempo non esprimere, non riuscire a riprodurre quanto dice il silenzio dell'Essere.

Essere e *dis-essere*

Stabilito che la progressiva linguisticizzazione dell'Essere comporta uno stato di perenne mancanza, possiamo dire che questa mancanza non si definisce come un *non-essere*, ma come un *dis-essere*, ossia un *non-esser-più*.

- жизнь во мне звука; но жизнь звука во мне - не моя: принадлежит она миру звука, который во мне опускается: мной играть, как бы... клавишем; переживши тот звук, пережил я его не в себе, а в существе страны звука, в которую был приподнят - не вовсе, а до открытой

18 "a me [...] gli adulti spiegano i giocattoli; e la spiegazione dei loro giocattoli distrae il mio interesse dal mondo che vive ancora in me - verso giochi organizzati fuori di me; e si crea una soglia. Io la ricordo aperta" (trad. it. Belyj 1973: 86).

возможности (двери!) подсмотреть звуковую квартиру со всеми домашними принадлежностями комнат звука; я их не успел рассмотреть; и по образу и подобию копии комнат в моем впечатлении тотчас же сфантазировал: образ; и этот образ себе начинаю рассказывать я; и рассказик мой – сказочка; мои сказочки, собственно говоря, суть научные упражнения в описании и наблюдении впечатлений, которые отмирают у взрослых; впечатления эти живут и во взрослых; но живут за порогом обычного кругозора сознания; сознание взрослого занято кругом иных впечатлений: в них втянуто; потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений; и возвращается детство.

Только этот возврат – по иному (Belyj 1922: 204–205)¹⁹.

Nel frammento proposto, lo stato di mancanza e la conseguente sensazione di inappagamento vengono sottolineati attraverso una serie di negazioni che accentuano l'impossibilità per l'uomo di raggiungere in maniera cosciente ed indipendente quella parte di sé che si trova oltre le consuete soglie della coscienza. La distanza che si percepisce è quella che si è creata tra quella parte perduta dell'Esse-re e gli «oggetti consueti», dunque quella tra la realtà, intesa come unione dell'Io corporeo con lo Spirito, e la convenzionalità, ossia la costruzione illusoria che l'uomo fa di se stesso e del mondo tramite la parola.

Lo stato del *dis-essere*, infatti, è quello stato in cui l'Io si racconta, ma nello stesso momento in cui *dice-se-stesso* si scontra con la propria evanescenza.

Più di una volta, l'autore sottolinea l'impossibilità di descrivere con parole ciò che in maniera più o meno consapevole vive ancora nella memoria.

19 “la vita del suono dentro di me; ma il suono che vive dentro di me non è mio: appartiene al mondo sonoro che scende fino a me per... suonarmi come una tastiera; vivendo il suono non lo vivo in me stesso, ma nell'essenza della contrada sonora in cui sono stato sollevato, ma non completamente: solo fino a scoprire la possibilità (le porte) di gettare un'occhiata nella suono-dimora, con tutti i corredi casalinghi delle suono stanze; non ho fatto in tempo ad osservarle a fondo; e, a immagine e somiglianza delle stanze intraviste, la mia fantasia produce: un'immagine; comincio a raccontare quest'immagine; ogni mio racconto è una favola; con le favole mi esercito: a osservare e descrivere le impressioni estinte negli adulti; queste impressioni vivono anche negli adulti, ma oltre la consueta soglia della coscienza; la coscienza dell'adulto è interessata da un altro campo di sensazioni, che l'assorbe completamente; talvolta una scossa, strappando la coscienza dai suoi oggetti consueti, la sprofonda nella sfera delle antiche impressioni; e – ritorna l'infanzia. / Solo che questo ritorno è diverso” (trad. it. Belyj 1973: 202–203).

– и если – бы уплотнить мне при помощи слов эти миги! –
– Когда понимания, мысли, понятия начинали кричать очень громко и пухнуть в огромных рассказах; а вещи немели, струясь и расплавленно утекая, чтоб Вечность, как вещь, возникала в летучем безвещий (Belyj 1922: 230)²⁰.

In realtà, la lingua di Belyj possiede una notevole capacità modellizzante, ossia è in grado di descrivere una svariata quantità di oggetti. Il tentativo dell'autore, tramite l'utilizzo di questa parola modellizzante, è provare a far riemergere il proprio inconscio e a ricongiungerlo con l'essente, per ricostituire così l'originaria unità dell'Essere.

Ma la possibilità data nella parola di descrivere la realtà non implica necessariamente che tale descrizione esaurisca o addirittura sancisca ciò che descrive come esattamente vero. La stessa possibilità, implicita nel segno linguistico, che il significante non debba essere sempre in un rapporto di diretta dipendenza dal significato e che quindi il significato stesso possa essere mutato o nascosto, è sintomo di una finzione.

в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держатся за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие (Belyj 1990: 235)²¹.

Il significante acquista valore, allora, solo nella sua possibilità di cancellare la traccia del significato, rimarcando il valore finzionale che l'Altro-da-sé, in quanto *parola*, inaugura. Tale valore finzionale è proprio *della parola-indice*, ossia di quella parola che nell'indicare riduce l'essenza del mondo e di sé alla pura esistenza materiale, negando la pienezza e la presenza di una Verità indicibile²².

20 “se potessi incarnare, con l'aiuto di parole, quegli istanti!... / quando pensieri, nozioni e conoscenze cominciavano a urlare fragorosi, e a gonfiarsi in enormi racconti; e ammutolivano gli oggetti, sciogliendosi e tra-scorrendo in liquidi fiorii, perché l'Eternità s'affermasse, lei stessa oggetto, nella trasvolante inoggettualità” (trad. it. Belyj 1973: 225–226).

21 “nell'esplicita combinazione del suono per il suono, c'è più franchezza e onestà che nel pavido gesto di aggrapparsi alla parola odorante di disfacimento, non manifestamente metaforica, non manifestamente fiorita” (trad. it. Belyj 1986: 269–270).

22 A proposito del ruolo degli indicali nel linguaggio, è interessante rivedere anche le considerazioni di Jacques Derrida in *La voce e il fenomeno*, dove, tra l'altro si legge: “l'indice cade fuori del contenuto dell'oggettività assolutamente ideale, cioè della verità”. E ancora: “Se la comunicazione o la manifestazione (Kundgabe) è di essenza indicativa, è perché

L'Altro, inteso come incarnazione della parola, assume un valore fondamentale in quanto essente, in cui l'Io percepisce la natura altalenante e limitante del linguaggio. Nell'Altro-da-sé l'Io recepisce, attraverso la modificazione che la parola in quanto significante determina nel soggetto, il proprio svuotamento, il proprio annullamento nel divario che separa l'indicare dal rappresentare, l'essere dell'enunciato dall'Essere dell'enunciazione.

Il Nulla e la parola

L'uomo crea se stesso ed il mondo a partire da un vuoto, da un'*in-esistenza* cioè da qualcosa che esiste dentro di sé, che lo precede, ma che egli non riesce a rappresentare.

Pertanto, lo sviluppo del Sé, è da intendere come atto creativo in un duplice senso: in primo luogo, esso è creazione *ex nihilo*, poiché scaturisce dalla mancanza dell'essenza costitutiva del Sé e della Cosa; in secondo luogo, esso è anche creazione del *Nulla*, poiché nel momento in cui definisce creativamente tramite il significante, ossia tramite la creazione materiale di un essere materiale, crea il presupposto per la persistenza di questo vuoto.

In una tale ottica, il linguaggio e la conseguente introduzione del soggetto in una rete di significanti, considerati nel loro carattere strutturante, non scaturiscono da nessun rapporto di causalità naturale, sono puro accadimento simbolico *ex nihilo*, in quanto nel simbolo c'è il tentativo di condensazione di una fugace intuizione che però rimane solo un bagliore. Nel suo costruirsi sulla mancanza, ossia sul *non-essere* in senso fichtiano, il significante viene a trovarsi nella condizione di non rappresentare *nulla*, di essere testimone dello stato di patimento in cui viene a trovarsi l'essente una volta collocato nel niente dalla parola che lo definisce. *Di-per-se-stesso* e *in-se-stesso*, infatti, il significante non vuol dire nulla, poiché il processo di significazione si sviluppa soltanto nel coordinamento dei significanti.

L'essente che viene definito da questa parola che non significa nulla, non significa niente a sua volta, perché non viene esaurito in essa: la parola è allora la condizione inevitabile dell'esperienza di questo *Nulla*. La dimensione patetica del linguaggio coincide dunque con l'esperienza che l'essente fa di questo *Niente* nella frattura, inaugurata dal linguaggio, dell'Essere.

la presenza del vissuto altrui è negata alla nostra intuizione originaria. Ogni volta che la presenza immediata e piena del significato sarà derubata il significante sarà di natura indicativa" (Derrida 1968: 60).

La presenza della parola, quindi, si costruisce sull'assenza, sulla mancanza che denomina se stessa. Nel processo di denominazione *in absentia*, il linguaggio svela la propria natura rappresentativa e finzionale, poiché ciò che viene ad essere definito non è l'Essere in sé, ma solo una sua forma, l'essente, data come assolutamente determinabile attraverso la creazione linguistica.

La rappresentazione propria del linguaggio è testimone dell'originaria *co-appartenenza* di *presenza* ed *assenza* all'interno dell'Essere. Tuttavia, l'ostinazione nella ricerca di un significante che possa essere specchio della condizione dell'Essere, il tentativo costante di introdurre la presenza di quest'ultimo attraverso il processo di denominazione, si radica sempre più nell'assenza. Più l'Io tenta di avvicinarsi all'essenza di sé, dell'oggetto, alla Cosa, più si pone in una condizione di *annichilimento*, per cui si allontana dal proprio Essere.

tutti i concetti sono parole, nomi, esseri, essenze; ma i termini-concetti sono nomi a rovescio; girate a rovescio il suono verbale (Nomen) e ne verrà quasi fuori Nemo – nessuno; o addirittura in russo nem on [“egli è muto”]. Il non essere, l'essere muto e l'essere sordo accompagnano per noi i termini (Belyj 2006: 31–32).

È chiaro che Belyj, quando parla di esser muto ed esser sordo dei termini, fa riferimento alla non coincidenza della forma verbale (*parola*) con l'essenza dell'oggetto, che si ritrae da qualsiasi messa in gabbia terminologica. La *parola-termini*, quella cristallizzata, è il respiro del corpo e del suo limite: essa scandisce i battiti della vita materiale dell'uomo e che lo accompagna verso la propria fine, non in quanto causa della morte corporale, bensì in quanto crocifissione della materialità dello Spirito che deve assurgere alla propria resurrezione.

La deissi: tentativo di discriminazione spazio-temporale tra Essere ed essente

L'essente si trova dunque ad essere collocato in uno spazio ed un tempo interni rispetto all'eternità di cui fa parte l'Essere: esso è immerso in una sola parte di quel circolo che costituisce l'eterno fluire secondo cui si articola l'Universo intero. Tuttavia, la *parola*, per disvelare il proprio carattere finzionale e limitato, deve necessariamente costituirsi come tentativo di descrizione dell'inafferrabile Essere che va oltre i confini da essa posti. Ciò vuol dire che solo nella negazione delle proprie auspiccate potenzialità di verità e, dunque, nella negazione di se stessa, la *parola* potrà compiere appieno il destino del soggetto in quanto *essere-per-la-morte*.

Ora, supposta la distinzione tra Essere ed essente, la *deissi* si pone come la traccia linguistica attraverso cui si pone l'esistenza di un necessario dinamismo all'interno dell'esistenza dell'Universo: l'essente viene così a connotarsi come contrazione dell'Essere, la parte finita di quest'ultimo, atto limitato che però è anche esplosione dell'alterità.

Gli elementi *deittici* (*shifters*), esprimono una conoscenza presenziale che, però, non coincide con la conoscenza concettuale dell'essenza vera dell'Essere: essi fanno riferimento ad un dato rapporto sussistente tra il soggetto e l'oggetto, rapporto che si costruisce sulla presenza immediata e che non può essere, quindi, alla base di una conoscenza indiretta, ma più profonda, della realtà. Il rapporto descritto è, allora, quello che l'Io ha con se stesso entro determinate coordinate spazio-temporali.

Il problema emerso dall'analisi degli elementi *deittici* è che la "presenzialità" si sviluppa su due livelli: I) nella realtà in cui il discorso *dice*; II) nel metadiscorso.

Per questo motivo, gli *indicali* richiamano l'attenzione su qualcosa che può essere effettivamente presente, o presente agli occhi della mente e che, quindi, cade al di fuori della realtà percepita sensibilmente. Nel caso di *Kotik Letaev*, che abbiamo definito come testo autoreferenziale e quindi volto soprattutto all'*auto-comunicazione*, possiamo parlare di una *deissi fantasmatica*, per cui l'importanza ricade tutta sul mittente in quanto soggettività psico-fisica – cosa, tra l'altro, attestata, dal reiterato utilizzo del pronome я (io) o di voci verbali che possono indicare il riferimento ad esso.

C'è però da sottolineare che il pronome personale я assume una valenza specifica nel momento in cui viene utilizzato per indicare un momento preciso all'interno di un dinamismo più ampio, un momento che viene scandito dalla comunicazione verbale; e che, inoltre, gli *shifters* sono sempre voci dialogiche, che presuppongono un rapporto di correlazione e, nel contempo, di contrapposizione speculare. Poiché, come è stato già rilevato, il principale piano di sviluppo dialogico è il sistema semiotico IO–IO, è evidente che l'importanza delle voci *deittiche* sta proprio nel fatto che esse descrivono una tale tipologia di rapporto all'interno dello stesso soggetto, stabilito già dal Первое «ты – еси» dell'incipit. In questo caso, il pronome ты (tu) indica due cose: da una parte, che esiste un Altro che si è rivolto all'Io; dall'altra, il ты stabilisce, definendolo, che il soggetto esiste *qui ed ora*, che è *presenza*.

La collocazione presenziale del soggetto viene stabilita anche attraverso l'uso dei pronomi dimostrativi, atti a stabilire la distanza percepita dall'Io rispetto a qualcosa che può essere sì definito, ma cui non è possibile attribuire un significato richiamante un significato preciso. Ancor più che nella *deissi* nominale,

in questo caso, appare evidente l'importanza conferita al significante puro, che mostra la propria incapacità di significare e che implica il rimando continuo, ogni volta che “перестроится все: будет тем, да не тем” (Belyj 1916: 60)²³.

L'importanza implicita nell'utilizzo di tali voci sta nella loro referenza attuale, nel fatto che la realtà a cui essi rimandano è necessariamente quella del discorso e dunque del soggetto parlante. Ed è in tal senso che si è intesa la sperimentazione linguistica belyjana, tutta volta alla ricerca del Sé latente in ciascun essere umano.

Bibliografia

- Belyj, Andrej. 1922. *Glossolalija*. Berlin: EPOCH.
- Belyj, Andrej. 1922. *Kotik Letaev*. Pietroburgo: EPOCH.
- Belyj, Andrej. 1973. *Kotik Letaev*. A cura di Serena Vitale. Parma–Milano: Franco Maria Ricci Editore.
- Belyj, Andrej. 1986. *Il colore della parola. Saggi sul simbolismo*. A cura di Rossana Platone. Napoli: Guida Editori.
- Belyj, Andrej. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Belyj, Andrej. 2006. *Glossolalia. Poema sul suono*. Trad. e cura di Giuseppina Giuliano. Milano: Medusa Edizioni.
- Derrida, Jacques. 1968. *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. it. di G. Dalmasso. Milano: Jaca Book.
- Frege, Gottlob. 1892. *Über Sinn und Bedeutung*. Leipzig: Pfeffer Verlag.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.
- Jakobson, Roman e Linda Waugh. 1979. *The Sound Shape of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Janeček, Gerald. 1974. “An acoustico-semantic complex in Belyj's «Kotik Letaev»”. *The Slavic and East European Journal*, 2, 18: 153–159.
- Janeček, Gerald. 1974. “Antroposophy in «Kotik Letaev»”. *Orbis Litterarum*, 29: 245–267.
- Janeček, Gerald. 1976. “The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's «Kotik Letaev»”. *Russian Literature*, 4.4: 357–364.
- Lacan, Jacques. 2002. *Scritti*. Torino: Einaudi.
- Moretti, Giampiero. 2012. *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Saussure, Ferdinand de. 2012. *Corso di linguistica generale*. Bari: Editori Laterza.

23 “tutto si trasforma: diventa quello e non-quello” (trad. it. Belyj 1973: 70).

Summary

Linguistically. Word and Being in *Kotik Letaev* by Andrej Belyj

The production of Andrej Belyj (1880–1934) is extremely varied and it seems hard to define it in a clear and univocal way. However, inside it, the reflection regards always the word and its possible articulation in literary text. About *Kotik Letaev*, it's known that it is based on a clear opposition between order and chaos (stroj and roj), but it isn't examined in depth how this system is not only a skeleton on which the author builds the different thematic opposition within the text, but it is the fundamental nature of language used by Belyj. The fundamental principle of the specular structure becomes only the illusory form of a game in which, instead, the abolition of any symmetry plane and the use of the asymmetrical planes as fundamental characters within the text are basic. Language is a direct effect of the text and of its message and it is constructed by the evolution of the semiotic range of events narrated in it. As the result now of the chaos, now of the order, it will take on different connotations and will have a more or less high level of translatability, which will make it dynamic and at the base of dynamism at the same time.

V. APPROCCI SEMIOTICI IN LINGUISTICA E ARCHEOLOGIA

Testo, rizoma e cultura materiale Riflessioni semiotiche sull'identità sociale in archeologia¹

Abstract²: Scopo di questo saggio è portare all'attenzione degli studiosi di semiotica generale le possibilità teoriche che l'interazione tra studi di archeologia e di semiotica può offrire alla conoscenza del passato e alla teoria dell'interpretazione dei segni. Il lavoro esplora i vantaggi di un approccio semiotico Peirciano allo studio dei resti materiali del passato, e in particolare degli ambienti e delle pratiche funerarie. Attraverso l'investigazione di un caso studio del centro Sardegna di età romana, l'analisi si concentra sulla consolidata definizione di necropoli come testo e ne mette in discussione la legittimità. L'ultima considerazione evidenzia il bisogno di superare l'idea di spazio funerario come testo e si interroga su un modello alternativo. L'obiettivo è quindi quello di dimostrare che le caratteristiche fondanti del testo sono sovente assenti negli spazi funerari e di proporre un modello alternativo. Il suo superamento è dettato soprattutto dall'esigenza, primaria nelle scienze umane che legano passato e presente, di una definizione fluida e non ossessiva dell'identità sociale dei gruppi umani. Non di rado, essa appare negli studi archeologici in forme monolitiche rintracciabili linearmente, i cui effetti sono l'appiattimento delle soluzioni umane e la costruzione di etnie essenzialistiche. Si sostiene qui che la metafora testuale sia una causa della costruzione di tali identità statiche. Tramite l'analisi di specifiche pratiche di manipolazione culturale dei cadaveri,

-
- 1 Il saggio ha ampiamente beneficiato del Congresso Internazionale Semiotica Segno–Pensiero–Parola–Opera, tenutosi a Łódź dal 24 al 27 Maggio 2015, e in particolar modo degli innumerevoli stimoli forniti da organizzatori e partecipanti tutti.
 - 2 Ringrazio, per i suggerimenti bibliografici e per aver discusso in maniera costruttiva il contenuto del testo, Matteo Cosci. Sono grato a Marco Pinna per i preziosi, generosi e amichevoli suggerimenti in relazione alla struttura del testo e alla sua scrittura. Infine, ringrazio Roberto Sirigu perché devo in gran parte a lui e alla sua amicizia il mio interesse per archeologia e semiotica.

emergerà quindi una definizione di necropoli impostata sul dialogo tra discontinuità e continuità delle azioni umane e dei segni da loro lasciati nel terreno, rapporto che fa della necropoli una struttura sconfinata e storicamente dinamica. Tali caratteristiche, assenti nel testo, sono invece proprie del modello semiotico Peirciano che si palesa nel concetto di rizoma come unità costitutiva dell'enciclopedia, la cui applicazione al dato archeologico offre dei vantaggi teorici preziosi nel cogliere la molteplicità delle identità umane.

Parole chiave: Sardegna, archeologia, rizoma, manipolazioni funerarie, identità.

Mots-clés : Sardaigne, archéologie, rhizome, manipulation funéraire, identité.

Keywords: Sardinia, archaeology, rhizome, funerary manipulation, identity.

We suffer not only from the living, but
from the dead. Le mort saisit le vif!

Karl Marx

A Londra esistono due fratelli, John e Bob
Hyde, gemelli monozigotici uguali in tut-
to e per tutto. I due (non chiedetemi per-
ché, ma evidentemente a loro così piace)
decidono di dar vita a un solo personaggio
pubblico, il dottor Jekyll, e vi si preparano
sin dalla più tenera infanzia.

Umberto Eco

*

Nel 2004 Roberto Sirigu scrisse un lucido saggio dal titolo *Interpretazione Archeologica come Semiotica della Realtà Materiale* dove sottolinea “la natura intimamente semiotica della ricerca archeologica” (Sirigu 2004: 179). Tale presa di coscienza, portata avanti da Sirigu sia negli studi di archeologia generale che relativi alla Sardegna, nasce dal riscontro di un utilizzo, da parte degli archeologi, di concetti che appartengono evidentemente alla semiotica, ma che non fanno consapevole riferimento agli strumenti propri della semiotica. Ad esempio, secondo Zanini “lo scopo della ricerca archeologica sarà dunque quello di ricostruire la storia della presenza umana su un territorio partendo proprio dall’analisi dei segni che questa vi ha lasciato” (Manacorda e Zanini 1988: 26).

A tale riscontro è seguito un profondo lavoro su archeologia e semiotica sia in Italia che in ambienti accademici internazionali. Tre testi teorici in particolare, prodotti tra primi anni '80 e metà anni 2000, hanno portato esplicitamente l'analisi semiotica al centro del dibattito archeologico. Questi sono, *Reading the Past* di I. Hodder, 1986, *Semiotic trends in archaeology* di J.C. Gardin, 1992, e *Archaeological Semiotics* di R.W. Preucel, 2006. Sorprende, al di là di questi lavori, come pochi archeologi abbiano dedicato spazio alla riflessione semiotica nei loro studi archeologici (Preucel 2006: 3). Preucel ricorda che, a metà anni 2000, il termine semiotica non appariva in alcuno dei testi dedicati alla metodologia e teoria archeologiche. All'elenco da lui prodotto, che include Bintliff 2004; Hodder 1999; O'Brien et al. 2005; Preucel and Hodder 1996; Renfrew and Bahn 2000; Ucko 1995; Willey and Sabloff 1993, si è aggiunto di recente "Classical Archaeology" edito da S. Alcock e R. Osborne nel 2012. La semiotica trova spazio, seppur estremamente limitato (in Olsen 2012: 212, 213), in *Archaeological Theory Today*, edito da I. Hodder, e in *Archaeological Theory: an Introduction*, di M. Johnson (2010). Emerge da questi testi più recenti che, laddove affrontato, il tema della semiotica si riferisce a un *semiotic turn*, una svolta semiotica nell'approccio archeologico che ha riguardato l'archeologia tra fine anni '80 e i primi 2000, ma che da allora è stato abbondantemente archiviato come inefficace e eccessivamente simbolico. L'interesse semiotico resiste solo all'interno di studi dedicati alla agentività materiale, ovvero la capacità di influire sull'uomo da parte degli oggetti (Olsen 2012: 208–228; Knappett e Malafouris 2008; Malafouris 2015). Ciò che è invece centrale allo scopo del presente lavoro è investigare l'eredità lasciata dal momento semiotico nella metodologia archeologica.

Dai testi citati emerge che il momento semiotico sia coinciso con una identificazione totale tra analisi semiotica e testuale, destinando all'oblio metodi alternativi e, si ritiene, più efficaci. L'evidenza più immediata è il titolo del libro di I. Hodder, *Reading the past*, leggere il passato. L'identificazione del dato archeologico con il testo e le sue caratteristiche è probabilmente la sola eredità del momento semiotico in archeologia. Di *linguistic turn* piuttosto che di *semiotic turn* preferisce parlare Preucel a proposito del ruolo avuto dalla semiotica negli studi archeologici, sostenendo che essa sia stata investigata esclusivamente nella sua manifestazione investigata da de Saussure (Preucel 2006: 6), adducendo come motivazione probabile l'inaccessibilità, discutibile, dei testi di C.S. Peirce (Preucel 2006: 65). Il punto focale del lavoro saggio ruota esattamente attorno all'identificazione tra semiotica e linguistica, dall'oblio di Peirce a vantaggio della teoria di de Saussure, e alla creazione del testo archeologico.

*

Le prime tracce della preminenza della teoria di de Saussure rispetto ad altre emergono da alcune definizioni teoriche di archeologia. Binford (1983) propone una metafora linguistica, sostenendo che si potrebbe pensare agli accadimenti archeologici come a un linguaggio da decifrare. Malina e Vašíček utilizzano termini prettamente semiotici, affermando che non solo l'archeologia funziona come il linguaggio ma che essa può essere considerata allo stesso "modo in cui de Saussure considerava il linguaggio" (Malina e Vašíček 1990: 85, 96–97).

Ian Hodder, nel 1986, propone una metafora testuale (Blumenberg 1981), affermando che la stessa parola 'contesto' può significare con-il-testo (Hodder 2003: 204). Il contesto è un elemento fondamentale nell'interpretazione archeologica in quanto fornisce gli elementi associativi che permettono di interpretare un particolare artefatto, edificio, o azione passata. Hodder asserisce che, proprio come una parola scritta può essere capita meglio inclusa in una frase, un oggetto di cultura materiale è più comprensibile se studiato in relazione spaziale e temporale con altri oggetti (Hodder 2003: 204). Il discorso iniziato da Binford sulla metafora linguistica in archeologia è stato adottato e aggiustato da Hodder facendo acquisire al dato archeologico sembianze testuali. Manacorda e Zanini (1988: 26) definiscono l'archeologo come qualcuno che 'individua e legge i segni dell'uomo' nel terreno che investiga. L'idea è ripresa da Barrett (2000) che immagina il passato scrivere dei messaggi su un supporto sopravvissuto ai giorni nostri e dunque leggibile dagli archeologi. L'idea è rielaborata ancora da Manacorda che definisce i monumenti e gli oggetti archeologici come "libri, elementi di comunicazione non verbale" (Manacorda 2004: 5).

Tali riflessioni teoriche, condivise, non sono mai state scevre di dubbi da parte degli stessi promotori. Hodder riconosce che "leggere un testo non è un'analogia appropriata perché il testo è un segno differente rispetto alla cultura materiale ma anche che il testo è una metafora migliore per la cultura materiale rispetto al linguaggio" (Hodder 2003: 204). Poco spazio è stato però dedicato alle problematiche generate dall'adozione della metafora linguistica in archeologia, alla quale invece è stata spesso acriticamente applicata. La mancanza di consapevolezza teorica, si sostiene qui, è tra le cause principali del continuo emergere, in archeologia, di identità umane omogenee e monolitiche, derivate dalla corrispondenza diretta tra oggetti e gruppi umani (Casella e Fowler 2004: 1).

*

Il concetto di identità è tra i più discussi nelle scienze sociali, come lo è il tentativo di trovare una definizione e una struttura interpretativa in grado di coglier-

ne l'essenza mutevole. L'archeologia non è mai stata immune da questa ricerca. Anzi, da quando esiste, l'archeologia è costantemente accompagnata dalla ricerca identitaria. L'uomo è definito in maniera relazionale da diversi grandi pensatori. Antonio Gramsci, nei suoi quaderni dal carcere, definì l'uomo come "la somma delle relazioni sociali" (Gramsci 1975: 885). Sulla stessa linea, Francesco Remotti afferma che "parte dell'uomo (i suoi pensieri, le sue emozioni, i suoi sentimenti, le sue inclinazioni) viene costruita socialmente" (Remotti 1996: 16) creando dei significati che vanno a costruire il bagaglio culturale di un individuo come di una comunità (v. anche Ricoeur 1990). Detto bagaglio non è che un crogiolo estremamente ricco e caotico che si arricchisce col tempo e col confronto. Un bagaglio dal quale i gruppi sociali, o lo stesso individuo, decidono di attingere e mettere in pratica qualcosa di specifico piuttosto che qualcosa d'altro, a seconda dei tempi, delle situazioni, e di tante valutazioni contingenti. Ecco, l'identità sociale altro non è che un fatto di decisioni (Remotti 1996: 5). Da ciò emerge che non esiste identità se non esiste la relazione con il diverso, con l'altro da sé, sia in termini individuali che comunitari, nazionali e via discorrendo.

In archeologia, il concetto di identità è da sempre centrale e problematico. La ragione di tale problematicità è da ricercarsi nella materialità e tangibilità del suo oggetto di studio. I reperti archeologici (vasi ceramici, muri, oggetti di metallo ecc.) sono stati a lungo, e sono tuttora, oggetto di uno studio morfologico-tipologico sistematico funzionale atto a creare una tipologia della cultura materiale attendibile dal punto di vista cronologico e spaziale. Questa produzione scientifica ha contribuito a creare una solida base di confronto della cultura materiale che permette, oggi, di collocare agevolmente all'interno di un ambito cronologico e spaziale un qualunque reperto. Detto modo di operare ha però dimostrato di avere, se usato in maniera acritica, dei limiti interpretativi evidenti. Tali tipologie sono state a lungo identificate con le culture, le comunità e le persone che di tali oggetti facevano sicuramente uso (Childe 1929: v, vi), ma coi quali difficilmente si riconoscevano (v. ad esempio Jones, Graves-Brown 1996: 4; Meadows 1995; 1997; Roymans 1995; 2004; Pohl 1998). Tale metodo interpretativo, noto come storico culturale, emerso tra il XIX e il XX secolo, è difficilmente epurabile dalla ricerca archeologica, proprio per la sua natura materiale (Trigger 1989: 217, 218) e per il ruolo centrale che vi svolge lo studio tassonomico (Chang 1967: 4). Ciò nonostante, le sue applicazioni ossessive hanno portato a identificare a lungo oggetti specifici con le persone e i loro movimenti sulla terra, fino a sostituire le persone stesse come oggetto di studio (Trigger 1989: 237). Siffatto atteggiamento deriva da una confusione teorica tra il concetto altamente relazionale dell'identità e l'applicazione semplicistica del suo surrogato, l'identificazione. Proprio sotto

questa insoddisfazione verso il metodo storico culturale emerge negli anni '80 un interesse verso la semiotica. Speculazioni sulla metafora testuale e linguistica si sviluppano infatti proprio per porre rimedio a un atteggiamento storico-culturale estremo e insoddisfacente che aveva oramai perso di vista l'uomo, per concentrarsi in una dettagliata discussione tassonomico-descrittiva degli artefatti.

Un esempio è la lunga tradizione di studi archeologici del mondo romano, all'interno del quale il dibattito sull'incontro tra l'Impero romano e le comunità delle province si risolve spesso in un dualismo tra Romani e locali, colonizzatori e colonizzati. Un dualismo del genere costringe la varietà delle soluzioni umane all'interno di due entità etniche essenziali. Il cosiddetto paradosso della similarità e differenza (Revell 2009: 6) emerge evidente nell'archeologia funeraria. In quel contesto infatti, studi eccessivamente orientati alla tassonomia dei corredi funerari finiscono per attribuire agli individui, sepolti con determinati oggetti, le identità di questi oggetti, basate sulla loro provenienza o valore economico. Il problema nasce dal trattamento di tali oggetti alla stregua di un'affidabile grammatica.

*

All'abitudine di trattare il dato archeologico come testo da leggere, più o meno passivamente, questo saggio suggerisce di opporre un modello alternativo al fine di comprendere contestualmente l'oggetto archeologico e di esaltare la natura relazionale dell'identità sociale umana. Il modello più soddisfacente a livello teorico semiotico è il rizoma, ovvero l'unità costitutiva dell'enciclopedia, emergente dal sistema interpretativo creato dal filosofo americano C.S. Peirce. I lavori di Sirigu (2001; 2003; 2005; 2009) sulla definizione dell'archeologia in termini semiotici sono particolarmente illuminanti. Nello specifico, nell'articolo dal titolo *La 'morte povera' in età romana*, Sirigu sostiene che la svolta testuale di Hodder sia certamente condivisibile ma "troppo moderata" (Sirigu 2005: 20) per proporre un approccio semiotico efficace. Servendosi della definizione di Lotman (1970: 69), Sirigu definisce il testo come un "qualunque concreto insieme di segni, delimitato da precisi confini extra testuali, strutturalmente organizzato" (Sirigu 2005: 21). Tuttavia, lo stesso Sirigu si dice "consapevole che l'uso di tale concetto non sia esente da eccessi e abusi" (Sirigu 2009: 1232), proprio come Hodder ne riconosceva ma al contempo accettava i limiti. Entrambi tuttavia sostengono che l'analogia testuale sia quella che si avvicina maggiormente, dal punto di vista metodologico, a produrre effetti fecondi nella ricerca archeologica. Tuttavia, tali titubanze possono essere fugate, o confermate, in una sola maniera, ovvero ana-

lizzando sistematicamente le caratteristiche del testo e testandone l'applicabilità al dato archeologico. A tal fine, il prossimo paragrafo prende in considerazione uno specifico tipo di sito: la necropoli.

*

Per iniziare, quali sono le caratteristiche pertinenti al testo che verrebbero applicate a un sito archeologico come la necropoli? È ancora Sirigu a fornire dei parametri. Queste caratteristiche sono l'espressività, la delimitazione, e la strutturabilità. Riesce a riassumere tutte queste caratteristiche il principio di Lotman secondo cui "al testo è propria una organizzazione interna, che lo trasforma (al livello sintagmatico) in un complesso strutturale" (Lotman 1970: 69). Ecco dunque che apprendiamo che il testo è prima di tutto limitato, possiede dei confini individuabili; è internamente coeso, dal momento che ha una struttura logica interna che lo supporta; infine, i propri elementi costitutivi sono coerenti gli uni con gli altri, dato che il lettore deve essere in grado di capire il senso del testo, leggendolo. Tali caratteristiche si scontrano irrimediabilmente con il dato archeologico, in particolar modo con un sito come quello funerario. Ecco come.

Innanzitutto, il testo è delimitato, chiuso. Tuttavia, gli archeologi sanno che è raro poter delineare i precisi limiti di una necropoli (Tronchetti 2014), per due ragioni. Quasi nessuna necropoli è stata interamente scavata e spesso le evidenze dei suoi limiti mancano del tutto. Inoltre, nella loro impostazione originaria, raramente i cimiteri avevano dei limiti stabiliti programmaticamente, ma anzi erano modificati e adattati alle esigenze in maniera molto fluida.

In secondo luogo, il testo è internamente coeso. Anche questa caratteristica è difficilmente attribuibile alla necropoli. Innanzitutto ci si dovrebbe chiedere quale sia il grado di coesione richiesto perché un sito venga considerato coeso. È certamente vero che condizione necessaria perché un sito sia una necropoli è la deposizione di cadaveri al suo interno. Sotto questo punto di vista, certamente il sito funerario possiede una certa coesione. Tuttavia, l'evidenza archeologica ha ampiamente dimostrato che le necropoli, da un lato, sono sede di numerose attività oltre a quella funeraria e che dunque i resti materiali generati da queste attività non sono per niente inerenti alle pratiche mortuarie³. Al contrario, nume-

3 Un esempio sono i numerosi oggetti provenienti dalla Necropolina di Sulci, a proposito della quale i diari di scavo redatti negli anni '70 citano numerosi oggetti difficili da collegare a contesti funerari (v., per una introduzione alla necropoli, Tronchetti 1990).

rosi oggetti provenienti da siti funerari sono catalogati sotto la generica categoria 'oggetti extra-funerari'. Dall'altro lato, la dislocazione di strutture funzionali alle azioni funerarie al di fuori dei cimiteri è ugualmente documentata. Recenti scavi dimostrano che le necropoli ospitanti cremazioni ospitano raramente anche l'*ustrinum*, ovvero l'ambiente in cui la pira funeraria veniva eretta per cremare il defunto⁴. Il fatto che un elemento necessario all'esistenza stessa della necropoli sia spesso al di fuori dei suoi limiti dimostra che il sito funerario non sia né una struttura chiusa né strutturalmente coesa in ogni sua parte, ma che anzi sia in continuità fisica e logica col resto.

Infine, la consistenza strutturale caratterizza il testo perché, in quanto atto comunicativo, esso necessita l'utilizzo di un codice condiviso da un'ampia comunità. Ciò non avviene necessariamente in una necropoli. Trovare elementi consistenti per poter attribuire precise identità alle comunità che seppellivano i loro defunti è una delle interpretazioni tentate con maggiore frequenza in archeologia, ma anche, storicamente, con minor successo. Ciò è avvenuto, con fini differenti, sia nell'archeologia tradizionale che cercava di porre in diretta relazione il mondo dei vivi con il modo in cui i morti venivano deposti (v. ad esempio Ucko 1969; Childe 1944; 1946); nell'archeologia strutturalista, dove l'atto funerario veniva considerato un atto coerente di costruzione della persona sociale e del suo status (Goodenough 1965; Binford 1971; Tainter 1973; 1977; O'Shea 1984), che anche nell'archeologia post-processuale, dove alle attività funerarie è attribuito un valore simbolico (v. Hodder 1986; Shanks e Tilley 1987) e lo spazio funerario è visto come un'arena in cui lotte di potere e accordi sociali tra individui o gruppi umani venivano negoziati simbolicamente (Lull 2000). Tutti questi approcci, sono legati dalla ricerca di coerenza. Elementi di coerenza possono essere l'orientamento delle tombe, la tipologia delle stesse, il rituale funerario utilizzato, gli oggetti deposti come corredo funerario e così via. Tuttavia, sovente l'orientamento delle tombe è eterogeneo, il rituale funerario adottato include sia l'inumazione che la cremazione, o addirittura delle forme con caratteristiche comuni a entrambe, come il *bustum*, dove il corpo del defunto, cremato, è lasciato all'interno della tomba in posizione distesa tipica delle inumazioni (Pearce 2013: 31). Numerose differenze caratterizzano un sito che, laddove forzato nel tentativo di trovarne una lettura coerente, restituisce una versione castrata di sé.

4 I casi, numerosi, annoverano diversi settori della necropoli di Tuvixeddu a Cagliari (Salvi 2000), numerose necropoli della Gran Bretagna (Pearce 2013).

Il rischio principale nel ritenere il sito funerario avvicinabile al modello testuale è quello di ottenere unità identitarie omogenee e generalizzanti quali quella romana, indigena, punica, e così via. Naturalmente, elementi che possono essere definiti appartenenti a una cultura romana, punica o locale in senso ampio caratterizzano le comunità del mediterraneo antico. Tuttavia, la sfida interpretativa consiste nel capire come questi elementi finiscono nel bagaglio culturale di gruppi specifici e in che modo queste ultime se ne servono nelle loro pratiche quotidiane, tentando di scoprire il loro universo di scelte e identità emergenti dall'interazione col passato e con il diverso.

Al fine di superare questi problemi interpretativi è necessario distaccarsi dalla metafora testuale e trovare modelli interpretativi alternativi. A tal fine, questo saggio si riferisce alla distinzione tra testo e pratiche formulata da Claudio Paolucci (2010), fondata sulla teoria di cultura formulata da Eco nel suo Trattato di Semiotica Generale (1975).

*

La soluzione all'impasse interpretativa è quella di considerare la necropoli come uno spazio privo di limiti precisi, tanto concettuali come fisici, dove gruppi umani mettono in atto una serie di pratiche atte alla cura, sepoltura, culto e manipolazione dei propri defunti, e la cui esistenza è necessariamente legata all'esistenza di altri spazi e attività in continuità con la necropoli stessa. In sintesi, si suggerisce che, piuttosto che come testo, gli archeologi guardino ai resti materiali del passato, e alla necropoli in particolare, come a un rizoma (Deleuze e Guattari 1980; Eco 1983: 358–359). Il rizoma è una molteplicità in costante ramificazione nonché l'unità costitutiva dell'enciclopedia (Paolucci 2010: 60–61). Per capire se tale modello sia più o meno accettabile rispetto a quello testuale nell'interpretazione archeologica è necessario definirlo.

Si è visto nel paragrafo 2 che Malina e Vašíček contemplano la possibilità che l'archeologia sia considerata allo stesso “modo in cui de Saussure considerava il linguaggio” (Malina e Vašíček 1990: 85, 96–97). Questo è, come noto, un insieme di segni ognuno dei quali è una “entità a due facce (*signifiant* e *signifié*)” (Eco 1975: 25). La relazione che caratterizza queste entità binarie è una relazione di corrispondenza come quella che caratterizza contenitore e contenuto. È una relazione lineare convenzionalmente stabilita e accettata convenzionalmente. Pochi archeologi, tra cui Sirigu (2001; 2003), Preucel (2006), e Malafouris (2008; 2015), hanno dedicato attenzione alla teoria semiotica alternativa a quella di de Saussure, formulata dal filosofo americano C.S. Peirce.

Altrettanto nota è la struttura del segno teorizzato da Peirce che oppone al binarismo saussuriano una concatenazione di tre soggetti la cui relazione non è mai semplificabile in un rapporto binario (CP: 5.484). La grande novità della teoria peirciana consiste infatti nell'introdurre nel rapporto tra un segno e il suo oggetto, o significato, un terzo elemento, che Peirce chiama interpretante, ovvero un termine intermedio B che spiega come da un segno A si arrivi al significato C. L'interpretante è il motivo per il quale A significa C, ovvero ciò che "garantisce la validità del segno anche in assenza dell'interprete" (Eco 1975: 101), nonché ciò che dà vita a una catena potenzialmente infinita di spiegazioni logiche, di riferimenti contestuali, che produce ciò che per Peirce è la semiosi illimitata, o *sinechismo* (EP 2: 1). Ecco, per ramificazione, all'interno di una teoria semiotica peirciana, si intende proprio l'abbandono della linearità provocato dall'introduzione del termine terzo tra un segno e il suo significato, laddove il termine intermedio "non solo non era riducibile alla stessa logica che era propria degli altri (irriducibilità delle triadi a coppie di diadi), ma rappresentava sempre una ramificazione che faceva uscire dal sistema" (Paolucci 2010: 275). Per Peirce irriducibilità del terzo, mediazione, ramificazione (CP 1.347), e spiegazione logica sono in sostanza la stessa cosa. L'enciclopedia è il sistema inclusivo, potenzialmente infinito, che abbraccia tutte queste ramificazioni, andando ben al di là dell'esclusività del testo. Il sistema peirciano rompe la linearità ordinata, coerente, conchiusa, e autosufficiente dei rapporti binari per stimolare la realtà, in favore di una volontà espiatrice che non può far altro che, attraverso la mediazione logica, interrompere, disturbare, il rapporto armonico tra coppie. L'introduzione del terzo non fa altro che produrre conoscenza, interrogando la realtà sotto un altro punto di vista, alimentando un processo potenzialmente infinito. Quella peirciana è una frammentazione logica che, a mio modo di vedere, mette in atto il continuum del reale, apre le porte a un mondo che seppur contraddicendosi è estremamente connesso. Anzi, fa proprio dell'accoglienza della contraddizione l'unità stessa del mondo reale in cui viviamo.

Ciò ricorda il ciclo di lezioni magistrali sul medio-oriente tenute al dipartimento di Environmental Studies, University of Santa Cruz, California dal professore emerito Alan Richards (2010), il quale ricorda con insistenza che uno dei problemi principali dei media occidentali e della maggioranza dei fruitori di tali media nella comprensione degli eventi mediorientali sta proprio nella incapacità di connettere mondi che paiono lontani e disconnessi, e di prendere in considerazione storie contrastanti tra di loro ma altrettanto vere sotto prospettive differenti. Ritengo che il modello teorico di Peirce aiuti ad accettare, già dal punto di vista teorico, versioni diverse e contraddittorie degli eventi, por-

tando ad una comprensione del mondo che tende costantemente al vero, senza essere incapace di riconoscere il falso. Anzi, è proprio il sistema di ramificazioni e interpretanti che garantisce che ciò che non è reale sia ingiustificabile, ma non per tale ragione bolla come irreali una realtà che ne contraddice un'altra. Un sistema di tal genere è l'enciclopedia rizomatica. Per Deleuze e Guattari (1980), il rizoma è l'incontro tra uno spazio liscio e uno striato, laddove il primo consiste nella divisione di uno spazio continuo, ad esempio attraverso la sua analisi, e il secondo riconnette ciò che è diviso nel primo⁵. La diversità di spazi è evidente nella teoria degli interpretanti di Peirce, dove l'introduzione del terzo elemento al fine di mediare un segno al suo significato, rappresenta sì una interruzione del rapporto pulito tra coppie, ma anche la ragione stessa perché l'unione di due elementi avvenga.

Il modello coerente, conchiuso e gerarchico del testo, dunque, è estremamente problematico e insostenibile perché si fonda sull'esclusione degli opposti, mentre quello enciclopedico cerca di investigarne e di giustificarne la coesistenza. Hjelmslev, nei suoi *Nouveaux Essays* è di grande aiuto nella descrizione del modello più adatto alla comprensione grammaticale, che può qui essere adottato per lo studio delle pratiche umane. Egli asserisce che "l'idea di una gerarchia, di una stratificazione o di una progressione a senso unico non è sostenibile. L'immagine di una rete sarà più conforme ai fatti" (NE: 47).

*

La definizione del modello di rizoma fornita a livello teorico deve mostrare la sua validità sul campo archeologico dell'investigazione del dato materiale. Nulla può sostituire una ricerca sistematica applicata su vasta scala che si spera i futuri orientamenti interpretativi possano riservarci. Questo paragrafo offre un esempio di applicazione di tale modello tratto dallo studio del sito funerario di età romano-imperiale della Sardegna centro-occidentale, Sa Mitza Salida, a Ma-sullas (v. Fig. 1). Il sito, il cui utilizzo è stato datato, tramite l'analisi cronotipologica dei materiali, dal I al V secolo d.C., era in uso quando la Sardegna era sotto il controllo amministrativo dell'Impero romano, di cui divenne provincia già nel 227 a.C.

5 Certamente l'assunto merita approfondimento in relazione a ciò che riguarda i concetti di intensione ed estensione, fra cui i modelli gerarchici di Hjelmslev (SOL; P), e il quadro semiotico di Greimas (1970, 1983).



Fig. 1. Visione satellitare della Sardegna con segnalata la posizione di Masullas, dove si trova la necropoli di Sa Mitza Salida trattata nel testo

Il sito di Sa Mitza Salida è stato scavato in due campagne negli anni '90 dalla Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano⁶, durante le quali sono emerse 52 tombe a inumazione. Qui vengono presentate due tom-

6 Per il materiale e le informazioni gentilmente fornitemi sullo scavo vanno i miei ringraziamenti alla dott.ssa Donatella Mureddu, direttrice dello scavo di Sa Mitza Salida. Per la capacità di guidarmi tra i materiali provenienti dal sito di Sa Mitza Salida e custoditi nel deposito della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano, va la mia gratitudine alla dott.ssa Mariella Maxia.

be⁷. Prima però è necessario ricordare come i primi studi della necropoli, svolti in relazione alla tesi di laurea magistrale attesa all'Università di Cagliari da chi scrive, erano mirati a comprendere e trattare la necropoli di Masullas come un testo all'interno del dibattito della romanizzazione. Quest'ultimo è un modello utilizzato oggi in maniera molto eterogenea. Fu proposto per la prima volta dallo studioso tedesco Theodor Mommsen (1886) per riferire del processo di progressiva diffusione, nelle province, di oggetti romani, documentata, e adozione di pratiche e concezioni, da dimostrare, provenienti dal centro dell'Impero. Aspramente criticato oggi da numerose tradizioni accademiche, particolarmente nei paesi anglosassoni, il modello della romanizzazione è comunque ancora ampiamente diffuso. Utilizzando il modello testuale si è portati a ritenere i sistemi deposizionali dei morti adottati dalle comunità di Masullas come una grammatica attendibile e codificabile. Il risultato non può che consistere nel concentrare lo sguardo su fenomeni la cui coerenza permettesse di intravedere atteggiamenti condivisi all'interno del sito. Questi, numerosi nel caso del sito di Sa Mitza Salida, erano l'orientamento comune della grandissima maggioranza delle tombe in senso nord-ovest sudest, la deposizione singola di quasi tutti i defunti, la posizione nella quale quasi tutti venivano deposti, sulla schiena con le braccia al petto, e l'utilizzo di oggetti del corredo funerario abbastanza standardizzato. I corredi includevano per quasi tutte le tombe, dal I al V secolo, soprattutto oggetti ceramici, tra cui una bottiglia, un tegame e delle coppe, e una moneta bronzea. Non solo. Tali oggetti erano distribuiti attorno al corpo del defunto con grande precisione e uniformità da tomba a tomba, rispettando la relazione tra certe forme di oggetti e certe parti del corpo. La larga maggioranza di questi oggetti appartiene o a classi di materiali ampiamente diffuse nel resto dell'Impero romano, e dunque in sintonia con il paradigma della romanizzazione, o a materiali con tutta evidenza di produzione locale, molti dei quali, ad esempio dei tegami irregolari, tutti molto diversi l'uno dall'altro, che fanno presupporre una loro produzione in ambito domestico, come suggeritomi da Carlo Tronchetti (comunicazione personale: maggio 2014). Ecco quindi, emergere due identità nette, che non potevano che portare a concludere verso la coesistenza, a Sa Mitza Salida, di un fenomeno di romanizzazione parallelo a uno di resistenza locale. Innovazione e tradizione. Ovvero un perfetto

7 Ogni informazione sulla necropoli proviene dai diari di scavo redatti durante i lavori sotto la supervisione di Donatella Mureddu, custoditi nell'archivio della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano, al numero 4 di Piazza Indipendenza, Cagliari.

equilibrio tra coppie in opposizione. Sicuramente niente di più coerente a livello testuale, niente di più semplice da leggersi, ma anche niente di più banalmente costruito. A una attenta analisi della breve descrizione dei dati materiali della necropoli presentata in maniera così uniforme non possono sfuggire i tanti 'quasi' che si insinuano tra le pieghe di tale uniformità. Questi nascondono un grado di approssimazione necessario ad accettare una lettura coerente del sito, le eccezioni. Sono presentate di seguito due tombe che rappresentano alcune tra le più evidenti eccezioni a un modello interpretativo uniforme.

Le tombe, 43b e 9bis, situate nel lato est della necropoli di Sa Mitza Salida, sono casi di manipolazioni ossee *post-mortem* molto particolari, differenti rispetto ad altre manipolazioni attestate nel sito. Si tratta di due tombe in cui dei crani addizionali sono stati inseriti in contatto con il defunto principale. Questi crani, tre nel caso della tomba 43b, e uno in quello della tomba 9bis (v. Fig. 2), non sono separati dall'inumato principale (come succede spesso in casi di riduzione, ovvero quando una tomba veniva svuotata lasciando spazio a un nuovo defunto, insieme al quale venivano conservate alcune ossa della deposizione più antica). Essi sono invece in continuità fisica con i defunti. Senza entrare nello specifico delle due tombe, è però opportuno fornirne un quadro generale.

La sepoltura 9bis, orientata sudest nordovest, era coperta da grandi lastre litiche a formare una sorta di cassone. Essa ospitava un defunto adulto (il cui sesso ed età precisa non sono note) con un bicchiere vitreo tra le mani portate al petto e, vicino ai piedi, un cranio, privo di mandibola rivolto a nordovest, poco distante dal quale stava una coppa rossa appartenente alla classe recentemente definita sigillata sarda (Tronchetti 2014)⁸. La tomba è datata alla metà del IV secolo d.C. Il cranio situato ai piedi del defunto non aveva la mandibola, e non presentava alcun segno di recisione, segno che era stato asportato a un altro defunto dopo che il legamento mandibolare era decaduto.

Simile, ma più complesso, è il caso della tomba 43B, orientata est ovest, di pochi decenni posteriore alla precedente. Un tumulo di pietre ricopriva un primo inumato, a un livello molto superficiale, al di sotto del quale se ne trovava un secondo, unico caso di sovrapposizione sepolcrale a Masullas. Quest'ultima era ricoperta da lastre litiche al di sotto delle quali si sono rinvenuti, allineati sul corpo del defunto supino, tre crani. Una moneta bronzea, una bottiglia, una lucerna e un tegame ceramici formavano il corredo funerario⁹.

8 Per una precisa descrizione morfo-tipologica dei corredi vedi Puddu 2016.

9 Vedi Puddu 2016 per dettagli morfo-tipologici.

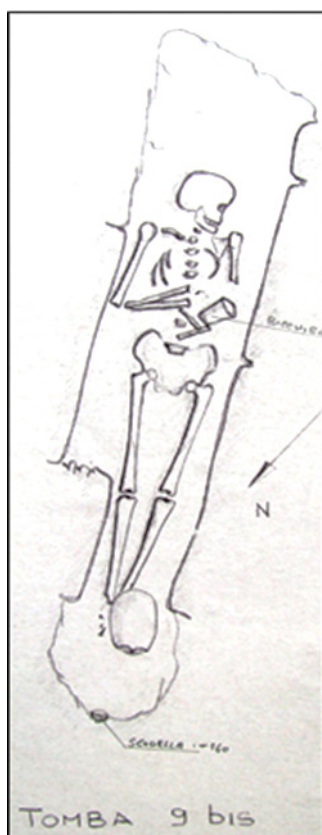


Fig. 2. Tomba 9 bis da Sa Mitza Salida, Masullas, con il dettaglio del cranio aggiunto ai piedi dell'inumato. Dal disegno originale del Geom. Sannia, della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano

I tre crani allineati sopra al corpo dell'inumato principale, supino, presentano caratteristiche fisiche discordanti. Uno di essi, posizionato sul bacino, preservava la mandibola, indicazione che era stato asportato dal corpo di un individuo deceduto di recente, per il quale non era ancora trascorso il tempo sufficiente – dai sei mesi a un anno – a provocare il decadimento del legamento mandibolare. Gli altri due, posizionati sul ginocchio e ai piedi dell'inumato, non preservavano invece la mandibola, e sono quindi da ritenersi provenienti da sepolture più antiche.

Mantenere un approccio testuale non aiuta se non a considerare queste due sepolture eccezioni incomprensibili, e quindi nasconderle tra le pieghe di un testo che, per il resto, è leggibile.

Applicando invece all'interpretazione di queste due tombe il modello del rizo-
ma e del sinechismo peirciano, il quadro cambia. Le due tombe 9bis e 43b vanno
quindi analizzate in relazione a un terzo elemento, un interpretante, o meglio una
successione di interpretanti che dia voce alla problematica interpretativa piuttosto
che silenziarla. Il terzo elemento va ricercato a partire dagli ambienti circostanti
alla tomba, per continuare con altre tombe, le fonti storiche, e tutti gli elementi
fisici in continuità con esse. Così emergono quattro tombe che contengono degli
inumati privi di cranio. Tali tombe, datate dal I al III secolo d.C., hanno subito
una manipolazione diverso tempo dopo la sepoltura, vista la presenza, evidente in
alcune, della mandibola ancora *in situ*. Inoltre, il loro ottimo stato di conservazione
e la preservante connessione anatomica testimoniano un atteggiamento rispettoso
e delicato nei confronti del defunto, del quale, al momento della rimozione del cra-
nio, non si voleva disturbare il resto della sepoltura. Un esempio particolarmente
significativo e graficamente apprezzabile è fornito dalla tomba 44 (v. Fig. 3).

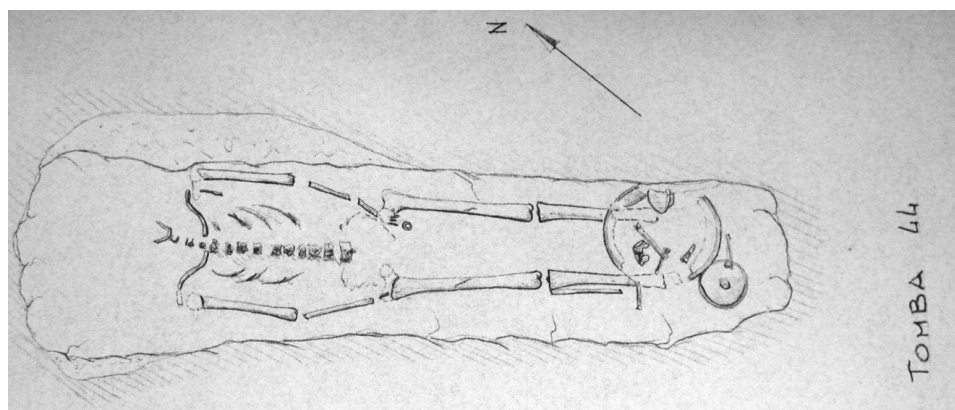


Fig. 3. Tomba 44 da Sa Mitza Salida, Masullas. Particolare della mandibola, presente nono-
stante la mancanza del cranio. Dal disegno originale del Geom. Sannia, della Soprintendenza
Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano

Nessuna analisi antropologica ha attestato l'appartenenza biologica a precisi
individui della necropoli dei crani depositati nelle tombe 43b e 9bis. Ciò non
impedisce di tentare un collegamento tra i dati disponibili. Tali dati, posti in
relazione, analizzati e confrontati, sono qui interpretati come indizi di un rituale
funerario sviluppatosi a Sa Mitza Salida nel IV secolo d.C. Nel sito, i membri
della comunità di Masullas asportarono i crani da alcune tombe antiche, con una
cura capace di non sconvolgere il resto della sepoltura. Successivamente, i mem-

bri della comunità inclusero i crani, precedentemente asportati, all'interno della nuova tomba, alla presenza del resto della comunità di Masullas. Ciò che pare essere accaduto a Sa Mitza Salida è la creazione di connessioni, il tentativo di cucire dei collegamenti tra alcune tombe, che facevano parte della necropoli da secoli, e membri della comunità, appena defunti, che ne entravano a far parte in quel momento. La ricerca di un legame tra il passato e il presente è ancora più significativa se si considera che per i tre secoli precedenti, l'uso della necropoli era stato caratterizzato da un rito uniforme, che non includeva alcuna manipolazione ossea così evidente.

È percepibile, riordinando i dati, un cambiamento sociale, probabilmente una tensione causata da eventi che hanno modificato la percezione della comunità di Masullas, la quale ha ricorso a un atteggiamento totalmente diverso rispetto a quelli tenuti in passato, marcando una discontinuità con questi ultimi, ovvero, nei termini di Deleuze e Guattari, striando uno spazio liscio. La morte di un defunto nel IV secolo è, per la comunità di Masullas, occasione di confronto fra i suoi membri e con il defunto stesso, che viene risolto facendo ricorso a un terzo elemento, ovvero il passato di quel sito e di quella comunità, individuato in un altro defunto sepolto secoli addietro. È così facendo che lo spazio striato viene ritrasformato in uno spazio liscio, interrompendo la continuità col passato al fine di crearne una diversa, fisicamente giustificata.

*

Dopo questa analisi, chiedersi se l'atteggiamento espresso dalla comunità di Masullas nel IV secolo d.C. propenda verso un'identità etnica romana o locale sarebbe quantomeno riduttivo, oltre che profondamente errato stando al modello semiotico seguito. Tale modello ha permesso di abbandonare la dualità essenziale tra identità etniche monolitiche per investigare invece a fondo il significato delle pratiche funerarie in modo relazionale. Quanto succede a Masullas nel IV secolo segna una discontinuità col passato e il tentativo di ricucire, tramite azioni fisiche di manipolazione dei propri defunti, il legame con un passato a cui la comunità di Masullas rivolge lo sguardo cercando soluzioni a nuovi problemi sociali. Naturalmente il prossimo passo del processo interpretativo consiste nel cercare le cause della tensione identitaria. Tuttavia, era prima necessario individuare la suddetta tensione. Il tentativo di dare significato a dati precedentemente ignorati – dallo stesso scrivente – connettendoli a un sistema di pratiche di cui erano parte, ma con la lettura testuale delle quali non erano coerenti, rappresenta l'applicazione concreta del compito principale dell'archeologo. Tale è ciò che Paolucci chiama,

con D'Alembert, "il compito del *filosofo-enciclopedista*" (Paolucci 2010: 304) e che altro non è che il lavoro semiotico, ossia "connettere ciò che è separato, al fine di districare e connettere quei fili che costituiscono una trama di rapporti non immediatamente percepibile a prima vista" (Paolucci 2010: 304), non lontano dallo scopo della teoria delle culture come rete formulata da Geertz (1973).

Passare da una lettura di un supposto testo archeologico all'interpretazione di una struttura ramificante come l'enciclopedia è un processo logico necessario a soddisfare quelle inchieste sul passato finora rimaste silenti sotto alla purezza di modelli culturali netti e a-problematici. Non è da escludere che l'adozione esclusiva del modello interpretativo testuale e quello binario formulati da de Saussure possano essere alla base della fallacia delle letture archeologiche e che la frustrazione degli archeologi del mondo romano nel non riuscire a disfarsi del dualismo romano *vs* indigeno sia una conseguenza di tali approcci. Il modello testuale, a lungo abusato, come ammettono Sirigu e Paolucci, va abbandonato in favore di un'esplorazione sistematica del modello rizomatico e dell'accettazione delle contraddizioni come elemento fondante delle relazioni identitarie tra culture. Questo espone il reale scopo della ricerca archeologica ispirata a una metodologia semiotica, ovvero rendere visibili quelle connessioni che già esistono ma sono state rese invisibili da secoli di striature di uno spazio liscio, ossia da secoli di creazioni di modelli accademici che tendono ad appiattire le differenze. Lo stesso scopo spinse Edward Said a dedicarsi allo studio della costruzione di un oggetto omogeneo, esotico, arretrato, e a-problematico come il mondo arabo, soggiogato dal modello orientalizzante (Said 1978). C'è di più. Nel caso delle manipolazioni delle sepolture di Masullas, il modello applicato ha permesso di far emergere nella comunità di Masullas lo stesso atteggiamento semiotico del ricercatore. La comunità di Masullas affrontò, nel IV secolo d.C., uno spazio che era stato già ampiamente striato da secoli di attività, in cui i legami erano stati formati e cementati da numerose tombe e azioni rituali susseguitesesi nei secoli e ai quali la comunità era legata. A un punto della sua storia, la comunità di Masullas mostra insofferenza verso tale struttura. E vi reagisce lasciando lo spazio striato della necropoli attraverso la riapertura e manipolazione delle tombe antiche, modificando la rete di spesse relazioni formate in passato, e creandone di nuove tra gli antenati e i contemporanei attraverso la manipolazione fisica dei crani degli uni e l'inclusione nelle tombe degli altri. La comunità ha reso relazioni già esistenti e consolidate, ma nascoste, visibili a tutti i suoi membri. Così facendo, i gruppi che abitarono il territorio di Masullas non agirono diversamente rispetto al filosofo-enciclopedista di D'Alembert, o al semiotico di Paolucci, riducendo le distanze tra entità nettamente separate e rendendo la continuità sinechista del reale, di matrice peirciana, visibile.

Bibliografia

- Alcock, Sue, e Robin Osborne. 2012. *Classical archaeology*. John Wiley & Sons, Blackwell.
- Bahn, Paul e Colin Renfrew. 1991. *Archaeology: theories, methods and practice*. London: Thames and Hudson.
- Binford, Lewis. 1983. *In pursuit of the past*. London: Thames and Hudson.
- Bintliff, John. 2004. *Complexity, and Archaeology. A companion to archaeology*. Malden MA, Oxford UK: Blackwell.
- Blumenberg, Hans. 1981. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*. Ed. ted. or. 'Die Lesbarkeit der Welt'. Tradotto da Il Mulino.
- Casella, Eleanor e Chris Fowler. 2004. *The archaeology of plural and changing identities: beyond identification*. New York: Springer Science & Business Media.
- Chang, Kwang Chih. 1967. "Major aspects of the interrelationship of archaeology and ethnology". *Current Anthropology*, 8, 3: 227–243.
- Childe, Vere Gordon. 1929. *The Danube in prehistory*. Oxford UK: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- Childe. Vere Gordon. 1944. "Archaeological ages as technological stages". *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 74, 1/2: 7–24.
- Childe. Vere Gordon. 1946. "Archaeology and anthropology". *Southwestern Journal of Anthropology*, 2: 243–251.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Editions de Minuit.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di Semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1983. "Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione". In: *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. A cura di T. Sebeok, U. Eco. 235–262. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1983. "L'antiporfirio". In: *Il Pensiero Debole*. A cura di Gianni Vattimo e Pier A. Rovatti. 334–361. Milano: Feltrinelli.
- Gardin, Jean Claude. 1992. "Semiotic trends in archaeology". In: *Representations in archaeology*. A cura di J.C. Gardin e Ch. Pebbles. 87–104. Bloomington: Indiana University Press.
- Goodenough, Ward H. 1965. "Rethinking 'status' and 'role': Toward a general model of the cultural organization of social relationships". In: *The Relevance of Models for Social Anthropology*. Ed. M. Blanton. 1–24. A.S.A. Monographs, 1. New York: Praeger.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere*. Torino: Giulio Einaudi.
- Greimas, Algirdas Julien. 1970. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas. Julien. 1983. *Structural semantics: An attempt at a method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Johnson, Matthew. 2010. *Archaeological theory: an introduction*. John Wiley & Sons.
- Jones, Graves-Brown. 1996. *Cultural identity and archaeology: the construction of European communities*. London: Routledge.

- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures: Selected essays*. Vol. 5019. New York: Basic Books.
- Hodder, Ian. 2012. *Archaeological theory today*. Cambridge: Polity Press.
- Hodder, Ian e Scott Hutson. 2003 (1986). *Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian. 1999. *The archaeological process: an introduction*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Hjelmlev, Louis. 1985. *Nouveaux Essays*. Paris: PUF.
- Knappe, Carl, e Malafouris, Lambros 2008. *Material agency: towards a non-anthropocentric approach*. New York: Springer Science & Business Media.
- Lotman, Yuri. 1985. *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Lull, Vicente. 2000. "Death and society: a Marxist approach". *Antiquity*, 74: 576–580.
- Malafouris, Lambros. 2015. *How Things Shape the Mind*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Malina, Jaroslav e Zdenek Vašíček. 1990. *Archaeology yesterday and today: the development of archaeology in the sciences and humanities*. Ed. M. Zvelebil. Cambridge: CUP Archive.
- Manacorda, Daniele e Enrico Zanini. 1988. *Lo scavo archeologico dalle origini a oggi*. Novara: Istituto Geografico De Agostini.
- Manacorda, Daniele. 2004. *Prima lezione di archeologia*. Bari: Editori Laterza.
- Meadows, Ian. 1995. "Wollaston". *South Midlands Archaeology*, 25: 41–45.
- Mommsen, Theodor. 1886. *The Provinces of the Roman Empire: From Caesar to Diocletian*. Gorgias Press LLC.
- Olsen, Bjørnar. 2012. "Symmetrical Archaeology". In: *Archaeological theory today*. A cura di I. Hodder. 208–228. Cambridge: Polity Press.
- Paolucci, Claudio. 2010. *Strutturalismo e Interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Pearce, John. 2013. *Contextual archaeology of burial practice: case studies from Roman Britain*. BAR 588. Oxford: Archaeopress.
- Peirce, Charles Sanders. 1931–1935. *CP. Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1–6. Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders. 1998. *EP. The essential Peirce: selected philosophical writings*. Vol. 1–2. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Puddu, Mauro. 2016. "Identità precarie e pratiche funerarie creative nella Sardegna di età romana: studio postcoloniale della cultura materiale come continuum semiotico". In: *Archeologia e Antropologia della Morte*. A cura di Valnetino Nizzo. In uscita marzo 2016.
- Preucel, Robert W. 2006. *Archaeological semiotics*. Malden, MA: Blackwell.
- Remotti, Francesco Cesare. 1996. *Contro l'identità*. Bari: Editori Laterza.
- Revell, Louise. 2009. *Roman imperialism and local identities*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ricoeur, Paul. 1993 [1990]. *Sé come un altro*. Milano: Editoriale Jaca Book.
- Roymans, Nico. 1995. "Archaeology, folklore and the ideational dimension of space". *Archaeological Dialogues*, 2.0: 32–38.
- Said, Edward Wadie 1978. *Orientalism*. Modern Classics.
- Shanks, Michael e Christopher Tilley. 1987. *Social theory and archaeology*. Cambridge: Polity Press.
- Sirigu, Roberto. 2001. "Archeologia come semiotica della realtà materiale". *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano*, 18. 163–217.
- Sirigu, Roberto. 2003. "L'interpretazione archeologica del dato materiale come semiosi". *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano*, 20: 179–206.
- Sirigu, Roberto, 2004. "Archeologia come «Semitotica della realtà materiale»". *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano*, V, 18: 163–217.
- Sirigu, Roberto. 2005. I reperti come segni del passato: riflessioni sul rapporto tra archeologia e semiotica". *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano*, 23: 5–30.
- Sirigu, Roberto. 2009. "Monti Prama: approccio semiotico all'analisi di un testo archeologico". *Atti della XLIV Riunione scientifica*. Istituto italiano di preistoria e protostoria. 7. Firenze. 1229–1235.
- Trigger, Bruce. 1989. *A history of archaeological thought*. Cambridge University Press.
- Tronchetti, Carlo 1990. "La necropoli romana di Sulci. Scavi 1978: relazione preliminare". *Quaderni della Soprintendenza per i Beni Archeologici per le province di Cagliari e Oristano*, 7: 173–192.
- Tronchetti, Carlo. 2014. "Necropoli, tombe e società nella Sardegna romana. Note a margine". Intervento presentato durante il convegno di archeologia a Sanluri.
- Ucko, Peter John. 1969. "Ethnography and archaeological interpretation of funerary remains." *World Archaeology*, 1, 2: 262–280.
- Ucko, Peter John e Robert Layton. 1995. *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. London: Routledge.

Summary

Text, rhizome and material culture. Semiotic reflections on social identity in archaeology

The aim of this essay is to take under the attention of semioticians the theoretical possibilities that interaction between archaeological and semiotic studies can provide to the improvement of both the knowledge of the past and of the interpretation of signs.

This essay explores the advantages of a Peircean semiotic approach to the systematic study of material remains from the past, particularly concerning funerary activities. Focusing on

a specific archaeological case study from Roman period central Sardinia, this study tries to shed some light over the widely accepted definition of necropolis as text, and provides a critique to this model showing that the absence of cohesion, finitude and coherence characterise a space like the necropolis rather than their presence. This argument advances the need to go beyond the idea of funerary site as text in order to find an alternative model. Such overcoming is requested particularly by the need of a fluid and un-obsessive definition of social identity of human communities. In fact, identity is often presented in monolithic forms whose formation track is a linear and unproblematic path that flattens the variety of human solution in a way that becomes potentially dangerous. This analysis of funerary practice of manipulation of the deceased will make emerge a definition of necropolis founded on elements such as discontinuity and continuity created by human actions in a space such as the necropolis. Throughout the essay, this will acquire the features of an unlimited space governed by change like the rhizome, the constitutive element of encyclopaedia.

Les termes d'adresse comme témoins et créateurs de la relation

Abstract: Sachant que les termes d'adresse sont souvent définis comme les lexies qui reflètent les relations interpersonnelles (Braun 1988 ; Kerbrat-Orecchioni 1992 ; Marčjanik 1997 ; Tomiczek 1983), le présent article tente de prouver que ce n'est pas leur unique fonction. Les termes d'adresse sont des signes langagiers qui renvoient à une image de la relation culturellement conditionnée. Le lien qui est préétabli entre le signifiant (le lexème) et le signifié (le type de relation) permet d'y faire référence. Ce même lien leur donne également un pouvoir performatif dans certains contextes. Ainsi, grâce aux termes d'adresse, les locuteurs peuvent « baptiser » les nouvelles relations ou encore modifier les relations déjà existantes. L'article s'efforce de prouver que les termes d'adresse, en tant qu'un composant des stratégies de politesse (Brown & Levinson 1987), sont des outils puissants dans la création et de la gestion des relations.

Mots clés : stratégies de politesse, termes d'adresse, référence, dénomination, relation interpersonnelle, acte performatif.

Parole chiave: strategia di cortesia, termini di indirizzo, riferimento, denominazione, relazione interpersonale, atto performativo.

Keywords: politeness strategies, terms of address, reference, denomination, interpersonal relation, performative act.

Introduction

L'un des principaux objectifs de l'interaction est le maintien des relations sociales. Kerbrat-Orecchioni (1992 ; 2005) argumente même que c'est la fonction principale du langage humain. Il suffit d'observer les enfants durant la phase de babillage imitant l'interaction sans construire d'énoncés intelligibles. Il en va de même pour le *small talk*, ce type d'interaction qui n'apporte aucune valeur informative,

mais pourtant nécessaire. Ou encore toutes sortes de formules phatiques (salutations, formules de politesse etc.), qui ont finalement très peu de signification propre mais sont indispensables dans l'interaction. Tout cela permet de constater que le langage est avant tout un phénomène social. De nombreux chercheurs (Béal 2003 ; Kerbrat-Orecchioni 2005 ; Marcjanik 2007 ; Tannen 1993 ; Traverso 1999 ; Wierzbicka 1997) soulignent que le simple fait de se parler contribue au développement de la relation. Le partage de la parole devient un but en lui-même (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 13).

Dans le présent article, je me concentrerai sur l'un des outils principaux dans la gestion de la relation interpersonnelle, à savoir, les termes adresse. Souvent définis comme les expressions qui permettent de *désigner son allocutaire* (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 15) avec les deux valeurs déictiques (deixis personnel et deixis sociale) ou *qui désignent des relations sociales* (Braun 1988 : 12), la littérature pointe rarement leur capacité de performatifs. Si c'est bien la fonction de référence qui prédomine dans la définition de ces expressions, c'est parce que la relation est généralement fixe dans notre espace culturelle occidentale¹. Il existe cependant de nombreux contextes dans lesquels la réalité relationnelle est altérée, il est donc nécessaire de nommer cette nouvelle réalité. La dénomination (Kleiber 2003) de la relation devient alors un acte performatif qui agit sur le monde réel en créant une nouvelle occurrence de la relation à laquelle il se réfère.

Moduler une relation est une tâche quotidienne de chaque locuteur se réalisant avec différentes stratégies, dites de politesse, ou *face-work* (Brown & Levinson 1987). Cet article a pour objectif de démontrer comment les locuteurs emploient les termes d'adresse afin de réaliser leurs objectifs conversationnels ou relationnels.

L'analyse est basée sur un corpus bilingue franco-polonais issu des séries télévisées. Il a permis de rassembler les interactions quotidiennes des locuteurs où les relations sont assez variées et proches des relations dans la vraie vie. Le caractère bilingue du corpus a donné l'opportunité d'observer des stratégies différentes dans chaque langue. Cette observation enrichie l'argumentaire du présent article et ouvre également la voie à de prochaines recherches.

1 Certaines cultures permettent plus de liberté et de manipulation de la relation au sein du même couple de locuteurs selon les contextes (Braun 1988 ; Huszcza 1996 ; Marcjanik 2007).

1. La relation interpersonnelle et l'interaction

La relation interpersonnelle se crée au cours des interactions que les locuteurs ont avec leur entourage. Selon Marcjanik (2007 : 35)

L'interaction présume l'existence d'au moins deux participants qui se retrouvent en situation face à face et dont l'un parle et l'autre écoute.

Les rôles de l'émetteur et du récepteur sont interchangeables, les deux locuteurs contribuant de la même manière au développement de l'interaction. Ils réagissent immédiatement et sans intermédiaires en créant un texte oral (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 9) qui sera l'un des composant de leur relation. La relation entre les deux locuteurs se construit au fur et à mesure à travers leurs multiples interactions. Toute interaction se déroule dans un certain cadre, fixé dès l'ouverture, et qui lui donne son fondement en déterminant les conditions et les possibilités d'expression (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 36). Ce cadre est équivalent à la notion de contexte selon le sens qui lui est donné par Le Grand Robert (Dubois & Coll. 2013):

On appelle contexte situationnel ou contexte de situation l'ensemble de conditions naturelles, sociales et culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours. Ce sont les données communes à l'émetteur et au récepteur sur la situation culturelle et psychologique, les expériences et les connaissances de chacun des deux.

Les facteurs qui influencent ce cadre sont nombreux et de nature très variée. De manière générale, on cite (Huszcza 1996 ; Kerbrat-Orecchioni 2005 ; Łaziński 2006 ; Marcjanik 1987 ; Traverso 1999 ; Urquizu 2009) des facteurs comme : les propriétés intrinsèques à chaque participant (l'âge, le sexe, le statut etc.) qui vont conditionner la perception de l'allocutaire, la nature du lien social (amical, familial, professionnel etc.), le type de l'échange et le caractère de la situation (officielle, formelle ou familière).

Compte tenu de tous ces facteurs, la relation interpersonnelle peut être caractérisée à l'aide de deux axes : axe de pouvoir (ou verticale) et axe de distance (ou horizontale) (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 35). Le premier définit les rapports hiérarchiques et de dépendance entre les participants. Le second définit le degré d'intimité entre les participants en indiquant si les locuteurs sont proches ou distants. Il est également possible de rajouter un troisième axe, dit « conflictuel »*vs* consensuel », qui traduit l'attitude générale du locuteur.

2. La place des termes d'adresse dans la théorie de la politesse selon Brown & Levinson

Être poli est l'un des principaux moyens d'entretenir de bonnes relations et les termes d'adresse sont d'excellents marqueurs de la politesse. L'étude de la politesse verbale a débuté aux États-Unis, principalement grâce aux recherches de Robin Lakoff (1973). Cependant, le modèle le plus connu et le plus exploité est celui de Brown & Levinson (1987). Ils ont en effet développé le concept gofmanien de « face », leur permettant de construire un modèle cohérent pour l'analyse de la politesse avec la notion de Face Threatening Act (FTA) ainsi qu'un système de stratégies de politesse. Si les termes d'adresse permettent de nommer directement une relation, leur impact dans la gestion de celle-ci et dans l'expression de la politesse n'est pas négligeable.

a) Le système d'adresse

Chaque langue possède son propre système d'adresse qui reflète l'organisation sociale et la nature des liens entre les gens. Ainsi les formes les plus utilisées, et parfois même leur signification, diffèrent d'une langue à l'autre. Le système d'adresse comprend trois types de formes : les Formes Pronominales d'Adresse (FPA), les Formes Nominales d'Adresse (FNA) et les Formes Verbales d'Adresse (FVA) (Braun 1988 ; Kerbrat-Orecchioni 1992).

Deux types de FPA sont distingués : les pronoms de types « T » (du lat. *tu*) sont des pronoms d'adresse directe (autrement dit de solidarité ou de proximité) et les pronoms de type « V » (du lat. *vos*) sont les pronoms d'adresse indirecte ou de politesse (autrement dit de pouvoir ou de distance) (Brown & Gilman 1960). Il est important de préciser que dans certaines langues il existe plusieurs niveaux de politesse² qui sont alors marqués par V_1 , V_2 , V_3 , etc.

Les formes qui posent le plus de problèmes aux chercheurs sont les FNA. Leur diversité, autant fonctionnelle que formelle, rend presque impossible l'établissement d'une classification cohérente et complète. Un certain nombre de classements ont été proposés jusqu'à présent (André-Larochebouvy 1980 ; Braun 1988 ; Kerbrat-Orecchioni 1992 ; Tomiczek 1983), chacun d'entre eux présentant certains avantages mais aucun ne faisant l'unanimité. Pour les besoins de cet article, je limiterai

2 En effet les langues telles que le roumain ou le portugais présentent deux niveaux de formes de politesse. Mais il existe aussi des cas extrêmes comme le coréen ou le japonais qui en ont 5, voire 6 différentes formes, le cinghalais possède 7 « grades » et on retrouve jusqu'à 19 catégories en bisayan (Ervin-Tripp 1972 : 225)

leur description à la définition de Kerbrat-Orecchioni (1992) qui qualifie les FNA comme *des syntagmes nominaux en fonction vocative*. Chaque FNA renvoie à un type plus ou moins précis de la relation. L'association appropriée de différentes formes permet de nommer avec plus ou moins grande précision la nature de cette relation.

Les FVA sont souvent symétriques à la forme du pronom sujet car systématiquement dépendantes. Ainsi, je considère que les verbes assument pleinement leur fonction d'adresse en cas d'absence du pronom³, comme dans le cas de l'impératif en français ou bien le cas de discordance avec le pronom sujet comme dans certaines formes d'adresse marquées en polonais⁴.

b) La notion des FTA et FFA

Le modèle de politesse développé par Brown & Levinson (1987) est basé sur la notion gofmannienne de « face » comprise comme l'image de soi que chaque individu tente de montrer à la société. Ils estiment que dans l'interaction, chaque individu possède deux faces : face négative, qui correspond au territoire physique du locuteur (temps, espace, objets), et face positive, qui est une image narcissique et valorisante de soi que les locuteurs construisent pour les représenter face à la société. Ce socle a permis la construction de la notion de FTA (Face Threatening Act), autrement dit, tout acte étant susceptible d'endommager l'une ou l'autre face de l'allocutaire. Wierzbicka (1985) et Kerbrat-Orecchioni (1992 :171) proposent d'ajouter à ce modèle la notion de Face Flattering Act (FFA) qui a un effet positif sur les faces, étant ainsi une sorte de cadeau verbal⁵.

c) Les stratégies de politesse ou le *management* des faces

Selon la vision jugée pessimiste du modèle brownlevinsonien (Kerbrat-Orecchioni 2005 ; Watts & Ehlich 2005 ; Wierzbicka 1991), les faces sont menacées à tout instant. Pour le bien commun et un bon déroulement de l'interaction les locuteurs

3 Cependant toute absence du pronom n'est pas synonyme d'un verbe d'adresse autonome. En polonais ou en espagnol la désinence verbale permet de distinguer clairement la personne grammaticale de sorte que le pronom personnel devient superflu. Néanmoins la marque de la personne y est toujours présente, on parle alors du pronom personnel « 0 ».

4 Comme le remarque Sikora (2010 : 234), cette forme est relativement répandue dans le polonais populaire dans les situations où, pour des raisons émotionnelles, on veut diminuer la distance, par exemple : *Nie zawracaj mi Pani głowy ! ; Co się Pan tak pchasz?*

5 Parmi les actes concernés les deux auteurs citent par exemple les louanges, les compliments, les déclarations d'amour.

emploient diverses stratégies pour prévenir la perte de face à tout participant, ou, au moins, de la récompenser.

Brown & Levinson (1987) distinguent cinq types de stratégies qui présentent cinq niveaux de politesse. La solution la plus polie est de ne pas accomplir le FTA. Cependant, cela empêche toute interaction. Ensuite, ils proposent trois stratégies de mitigation qui sont, par l'ordre dégressif : la formulation indirecte, la formulation directe avec une stratégie réparatrice pour la face positive et une stratégie réparatrice pour la face négative. La dernière solution, la moins polie est d'accomplir le FTA sans action réparatrice.

Les termes d'adresse se placent au niveau des stratégies réparatrices, ils vont intervenir principalement comme récompense des dommages causés par un acte dont ils sont indépendants. Selon le contexte, deux stratégies peuvent s'avérer efficaces : l'utilisation de la forme V afin de rehausser la position de l'allocutaire ou l'utilisation de la forme T qui crée plus d'intimité.

3. La double fonction de termes d'adresse

De manière générale, on considère que les termes d'adresse reflètent la relation qui existe entre les locuteurs (Braun 1988 ; Brown & Gilman 1960 ; Kerbrat-Orecchioni 2005 ; Marcjanik 2007). Ils désignent cette relation en faisant référence à l'image telle qu'elle a été prédéfinie culturellement (Kleiber 2003). Cependant, selon Pierre Frath (2014), avant de pouvoir faire référence à un objet (dans notre cas la relation), il faut pouvoir l'identifier, le designer et lui attribuer un nom. Quant à l'identification de la relation, chaque langue possède sa propre organisation sociale et par conséquent l'ensemble des relations existantes diffère d'une langue-culture à l'autre (Béal 2003). Les relations ainsi identifiées seront nommées à l'aide des moyens linguistiques que sont les termes d'adresse. Chaque terme d'adresse renvoie à une qualité de la relation qui est reconnue par les usagers, tout comme le lexème « chaise » renvoie à un objet précis facilement reconnaissable par tous les locuteurs francophones. Différents termes d'adresse désignent différents aspects de la relation; par exemple, les FPA se limitent à indiquer la distance ou les rapports des pouvoirs, alors que les FNA indiquent avec plus de précision le caractère du lien, à savoir : hiérarchique, familiale, professionnel, amical, amoureux etc. Dans ce sens, les termes d'adresse n'auraient qu'une fonction sémantique très limitée qui est de faire le lien entre le signifié (l'image de la relation) et son signe lexical.

Cependant, certains chercheurs insistent sur le fait que les termes d'adresse servent à créer et entretenir les liens entre les locuteurs (Kerbrat-Orecchioni 1992 ; Tomiczek 1983). En effet, cette relation préétablie entre le signifiant et le

signifié donne aux termes d'adresse le pouvoir de nommer de nouvelles occurrences de l'instance à laquelle ils renvoient. Vus sous cet angle, les termes d'adresse acquièrent une fonction plus active dans l'interaction. Ils ont le pouvoir de nommer et donc de faire naître une relation. Ce pouvoir créateur leur permet de suivre et de provoquer l'évolution des relations déjà existantes ou de les modifier en fonction des besoins pragmatiques.

4. La fonction de référence : témoins de la relation

Dans une relation stable, un seul type de termes d'adresse est acceptable. Chaque type de termes d'adresse fait référence à une certaine dimension de la relation. Les pronoms d'adresse qui ont une charge sémantique assez limitée, renvoient plutôt à la distance relationnelle entre les interlocuteurs (dans le cas d'une utilisation symétrique des pronoms) ou bien à leurs rapports de pouvoir (dans le cas où le pronom est utilisé de manière asymétrique). Dans une situation où les locuteurs sont proches, le pronom de type T (du lat. « tu »), utilisé réciproquement fera référence à une relation familière, tandis que le pronom de type V (du lat. « vos »), fera référence à une relation distante (Brown et Gilman 1960).

Regardons le dialogue entre ces deux amies :

- 1) NAT : **ty** **wiesz** że ten koleżka z check in-u tu pracuje
KAS : **twój** mecenas/
NAT : mecenas nas jest recepcjonistą
KAS : wczoraj **mówiłaś** że jest przystojny i pokręcony (.) **twój** typ **tuśka**
NAT : **kaśka**, **ty** nie **musisz** już iść/

NAT : **tu** **sais** que ce mec de check-in travaille ici
KAS : **ton** maître/
NAT : le maître est devenu le réceptionniste
KAS : hier **tu** **disais** qu'il est beau et fou (.) c'est **ton** type **tuśka**
NAT : **kaśka**, **tu** ne **devais** pas partir/

(JB-TA-pl.050, JB-TA-pl.051)⁶

6 Tous les exemples présents dans cet article sont issus du corpus constitué à partir de deux séries télévisées : *Hotel 52* en polonais et *Plus belle la vie* en français. Le premier est produit par Akson Studio Polsat (2010) ; le corpus est constitué des cinq premiers épisodes et contient 7736 mots et 224 situations d'adressage recensées et analysées. Le deuxième est produit par Telfrance Série, Rendez-Vous Production et Mima Production (2004). Le

Les deux amies se tutoient exprimant ainsi une relation familière, mais le pronom seul ne précise pas le niveau de cette familiarité. Elle est renforcée par l'usage des prénoms en diminutif : *Kaśka* et *Tuśka*, qui permettent d'approfondir la définition de la relation en lui ajoutant une information supplémentaire. En effet, les diminutifs, les surnoms et les termes affectifs sont des noms marqués et ne peuvent pas être utilisés dans toutes les situations. Chaque individu possède une zone d'intimité qu'il partage avec un nombre restreint de locuteurs, à l'intérieur de laquelle un pronom T est de rigueur et les différents noms affectifs sont permis.

Dans le cas où les personnes ne se connaissent pas ou ne sont pas suffisamment proches, elles utiliseront mutuellement un pronom de type V. En français, il est réalisé par l'adresse à la 2^{ème} personne du pluriel, autrement dit, le vouvoiement. En polonais, ce sont les pronoms spécialisés dans l'expression de la politesse *Pan/Pani/Państwo*, accompagnés par le verbe à la 3^{ème} personne du singulier ou du pluriel.

Regardons d'abord l'exemple français :

2) BLA : alice **entrez** je **vous** en prie

ALI : je venais prendre de **vos** nouvelles j'ai appris que **vous avez passé** la nuit au poste

BLA : oui je pensais pas que ce serait aussi traumatisant (2) comment **vous êtes** au courant/

ALI : un policier est venu me questionner à propos de **votre** relation avec david

(JB-TA-fr.156, JB-TA-fr.157)

Au moment de ce dialogue, *Blanche* et *Alice* ont fait la connaissance il y a peu de temps. Malgré quelques rencontres, ni le stage, ni la qualité de leur relation ne sont assez importants pour qu'elles puissent se tutoyer aisément. Le vouvoiement dénote donc une certaine distance relationnelle qui existe entre les deux locutrices et fait référence au respect mutuel de leurs territoires respectifs. Ainsi, chaque participante manifeste son idée sur la relation qui la lie à son partenaire.

Dans l'exemple polonais, nous observons une discussion entre *Natalia* et une dame qui l'interpelle dans le bar de l'hôtel. Les deux locutrices ne se connaissent pas, la distance relationnelle entre elles est donc plus importante. Par conséquent, le pronom d'adresse utilisé dans cette dyade sera poli (forme V), ce qui réfère au respect du territoire de l'allocutaire.

corpus est constitué de 7 épisodes diffusés en 2005 et 2006 et contient 9588 mots et 135 situations d'adressage recensées et analysées.

- 3) MAT : **pani zna** mojego syna prawda/ chodzi o to że Maciek (.) mój syn (...)
NAT : **proszę panią** ja nie znam **pani** syna ja zamieniłam z nim tylko pare zdań
MAT : **vous connaissez** mon fils n'est-ce pas/ en fait maciek (.) mon fils (...)
NAT : **madame** je ne connais pas **votre** fils j'ai juste échangé quelques phrases avec lui.

(JB-TA-pl.035, JB-TA-pl.036)

d) L'emploi honorifique

Les termes d'adresse sont souvent associés aux honorifiques, dans le sens où c'est un *phénomène qui reflète les relations entre les participants de l'interaction* (Huszcza 1996 : 47). Selon ce point de vue, on pourrait considérer les deux catégories comme synonymes. Cependant, il est difficile de considérer, par exemple, les insultes comme honorifiques alors qu'ils font bien partie des termes d'adresse. Comme le précise le Grand Robert, *honorifique*, c'est celui *qui confère des honneurs*, tels que les titres, les distinctions et les privilèges honorifiques. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* [Dictionnaire pratique du polonais contemporain] (Zgółkowska 1998) souligne que les honorifiques sont particulièrement importants quand il s'agit de s'adresser à des personnalités qui remplissent de hautes fonctions. Selon ces deux définitions, le rôle principal des honorifiques est d'honorer le statut supérieur, ou particulièrement important, d'une personne. Contrairement aux termes d'adresse, qui désignent la nature de la relation entre les participants quelle qu'elle soit, positive ou négative. Ainsi, tout en faisant partie des termes d'adresse, la catégorie d'honorifiques ne s'y substitue pas⁷.

Les termes à valeur honorifique sont habituellement utilisés pour manifester la reconnaissance du statut particulier de l'allocuteur. Ils doivent correspondre exactement à celui-ci, ainsi, en désignant l'allocutaire, ils se réfèrent à une idée bien précise du statut social. Puisque la fonction de référence exclue la fonction de dénomination (qui a eu lieu auparavant (Frath 2014 ; Kleiber 2003)), les termes à valeur honorifique employés correctement sont dépourvus du pouvoir créateur.

7 En effet, les deux catégories : les honorifiques et les termes d'adresse, recouvrent deux champs sémantiques différents tout en ayant quelques points communs (Kerbrat-Orecchioni 2005). Si certaines honorifiques sont des termes d'adresse, ils contiennent aussi différentes particules grammaticales (Huszcza 1996 ; Włodarczyk 1996) à valeur honorifique mais sans fonction d'adresse. A contrario, les termes d'adresse incluent les désignations péjoratives ce que la catégorie d'honorifique ne permet pas (sauf à défaut d'un niveau de politesse suffisant).

Augmenter fictivement le statut de l'allocutaire, ce qui crée un effet d'hyperpolitesse (Kerbrat-Orecchioni 2010 ; Urquizu 2009 ; Watts 2003), est souvent mal perçu et c'est l'effet d'impolitesse qui en résulte.

L'obligation de respecter strictement les convenances et la forme d'adresse appropriée ne concerne que les locuteurs en position inférieure. Un manquement de leur part est sanctionné plus sévèrement que celui venant d'un locuteur privilégié. Ce dernier possède plus de liberté et peut choisir entre une distance respectueuse ou une familiarité bienveillante envers son subalterne. Dans une relation asymétrique, l'usage des pronoms indique le statut de chaque participant et le rapport de pouvoir entre eux. Ainsi, la personne qui reçoit un T a moins de pouvoir et elle doit logiquement à son partenaire un V. La distance « exacte »⁸ sera définie à l'aide d'autres marqueurs de la relation comme les FNA, les honorifiques etc. En règle générale, plus les termes honorifiques expriment un niveau de politesse élevé plus la distance est importante.

Dans le dialogue suivant, les deux locuteurs se vouvoient. Ils marquent ainsi la distance respectueuse qui les sépare, mais en plus ils utilisent des FNA de niveaux différents. Ainsi, cette relation n'est pas complètement symétrique même si le pronom est utilisé symétriquement.

- 4) ROL : **guillaume** (2) bonjour (.) **vous avez fait** bon voyage/
GUI : ouais ouais je **vous** remercie ouais
ROL : **vous attendez** je voulais **vous** dire un mot voilà c'est à propos de mélanie
GUI : oui/
ROL : bah euh:: je sais pas ce que:: **vous avez découvert** en algérie (.) vaudrait mieux ne rien lui dire voilà
GUI aah::/ j'aurais fait ce voyage pour rien/ (.) faudra me donner une bonne raison
ROL : je peux rien **vous** dire **vous devez** me faire confiance et me croire sur parole
GUI : l'expérience m'a appris que la meilleure façon de se planter c'est de croire les gens sur parole
ROL : mais c'est pour son bien que je **vous** demande ça croyez-moi
GUI : écoutez monsieur merci je vais être franc avec **vous** (.) je trouve **votre** démarche un peu tordue

(JB-TA-fr.030, JB-TA-fr.031)

8 Je parle de la distance « exacte » entre guillemets car cette distance ne peut pas être mesurée avec précision ni être chiffrée, cependant il est possible de la manipuler du plus familier au plus distant.

La différence d'âge les oblige à signaler la différence de statut. Par conséquent, *Guillaume*, qui est plus jeune, s'adresse à *Roland* par V + MM + LN⁹ (*Monsieur Marci*). Cette forme exprime un niveau de politesse supérieur car les deux éléments que sont le titre universel *monsieur* et le nom de famille, sont des marqueurs de distance. La forme ainsi composée signale l'importance de la personne en face et porte une valeur honorifique. Ainsi, *Guillaume* se conforme aux règles sociales qui l'obligent à mentionner le statut supérieur d'un locuteur plus âgé. Il utilise les formes qui connotent en français le respect et la distance, en marquant la reconnaissance du statut de *Roland*.

Roland, au contraire, utilise uniquement le prénom de son partenaire ce qui marque une plus grande familiarité. En tant que personne plus âgé, et donc supérieur, *Roland* peut se permettre plus de liberté. Néanmoins, il garde le vouvoiement qui fait honneur au statut d'adulte indépendant et protège le territoire de l'allocutaire, alors que le prénom seul fait référence à la différence des positions sociales liée à l'âge des locuteurs. En respectant les convenances, *Roland* exploite également la fonction de référence des termes d'adresse qui témoignent ni plus ni moins de la configuration (autant horizontale que verticale) de la relation entre ces deux locuteurs.

e) La répétition de termes d'adresse

Les termes d'adresse appartiennent également au groupe des déictiques, qui ont pour but de localiser leur référent dans l'espace. Ils désignent ainsi l'allocutaire et attirent son attention (Kerbrat-Orecchioni 1992 ; Lubecka 1993 ; Marcjanik 2007 ; Watts 2003). Cependant, dans certaines interactions, on remarque une concentration inhabituelle de ces formes. Les locuteurs ont tendance à en abuser dans les dialogues où l'entretien de la relation est le but ultime (conflit, persuasion etc.).

Dans l'exemple qui suit, nous n'analysons qu'une partie du dialogue, celui-ci se passant au téléphone, un seul locuteur est entendu. Le jeune *Artur* appelle la secrétaire de son père, bien plus âgée que lui mais qu'il connaît depuis longtemps. Le but de son appel est d'avoir des informations, par conséquent, c'est une faveur qu'il lui demande, ce qui risque d'endommager la face négative de son interlocutrice. Comme *Artur* souhaite entretenir la bonne relation, il abuse, d'une certaine manière, de la forme d'adresse polie MM + FN + voc. (*Pani Mario*) pour récompenser l'allocutaire.

9 Voir liste d'abréviation en fin d'article.

- 5) ART : dzień dobry **pani mario** artur górski z tej strony nie nie proszę nie przełączać do ojca (.) ja mam krótkie pytanie do **pani** (.) czy pamięta **pani** sprawę, którą ojciec prowadził przeciwko tadeuszowi zawadzkiemu/ (1) czy ten zawadzki ma firmę konsultingową/ (1) gdyby **pani** mogła sprawdzić dokładnie (.) tak zaczekam (2) rozumiem (.) i jak to się skończyło/ (2) wiedziałem że **pani** jest jak najlepszy komputer **pani mario** dziękuję bardzo (.) aha proszę nie mówić ojcu że dzwoniłem dobrze/(.) dobrze dziękuję bardzo do widzenia

(JB-TA-pl.107)

Bonjour **Madame Marie**, c'est Artur Gorski ici. Non, non, ne me **passez** pas mon père. J'ai une petite question à **vous** poser, est-ce que **vous vous rappelez** l'affaire que mon père menait contre Tadeusz Zawadzki ? Est-ce que ce Zawadzki possède une société de consulting ? Si **vous pouvez** vérifier pour être sûre. Oui, j'attends. Je comprends et comment ça a fini ? Je savais que **vous** êtes comme le meilleur ordinateur, **Madame Marie**. Merci beaucoup. Ah, ne **dites** pas au père que j'ai appelé, d'accord ? bien, merci beaucoup

Artur, en tant que locuteur plus jeune et donc inférieur insiste sur le statut privilégié de son interlocutrice en répétant la forme d'adresse polie *Pani Mario* (Madame Marie, voc.). Il utilise la fonction de référence de cette forme, qui renvoie à l'idée d'une relation respectueuse mais relativement proche (dont témoigne l'usage du prénom). En renvoyant plusieurs fois à cette image, il tente d'assurer l'allocutaire qu'il respecte le contrat social (Fraser 1990) et le statut de leur relation.

f) Les conclusions partielles

Nous remarquerons que dans les exemples analysés jusqu'ici, les termes d'adresse apparaissent en tant que formes conventionnelles. Ils se conforment entièrement aux règles sociales et dénotent la nature de la relation telle qu'elle est perçue par les deux parties. Ils ne la modifient pas, mais renvoient simplement à une image de la relation qui est commune à tous les participants de l'interaction. Ainsi, la fonction de référence des termes d'adresse se manifestent particulièrement dans les dyades stables ou prédéterminées où chaque locuteur connaît et assume sa place.

5. La fonction créatrice

Les termes d'adresse sont par ailleurs un instrument puissant dans la création et la manipulation de la relation. Si le but principal de l'interaction est d'entretenir les relations (Kerbrat-Orecchioni 1992), la gestion de la relation peut également

servir à la réalisation d'objectifs personnels du locuteur. Dans ce cas, il peut s'avérer utile de manipuler la relation afin de rendre l'allocutaire plus disponible, ou au contraire, de l'abaisser pour gagner soi-même une position supérieure. Ainsi, chaque terme d'adresse dénote un certain statut relationnel, ce qui servira à altérer la relation existante, la nuancer ou bien définir une nouvelle relation.

Une fois l'action de dénomination effectuée, le lexème peut servir à définir de nouvelles occurrences de la relation en question ou bien à redéfinir celles existantes. Ainsi, cette même capacité de renvoyer à une image de la relation socialement convenue peut modifier le *status quo* de la relation dans une dyade. On parle alors de la fonction créatrice ou de la fonction performative des termes d'adresse.

g) La première rencontre et la définition de la nouvelle relation

Lors de la première rencontre, deux locuteurs doivent décider de la qualité de leur relation. Celle-ci sera largement influencée par le contexte situationnel qui impose *un certain cadre fixé dès le début de l'interaction* (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 36) ainsi que *les droits et les obligations* des participants (Fraser 1990 : 232). C'est en grande partie en fonction de ce contexte que le locuteur choisit la forme d'adresse appropriée. Par conséquent, lors de la création d'une nouvelle relation, l'utilisation des termes d'adresse doit être également conventionnelle (si elle se veut polie et respectueuse). Mais contrairement aux situations décrites plus haut, elle se réfère à une nouvelle occurrence. Ainsi, le même lien signifiant-signifié servira à baptiser cette nouvelle relation qui vient de naître.

Dans l'exemple qui suit, nous observons la première rencontre entre *Roland*, un sexagénaire, et le jeune *Antony*. L'attitude des deux locuteurs est très importante dans cette dyade car elle n'est pas symétrique. *Antony* souhaite établir une bonne relation et gagner l'amitié de *Roland* pendant que *Roland* a des aprioris sur *Antony* et aurait préféré n'avoir aucune relation avec lui. Cette attitude se reflète et s'exprime parfaitement à travers l'usage que font les deux locuteurs des termes d'adresse.

- 6) ANT : mélanie m'avait raconté pour **votre** malaise cardiaque là
ROL : mélanie, elle parle beaucoup je trouve
ANT : ooh, elle **vous** aime bien alors elle s'intéresse à **vous** c'est normal
ROL : aah bon dieu ces traces noires c'est: (.) il faut briquer au moins pendant une demie heure et encore (.) c'est une vraie punition
ANT : **vous avez essayé** le mélange citron sel/

ROL : j'ai essayé un peu tout mais ça je crois pas nan

ANT : je peux **vous** prendre le citron qui est là/ (3) je vais **vous** montrer (6) le truc c'est de mettre pas mal de sel (6)

ROL : oui **faites** voir (3) ah ouais si j'avais su ça plus tôt, trente ans qu'elle me nargue cette tâche noire

(JB-TA-fr.017, JB-TA-fr.018)

Comme *Antony* est le locuteur plus jeune, donc inférieur, et qu'en plus il souhaite gagner la confiance de *Roland*, il utilise la forme V. Nous remarquons que les formes d'adresse sont plutôt nombreuses, faisant penser à la stratégie de répétition que nous avons vu dans l'exemple 4) qui, en insistant sur un modèle de relation, a pour but de convaincre l'interlocuteur de sa vision (en principe positive) de leur relation.

A contrario, *Roland* en tant que locuteur privilégié, a plus de liberté et peut choisir de mettre l'accent sur cette asymétrie (ce qu'il fera d'ailleurs par la suite). Pendant cette première rencontre, il garde une distance et une attitude neutre qui se manifeste notamment par le manque presque total de formes d'adresse de sa part.

Entre des locuteurs jeunes, de moins de 30 ans (Béal 2003 ; Traverso 1999), c'est le tutoiement qui domine. L'appartenance à la même génération crée un sentiment de solidarité, c'est pourquoi les jeunes, lors de la première rencontre, préfèrent la familiarité et donc la forme T. C'est aussi le contexte qui le détermine : selon la règle « les amis de nos amis sont aussi nos amis » (Kerbrat-Orecchioni 2005), dans une ambiance familière ou festive, il est plus facile d'établir une première relation basée sur une petite distance relationnelle et sur l'égalité. Dans ces contextes le tutoiement est de rigueur et on se présente généralement par son prénom qui lui aussi connote la familiarité. Voici un extrait de la première conversation entre deux personnes qui ont une amie en commun.

7) PAW : cześć paweł

NAT : wiem dużo o **tobie** słyszałam

(...)

NAT : podobno **jesteś** świetnym kucharzem/

PAW : salut, **paweł**

NAT : je sais j'ai entendu parler beaucoup de **toi**

(...)

NAT : apparemment **tu es** un excellent chef/

(JB-TA-pl.003, JB-TA-pl.004)

Le dialogue commence avec une salutation de type familial *cześć* (salut)¹⁰ qui incite à poursuivre dans ce ton et est suivi par une autoprésentation avec le prénom seul : *Paweł*. Nous remarquons donc que le premier locuteur invite son partenaire à établir une relation amicale bien que lui-même n'ait pas encore utilisé de termes d'adresse à proprement parler. L'allocutaire accepte cette invitation volontiers et répond en utilisant les pronoms et les formes verbales de type T. Ainsi, il confirme la création de cette nouvelle relation qui, grâce aux termes utilisés dès le départ, aura le statut de relation familière et de solidarité.

Les premiers échanges dans ce type d'interactions ont, en quelque sorte, fonction de baptême. Grâce aux sèmes de l'intimité et de la solidarité socialement pré-attribués au pronom à la 2^{ème} personne du singulier, les locuteurs peuvent allouer la même signification à leur relation simplement en utilisant cette forme d'adresse entre eux.

h) Changement de statut de la relation V → T

L'humain n'étant pas un être stable mais évoluant et changeant sans cesse, les relations avec son entourage évoluent également. Pour pouvoir accompagner ces changements, les termes d'adresse s'adaptent, et les locuteurs sont donc libres d'utiliser la forme qui, selon eux, correspond le mieux. Mais afin de produire un changement et de le faire valider au sein de la société, il est nécessaire d'avoir un outil qui permettra de déclencher la modification. Tout comme dans le cas de la première rencontre, les termes d'adresse permettent de rebaptiser une relation déjà existante.

Le changement le plus courant s'opère dans le sens V → T, autrement dit, du plus distant au plus familier. On peut dire que c'est une évolution logique de la relation. Plus le stage de la relation est important plus les locuteurs ont tendance à se rapprocher. Parfois, ils arrivent à un point où leur relation, jusqu'à présent officiellement formelle, ne correspond plus à la réalité. Les locuteurs se sentent plus proches qu'avant et ont envie de l'exprimer. De manière générale ce genre d'évolution est positif et passe par une demande explicite : *et si on se tutoyait ?*¹¹.

10 Kerbrat-Orecchioni (1992) constate une liaison entre les salutations et la relation. Ce type de forme phatique (ainsi que d'autres formes d'ouverture et de fermeture, Braun 1988) accompagnent les termes d'adresse et donc s'accordent avec eux en degré de politesse (ou niveau relationnel).

11 Cependant, dans notre corpus, il manque les exemples de ce changement à l'amiable.

La forme T peut cependant avoir aussi une valeur négative, surtout si elle est employée dans un contexte formel. Elle prend alors une signification dégradante et peut résulter d'un conflit ou y mener. Dans l'exemple suivant sont observés deux personnages qui se sont vouvoyés dès leur première rencontre. La distance respectueuse a été gardée jusqu'à ce que *Vincent* apprenne que *Jean-Baptiste* est en effet l'amant de sa compagne. A ce moment, la qualité de leur relation est soumise à une réévaluation et par conséquent, *Vincent* passe spontanément au tutoiement quand il parle au jeune homme.

- 8) JBA : je suis désolé d'arriver un peu tard (.) charlotte est là/
VIN : non (.) **vous** êtes/
(...)
VIN : si **tu crois** que **ton** petit numéro va faire exploser notre couple **tu te trompes**

(JB-TA-fr.084, JB-TA-fr.115)

Ainsi, *Vincent* modifie le statut de leur relation qui passe d'une relation égalitaire mais distante entre adultes, à une relation asymétrique où il revendique une place supérieure. En remplaçant le *vous* par un *tu*, il informe son interlocuteur qu'il ne le considère plus comme égale. Sachant qu'il jouit toujours du vouvoiement, il crée une asymétrie. *Jean-Baptiste* pourrait contester la décision de *Vincent* et lui retourner le T qui prendrait à son tour une valeur dépréciative mais réciproque. Pourtant cette nouvelle relation asymétrique sera acceptée par *Jean-Baptiste*, qui continuera de vouvoyer *Vincent*.

Une situation similaire se passe dans la relation entre *Roland* et *Anthony* que nous avons déjà observés dans l'exemple 5). Lors des quelques premières rencontres, ils se vouvoient tous les deux. Malgré le fait que *Roland* n'apprécie pas *Anthony*, il ne lui manque pas de respect. Il se comporte conformément à ce que la convention sociale exige face à la personne adulte que l'on connaît peu. Cependant, pris par l'émotion *Roland* commence à tutoyer *Anthony* en signe de mépris. Vu qu'*Anthony*, par respect à la personne plus âgée ne conteste pas cette dégradation de sa position, les rapports entre les deux locuteurs changent.

- 9) ANT : c'est **vous** qui lui **faites** du mal à force de lui mentir
ROL : oui, bon **mêle-toi** de **tes** oignons étant donné d'où **tu viens** on donne pas de leçons aux autres

(JB-TA-fr.129)

Dans les deux derniers exemples, l'emploi soudain de la forme T entraîne un changement critique dans chaque relation qui sera dorénavant une relation de pouvoir.

i) Manipulation de la relation

Bouleverser la relation n'est pas toujours nécessaire. Il est également possible de la retoucher ou de l'orienter afin d'accomplir certains objectifs de la conversation. Il ne s'agit pas d'un changement trop important du statut de la relation mais d'une légère modification, d'une nuance (positive ou négative) qui est rajoutée et qui, par conséquent, altère peu la qualité de la relation.

L'exemple suivant présente une partie de discussion entre *Natalia*, une jeune propriétaire de l'*Hôtel 52*, et un businessman, supposé ami de son défunt père. Même s'ils ne se connaissent pas, *Zawadzki* essaiera de faire croire à la jeune *Natalia* qu'il a de bonnes intentions. Il utilisera à cette fin les pronoms d'adresse familiers accompagnés de diminutifs et de termes affectifs pour orienter leur relation vers plus d'intimité et gagner la confiance de son interlocutrice.

- 10) ZAW : **tusiu kochanie** znam **cię** od dziecka obiecuję **ci** że zrobię wszystko żeby **ci** pomóc w tej trudnej sytuacji

ZAW : **Tusiu, chérie**, je **te** connais depuis que **tu es** petite, je **te** promets que je vais faire tout pour **t'**aider dans cette situation difficile.

(JB-TA-pl.104)

- 11) ZAW : **tusiu uwierz** mi kto namówił mariusza na ten remont/ przecież to ona kto wpędził go w kłopoty finansowe też ona (.) a co **ty myślisz** że była z nim z miłości/ a **tobą** będzie manipulować bo **ty** nie **masz** zielonego pojęcia o tym biznesie (.) skorzysta z pierwszej nadarzającej się okazji

ZAW : **Tusiu crois-moi**, qui l'a convaincu Mariusz pour faire ces travaux ? mais c'est elle, qui l'a conduit dans des problèmes financiers, elle aussi (.) qu'est-ce que **tu penses**, qu'elle était avec lui par amour ? et **toi**, elle va te manipuler car **tu ne connais** pas ce business (.) elle va saisir la première occasion qui viendra.

(JB-TA-pl.131)

Zawadzki impose la relation intime à son interlocutrice, cependant, cette familiarité n'est pas le résultat de l'évolution de la relation mais constitue une

stratégie de manipulation afin de servir un but précis, la vente de l'hôtel. Il est important de noter que la valeur de la forme T dans ce dialogue est différente de celle dans les exemples 7) et 8). Ici, la familiarité est positive (bien que fausse au fond, mais c'est la forme qui nous intéresse), presque honorifique. Le locuteur invite l'allocutaire sur son territoire personnel réservé aux personnes les plus proches : famille et amis. C'est notamment les termes affectifs qui traduisent l'attention particulière que porte le locuteur à son partenaire et qui connotent une envie de bien faire.

Une autre manière de manipuler la relation est de mélanger les termes d'adresse des deux niveaux. Ce type d'usage peut traduire plusieurs attitudes : l'hésitation entre les niveaux de politesse, une tentative de changer le statut de la relation ou comme dans l'exemple suivant, les émotions négatives et l'envie de rabaisser l'allocutaire.

- 12) LUC : **pani jolu** ten wózek od pół godziny tarasuje przejście **zrób** coś zanim ktoś połamie nogi i pozwie hotel

LUC : **madame jola** ce chariot bloque le passage depuis une demi-heure (.) **fais** quelque chose avant que quelqu'un se casse une jambe et poursuit l'hôtel en justice.

(JB-TA-pl.191)

Dans cet exemple le locuteur combine un appellatif respectueux MM + FN + voc. (*Pani Jolu*) qui relève de la forme V, avec une forme verbale familière à la 2^{ème} personne du singulier à impératif, typique pour la forme T. La première forme est habituellement utilisée dans les relations professionnelles marquant le respect de l'allocutaire et la distance. Ce sont donc les sèmes que *Lucyna* est tenue d'utiliser face à sa subalterne, convenus dans le Contrat Conversationnel (Fraser 1990). La deuxième forme contraste fortement avec la première et connote donc plus qu'une simple familiarité déplacée. C'est une tentative de rabaisser l'allocutaire, de l'humilier. Elle a pour objectif d'augmenter la différence de position dans cette relation qui est déjà distante.

j) Les conclusions partielles

Nous remarquons que les termes d'adresse jouent un rôle crucial dans la construction et le maintien de la relation. Ils sont un outil indispensable lors des premières rencontres où ils permettent aux locuteurs de définir le type de rapport qu'ils s'appêtent à entretenir. Dans les relations existantes, ils permettent d'accompagner leur évolution ou bien de changer entièrement la nature de la relation

si tel est le besoin. Les sèmes relationnels incarnés dans chaque terme d'adresse (+/- distant, supérieur/inférieur, +/- respect etc.) lui permettent d'attribuer les mêmes valeurs aux relations interpersonnelles. Les exemples présentés dans cette partie prouvent que l'usage des termes d'adresse ne peut pas être laissé au hasard car d'importantes conséquences relationnelles s'en suivent.

Conclusion

Dans cet article, j'essayais de démontrer, à travers une analyse des interactions en polonais et en français, que les termes d'adresse sont bien plus nombreux que les formes désignant les relations. En tant que signes linguistiques, ils ont, à côté de leur pouvoir de référence, un pouvoir performatif. Ils permettent de baptiser de nouvelles relations et de modifier celles existantes. Du point de vue des stratégies de la politesse et de la gestion de la relation, la possibilité de moduler cette dernière est indispensable dans les interactions. Les termes d'adresse constituent ainsi un outil vital pour la création et l'entretien des relations sociales.

Dans des situations où la relation existe déjà, les locuteurs y font référence pour des objectifs pragmatiques ou bien relationnels. Un terme d'adresse ainsi utilisé rappelle la nature du lien (le signifié) socialement convenu et permet de reconnaître le statut des deux participants dans l'interaction. Désigner l'allocutaire est en principe leur fonction primaire, et dans ce contexte nous parlons de la fonction de référence des termes d'adresse. En effet, les situations qui obligent à créer une nouvelle relation sont relativement rares. On interagit le plus souvent avec les personnes que l'on connaît plus ou moins et s'il arrive de s'adresser à un inconnu, l'interaction se passe souvent dans un cadre prédéfini où chacun connaît sa place ainsi que ses obligations (les interactions transactionnels, Kerbrat-Orecchioni 2005).

Mais il existe également des situations où l'on fait de nouvelles rencontres et l'on est obligé de choisir un type de relation que l'on souhaite entretenir avec l'allocutaire. Dans ce cas, les termes d'adresse remplissent une fonction de dénomination face à une nouvelle occurrence d'un phénomène déjà nommé. C'est une sorte de baptême d'une nouvelle relation et nous parlons donc de la fonction créatrice (ou bien de la fonction performative) des termes d'adresse.

La même fonction est utilisée quand la relation subit une réévaluation ou bien quand l'un des locuteurs souhaite modifier le *status quo* de la relation en cours. Ainsi, un énoncé qui comporte le terme d'adresse qui change le statut de la relation devient un acte performatif.

Bibliographie

- Alberdi Urquizu, Carmen. 2009. « Politesse, savoir-vivre: modernité d'un concept bien classique ». *Synergies Espagne*, (2) : 117–128.
- André-Larochebouvry, Danielle. 1980. *La conversation jeux et rituels*. Lille : A.N.R.T, Université de Lille III.
- Béal, Catherine. 2003. *Langue, discours, culture*. Montpellier : Université Paul Valéry.
- Braun, Friederike. 1988. *Terms of address: problems of patterns and usage in various languages and cultures*. Berlin–New York: Mouton de Gruyter.
- Brown, Penelope & Stephen Levinson. 1987. *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- Brown, Roger. & A.F. Gilman. 1960. *The pronouns of power and solidarity*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Dubois, Jean & Coll. 2013. *Le dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*. Paris : Larousse.
- Ervin-Tripp, Susan. 1972. *On Sociolinguistic Rules : Alternation and Co-Occurrence*. 213–250. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Fraser, Bruce. 1990. « Perspectives on politeness ». *Journal of Pragmatics*, 14(2): 219–236.
- Frath, Pierre. 2014, Novembre. *Une sémantique de la dénomination référentielle*. Présentation du livre en cours d'écriture par Pierre Frath et Georges Kleiber. Paris.
- Huszcza, Roman. 1996. *Honoryfikatywność. Gramatyka. Pragmatyka. Typologia*. Warszawa.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1992. *Les Interactions verbales*. Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2005. *Le discours en interaction*. Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2010. « L'impolitesse en interaction : Aperçus théoriques et étude de cas ». *Lexis – Revue de Lexicologie Anglaise* 2, Special Issue, Theoretical Approaches to Linguistic (Im)politeness, 35–60.
- Kleiber, Georges. 2003. « Sur la sémantique de la dénomination ». *Verbum*, XXV(1) : 97–106.
- Lakoff, Robin Tolmach. 1973. *The Logic of Politeness: Minding Your P's and Q's*. Chicago Linguistic Society.
- Łaziński, Marek. 2006. *O panach i paniach: polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lubecka, Anna. 1993. *Forms of address in English, French and Polish: sociolinguistic approach*. Kraków: Nakład Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Marcjanik, Małgorzata. 1987. *Polskie czasowniki adresatywne: pragmatyka, semantyka, składnia*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.
- Marcjanik, Małgorzata. 1997. *Polska grzeczność językowa*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.
- Marcjanik, Małgorzata. 2007. *Grzeczność w komunikacji językowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Sikora, G. 2010. *Grzeczność językowa wsi*. I. System adresatywny. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Tannen, Deborah. 1993. *Gender and conversational interaction*. New York: Oxford University Press.
- Tomiczek, Eugeniusz. 1983. *System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego: socjolingwistyczne studium konfrontatywne*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Traverso, Véronique. 1999. *L'analyse des conversations*. S. I. Paris : Nathan.
- Watts, Richard J. 2003. *Politeness. Key Topics in Sociolinguistics*. New York: Cambridge University Press.
- Watts, Richard J., Ide Sachiko & Konrad Ehlich. (2005). *Politeness in Language : Studies in its History, Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter & Co.
- Wierzbicka, Anna. 1985. « Different cultures, different languages, different speech acts ». *Journal of Pragmatics*, 9: 145–161.
- Wierzbicka, Anna. 1991. *Cross-Cultural Pragmatics. The semantics of human interaction*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Wierzbicka, Anna. 1997. *Understanding cultures through their key words: English, Russian, Polish, German and Japanese*. New York: Oxford: Oxford University.
- Włodarczyk, Anna. 1996. *Politesse et personne: le japonais face aux langues occidentales*. Paris : Éd. l'Harmattan.
- Zgólkowa, Halina. 1998. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz.

Summary

Terms of address as witnesses and creators of interpersonal relations

Giving the fact that the terms of address are mostly defined as lexies reflecting interpersonal relations (Braun 1988; Kerbrat-Orecchioni 1992; Małgorzata Marcjanik 1997; Tomiczek 1983), this article attempts to prove that this is not their unique function. Terms of address are language signs that refers to an image of a relationship, the image that is culture specific. The link that is established between the referent (the word) and the symbol (the type of relationship) allows to refer to it. The same link, in some contexts has a performative power which gives the possibility to baptize new relationships or to modify those existing. This article attempts to prove that terms of address, as a part of politeness strategies (Brown & Levinson 1987), are powerful devices when it comes to create or manage interpersonal relations.

Le differenze fra i sistemi semiotici prodotti da adulti e bambini in esperimenti di apprendimento reiterato

Abstract: L'evoluzione di sistemi semiotici e del codice linguistico costituisce una delle materie di ricerca più difficili da sistemare. La moltitudine degli approcci scientifici e la mancanza del consenso di opinioni rendono lo studio sull'origine della lingua ancora più complicato. Ci sono degli scolari che ne pensano inutile, perché le lingue non si fossilizzano e analizzare le loro origini in un modo empirico risulta impossibile. D'altra parte, grazie al progresso tecnologico, sono stati inventati i modi di ricerca che permettono di condurre esperimenti evuzionistici. Usando la metodologia di apprendimento reiterato è possibile vedere l'evoluzione di sistemi semiotici, che ci mette fra mila e cento mila d'anni (Wacewicz 2013: 11), in qualche ora. I due esperimenti descritti in quest'articolo sono stati effettuati con adulti e bambini polacchi con lo scopo di presentare l'effetto delle strutture linguistiche contenute nelle menti dei partecipanti sul mini-linguaggio prodotto. Hanno portato ai risultati diversi, ma anche i loro design erano differenti. Ciò nonostante, l'effetto anticipato è stato evidente e ha influito su tutte le reiterazioni, facilitando il processo di apprendimento.

Parole chiavi: evoluzione del linguaggio, origine della lingua, apprendimento reiterato, metodi empirici, esperimenti con bambini, esperimenti con adulti.

Mots-clés : évolution du langage, origine de la langue, apprentissage réitéré, méthodes empiriques, expériences avec des enfants, expériences avec des.

Keywords: evolution of language, the origins of language, iterated learning, empirical methods, experiments with children, experiments with adults.

Introduzione

Trovare l'origine della lingua costituisce un tema che ha attratto l'attenzione dei ricercatori di varie discipline scientifiche. Secondo alcuni, è il problema più difficile della scienza (Christiansen e Kirby 2003: 30), specialmente perché ci sono molte direzioni

in cui tale ricerca può essere effettuata. Da un lato, per molti anni ci sono stati tentativi di spiegarlo con metodi puramente teorici, come la religione, la filosofia e la biologia, fino al punto in cui la discussione sembrava inutile e gli studi erano improvvisamente abbandonati (Żywiczyński e Waciewicz 2015: 76). Il punto di svolta ha avuto luogo negli anni sessanta del novecento, quando l'interesse per questo problema fra linguisti è aumentato considerevolmente (per es. Hockett 1958; 1959; 1966; Wescott 1967; Hewes 1975). Tuttavia, la ricerca era difficile, almeno sino a quando i metodi empirici erano introdotti negli anni novanta dello stesso secolo, con lo sviluppo di neuroscienze, paleoantropologia e primatologia. Conseguentemente, anche l'approccio linguistico è stato cambiato, introducendo metodi sperimentali legati al modello di apprendimento reiterato (*Iterated Learning Model*; Kirby e Hurford 2002). Questa metodologia permette ai ricercatori di ottenere dati empirici che imitano l'evoluzione del linguaggio, un processo che avrebbe richiesto fra migliaia e centinaia di migliaia di anni (Żywiczyński e Waciewicz 2015: 131), in poche ore.

Gli esperimenti originali erano condotti ad Edimburgo presso Language Evolution and Computation (LEC) Research Unit, dove i risultati erano precisamente selezionati per ottenere l'effetto di produzione di sistemi linguistici. Quest'articolo descrive due esperimenti effettuati all'Università Niccolò Copernico di Toruń, il primo dei quali costituisce una replicazione di quello fatto ad Edimburgo, il secondo, invece, è un esperimento ispirato da quello originale, ma con un design completamente nuovo. Lo scopo del presente articolo è mostrare i risultati senza selezionarli per ottenere l'immagine più naturale del processo di creazione della lingua. Gli esperimenti erano effettuati con adulti e bambini per osservare possibili differenze fra i loro processi di apprendimento ed l'effetto delle strutture linguistiche già conosciute sui due gruppi.

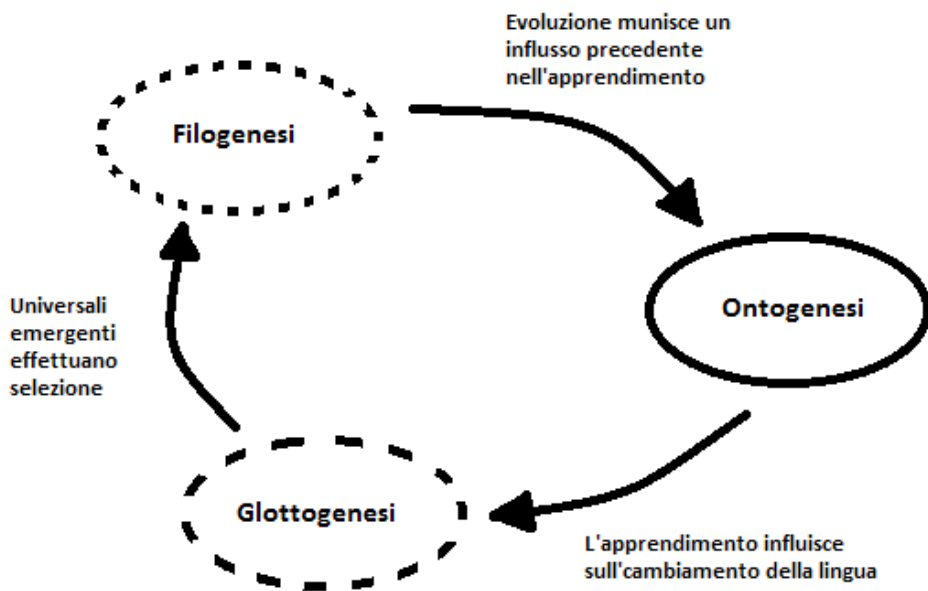
Evoluzione del linguaggio e la metodologia di apprendimento reiterato

Siccome ci sono tantissime direzioni in cui si può studiare l'evoluzione del linguaggio, la mancanza dell'approccio interdisciplinare era sempre un grande problema di questa materia. Tuttavia, si può analizzare l'origine della lingua usando tre punti di vista principali:

- L'ontogenesi – un processo legato all'abilità di acquisire il linguaggio (alcuni anni);
- La glottogenesi – un processo legato all'evoluzione di lingue (da migliaia a centinaia di migliaia di anni);
- La filogenesi – un processo legato all'evoluzione biologica del linguaggio (sei o sette milioni di anni; Waciewicz 2013: 11).

La riflessione sull'origine della lingua era stata quasi assente dagli studi linguistici fino alla seconda metà del novecento. Nel ventunesimo secolo, però, è possibile studiare questa materia usando metodi empirici basati sulla trasmissione culturale del linguaggio (glottogenia; per es. Cornish 2010) che incoraggia gli scienziati ad occuparsi del tema di nuovo.

La metodologia di apprendimento reiterato è stata introdotta in linguistica nel 2002 da Kirby e Hurford. I due scienziati dell'Università di Edimburgo hanno proposto il loro modello chiamato *Iterated Learning Model* (Disegno 1), nel quale il linguaggio, come un'entità culturale, poteva essere sviluppato in un modo simile a quello in cui si sviluppano organismi biologici (cioè tramite ontogenesi, glottogenesi e filogenesi).



Disegno 1. Il modello di apprendimento reiterato (Kirby e Hurford 2002: 122)

Il processo può essere visualizzato nel modo seguente:

1. La gente apprende la lingua osservando gli altri (ontogenesi).
2. Le lingue cambiano nel processo di evoluzione culturale (glottogenesi).
3. L'evoluzione culturale cambia l'ambiente e, di conseguenza, le pressioni selettive, che guidano l'evoluzione biologica della gente (filogenesi).

Usando il modello è stato possibile condurre gli studi empirici. All'inizio ci sono stati solamente quelli matematici e computazionali (per es. Kirby 1999; Kirby e Hurford 2002; Smith 2002; Smith, Kirby e Brighton 2003), ma col tempo e il loro successo, sono stati introdotti anche quelli con uomini. Il gruppo di ricercatori responsabili di quello progresso è sempre legato all'Università di Edimburgo (Jim Hurford, Simon Kirby, Kenny Smith, Olga Feher, Monica Tamariz, Hannah Cornish). Il modo in cui il modello è stato usato può essere spiegato così: una persona che partecipa nell'esperimento apprende la lingua prodotta da un'altra persona. Essenzialmente, quella persona doveva averla imparata nello stesso modo – osservando l'effetto di apprendimento di un'altra persona. Tutto il processo crea una catena di trasmissione in cui la lingua prodotta da una persona come l'effetto di apprendimento diventa la lingua presentata ad un'altra persona da imparare (Cornish 2010:18).

Anche se ci sono stati molti esperimenti che presentavano l'uso del modello nel processo di evoluzione culturale, solo uno è diventato conosciuto in tutto il mondo quasi immediatamente. È noto con il nome dell'esperimento di frutto alieno (*the alien fruit experiment*), spiegato in dettaglio in un programma "Why do we talk?" (*Perché parliamo?*) di BBC Horizon nel 2010.

Esperimenti con uomini

I primi esperimenti con uomini hanno utilizzato delle figure geometriche con tre variabili e hanno preso risultati promettenti, ma l'esperimento che ha causato il vero successo del gruppo di Edimburgo è stato quello sopra menzionato, cioè con frutti. Come negli esperimenti precedenti, anche qui i partecipanti hanno dovuto apprendere una lingua artificiale, composta da una serie di significati abbinati a segnali per descrivere un oggetto presentato sullo schermo. Tutti i partecipanti dovevano andare incontro a un processo di tre tappe: addestramento, verifica e trasmissione. Il primo partecipante ha visto una serie di disegni con "frutti alieni" e i loro nomi, presentati uno per volta. I nomi erano generati in modo aleatorio e senza una struttura, non erano legati agli oggetti in nessun modo. Il partecipante doveva imparare i nomi e poi, nella fase di verifica, dire tutti i nomi a memoria. Infine, nella fase di trasmissione, tutte le sue risposte erano usate per creare un nuovo gruppo di coppie significato-segnale per presentarlo alla persona seguente.

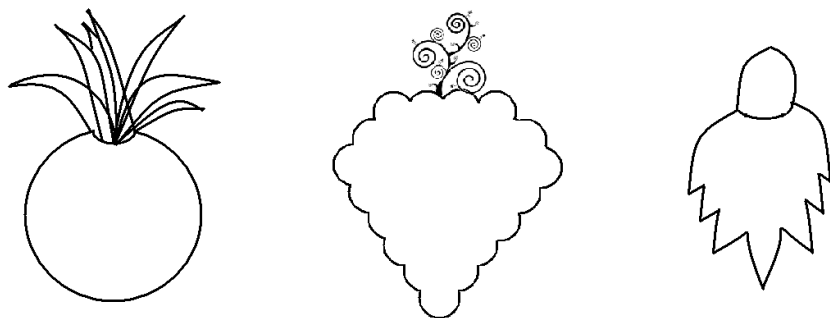
Un aspetto molto importante che deve essere menzionato parlando di esperimenti di apprendimento reiterato sono le strozzature. La più importante sarà probabilmente quella chiamata la strozzatura di trasmissione (*the transmission*

oppure *semantic bottleneck*, Hurford 2002: 305). Come nel processo naturale dell'apprendimento della lingua i bambini sono esposti solo ad una parte del sistema linguistico, i partecipanti dell'esperimento subiscono "la povertà dello stimolo" (*poverty of stimulus*, Smith 2003: 521). Conseguentemente, i partecipanti incontrano solo un sottoinsieme di tutti i significati possibili. Un'altra strozzatura è quella legata alla grandezza della generazione. In esperimenti di apprendimento reiterato, c'è solo un partecipante in ogni generazione, quando nella vita reale, ci sono tante persone in tutte le società di parlanti. In un certo senso la metodologia usata all'Università di Edimburgo ignora l'importanza di interazione, poiché i partecipanti non usano le strutture imparate per la comunicazione (Verhoef, Kirby e de Boer 2014: 67). Tuttavia, gli esperimenti dimostrano che una struttura linguistica può nascere senza comunicazione, in un involontario processo di trasmissione.

I risultati degli esperimenti di apprendimento reiterato sono stati molto interessanti. Fra i più importanti c'è stata l'emergenza della sintassi nel sistema prodotto dai partecipanti. Il mini-linguaggio era più compositivo ad ogni generazione di segnali data dai partecipanti, e alla fine, le coppie di significati e segnali erano categorizzati in modi simili, dando una struttura che può essere interpretata come categorizzazione semantica. Inoltre, ad ogni generazione di reiterazioni, le mappature fra significati e segnali usati erano più strutturate, con parole simili per descrivere oggetti simili. Quindi, il risultato principale è quello che il livello di apprendibilità era più alto quando i partecipanti hanno notato la struttura.

Esperimento con adulti

L'esperimento del gruppo di Edimburgo è stato ripetuto all'Università Niccolò Copernico di Toruń con 18 partecipanti adulti (parlanti nativi del polacco). Hanno creato due catene di un mini-linguaggio per descrivere i frutti alieni. I partecipanti avevano da imparare 9 nomi di frutti e anche nella fase di verifica c'erano 9 frutti. La cosa che non sapevano e neanche hanno notato è che 3 frutti sono stati cambiati. Tuttavia, dovevano dare i loro nomi, anche se non li avevano mai visti. Alla fine la lingua prodotta da un partecipante è stata data ad un partecipante seguente da studiare, e così via. Ne risultava che dopo alcune generazioni di reiterazioni si è formata una lingua completamente nuova, con regole e strutture compositive più facili a memorizzare per denominare il colore, la forma ed il numero dei frutti (le forme sono presentate nel Disegno 2).

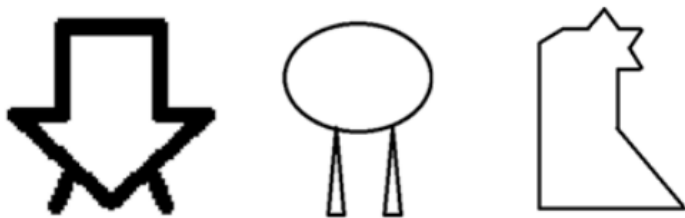


Disegno 2. Le forme dei frutti usate nell'esperimento con adulti

L'effetto principale notato nei risultati è il fatto che i partecipanti hanno usato i nomi derivati dalla loro madrelingua per descrivere i frutti, i cui nomi avevano dimenticato dopo la fase dell'apprendimento. Conseguentemente, quasi tutti i nomi nella forma finale del mini-linguaggio erano derivati da nomi polacchi. L'effetto è legato alla nozione di *trendsetters*, cioè segnali relativi alle strutture linguistiche conosciute prima dell'esperimento, che diventano stabili nelle catene quando appaiono.

Esperimento con bambini

Avendo ottenuto i risultati strettamente collegati alla madrelingua dei partecipanti adulti, nell'esperimento con i bambini il design è stato cambiato per introdurre una nuova strozzatura in modo da bloccare l'influenza delle parole polacche. I frutti sono stati anche sostituiti con creature alieni per rendere l'esperimento più interessante ai bambini. I partecipanti avevano fra 5 e 7 anni e hanno prodotto due catene del mini-linguaggio diverse. I variabili sono stati cambiati per la forma, la faccia ed il colore (il primo variabile è presentato nel Disegno 3).



Disegno 3. Le forme degli alieni usate nell'esperimento con bambini

Stavolta i risultati non erano legati alla madrelingua dei partecipanti, ma la cosa più importante è il fatto che la struttura è spuntata. La durata della vita dei *trendsetters* non è stata così lunga come nel caso di quelli derivati dalla madrelingua, ma anche la difficoltà dei segnali non legati alle strutture linguistiche già conosciute è stata più alta. La struttura ottenuta rappresentava il colore: tutte le figure del colore grigio avevano dei nomi iniziati con la lettera “t”, quelli neri con “s”, e quelli rosa con altre lettere. Anche tutti i nomi erano ridotti a una sola sillaba (all’inizio, tutti i nomi contavano tre sillabe). È interessante notare che anche se la madrelingua è stata bloccata, le sillabe possono essere riconosciute come parti dei nomi tipicamente polacchi.

Si può affermare che la struttura semiotica si produce negli esperimenti di apprendimento reiterato senza badare all’età degli partecipanti, alla loro conoscenza dei sistemi già esistenti, ma anche al rigore delle condizioni sperimentali che non poteva essere così stretto facendo uno studio con bambini.

Conclusione

Per quanto riguarda l’esperimento con gli adulti, i dati ottenuti nelle due catene indicano che la presenza dei *trendsetters*, cioè segnali legati alle strutture linguistiche conosciute prima dell’esperimento, aumenta significativamente la facilità dell’apprendimento, la semplicità del mini-linguaggio prodotto e la sua sistematicità. D’altra parte, analizzando gli esperimenti con bambini, si può affermare che i dati ottenuti sostengono i risultati delle catene prodotte da adulti con le strutture linguistiche già conosciute come il motore dell’evoluzione del mini-linguaggio, anche se strutture derivanti dalla lingua madre sono state eliminate. Dalla struttura coloristica, che è stata ottenuta con 100% di accuratezza (il che può essere la conseguenza della composizione del campione), si conclude che la struttura linguistica è emersa nonostante i cambiamenti nel design dell’esperimento e le strozzature applicate.

Ulteriori ricerche potrebbero essere concentrate sull’introduzione dell’elemento comunicativo nel design degli esperimenti, sia con adulti che con bambini, grazie al quale i partecipanti sarebbero in grado di negoziare i nomi dati agli oggetti. Se la struttura semiotica emerge senza comunicazione, si può supporre che nella sua presenza, l’effetto sarà ancora più visibile, tenuto conto del fatto che la lingua esiste per, ma anche grazie alla comunicazione.

Bibliografia

Christiansen, Morten H. e Simon Kirby (ed.). 2003. *Language Evolution*. Oxford: Oxford University Press.

- Cornish, Hannah. 2010. "Investigating how cultural transmission leads to the appearance of design without a designer in human communication systems". *Interaction Studies*, 11(1): 112–137.
- Hewes, Gordon W. 1975. *Language Origins: A Bibliography*. The Hague: Mouton.
- Hockett, Charles F. 1958. *A Course in Modern Linguistics*. New York: Macmillan.
- Hockett, Charles F. 1959. "Animal 'languages' and human language". *Human Biology*, 31: 32–39.
- Hockett, Charles F. 1966. "The problem of universals in language". *Universals of Language*. Ed. Joseph Greenberg. 1–29. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Hurford, James R. 2002. "Expression/induction models of language evolution: dimensions and issues". In: *Linguistic Evolution through Language Acquisition: Formal and Computational Models*. Edited by Edward Briscoe. 301–344. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kirby, Simon. 1999. *Function, Selection and Innateness: the Emergence of Language Universals*. Oxford: Oxford University Press.
- Kirby, Simon e James R. Hurford. 2002. "The emergence of linguistic structure: An overview of the iterated learning model". In: *Simulating the Evolution of Language*. Edited by Angelo Cangelosi and Domenico Parisi. 121–148. London, UK: Springer.
- Rogalska, Katarzyna. 2015. "Investigating glossogeny via the iterated learning methodology: the effect of entrenched linguistic system(s) in human agents". In: *Languages in Contact 2014*. Edited by Piotr Chruszczewski et al. 219–232. Wrocław–Washington, D.C.: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.
- Smith, Kenny. 2002. "The cultural evolution of communication in a population of neural networks". *Connection Science*, 14(1): 65–84.
- Smith, Kenny. 2003. *The transmission of Language: models of biological and cultural evolution*. PhD thesis, Theoretical and Applied Linguistics, School of Philosophy, Psychology and Language Sciences, The University of Edinburgh.
- Smith, Kenny, Simon Kirby e Henry Brighton. 2003. "Iterated Learning: a framework for the emergence of language". *Artificial Life*, 9: 371–386.
- Verhoef, Tessa, Simon Kirby e Bart de Boer. 2014. "Emergence of combinatorial structure and economy through iterated learning". *Journal of Phonetics*, 43C: 57–68.
- Wacewicz, Sławomir. 2013. "Ewolucja języka – współczesne kontrowersje". In: *Metodologie językoznawstwa I. Ewolucja języka. Ewolucja teorii językoznawczych*. Edited by Piotr Stalmaszczyk. 11–26. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wescott, Roger W. 1967. "The evolution of language: Re-opening a closed subject". *Studies in Linguistics*, 47: 416–428.
- Żywiczyński, Przemysław e Sławomir Wacewicz. 2015. *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Summary

The differences between the semiotic systems produced by children and adults in iterated learning experiments

The evolution of semiotic systems and the linguistic code constitute some of the most difficult subjects of research. The multitude of scientific approaches and the lack of consensus between researchers make the studies of the origins of language even more complicated. There are scholars who believe such research is worthless, as languages do not fossilise and analysing their origins in an empirical manner is simply impossible. On the other hand, thanks to technological advances, methods of research allowing for evolutionary experiments were invented. Using the iterated learning methodology, it is possible to see the evolution of semiotic systems, which normally takes between thousands and hundreds of thousands of years (Wacewicz 2013: 11), within just a few hours. The two experiments described in this article were conducted with Polish adults and children, and were aimed at investigating the influence of previously known linguistic structures, present in the participants' minds, on the mini-language produced. They brought diverse results, but their designs were also different. Nevertheless, the anticipated effect was evident in both studies and it had influence on all of the iterations, facilitating the learning process.

VI. LA SEMIOTICA (NEI TEMPI) DELLA CRISI

Dalla scelta al ricordo: una semiotica per la crisi

Abstract: Partendo da alcune tematiche care all'esistenzialismo, prima fra tutte la concezione di "scelta", si vuol indagare su come i cambiamenti sociali abbiano modificato e influenzato visibilmente le prospettive dell'interpretazione. La scelta ha un ruolo fondamentale non solo a livello esistenziale ma anche a livello interpretativo, creativo e artistico. Rimandare la scelta, riflettere su quale direzione prendere, lasciarsi invadere dal dubbio e dall'angoscia non può far altro che rendere tutto più difficile. Ma c'è ancora tempo, oggi, per poter interpretare il mondo? L'uomo di oggi ha l'opportunità e la voglia di soffermarsi ad interpretare ciò che lo circonda e dare un senso ai segni? La ricezione di un'opera viene spesso sminuita, semplificata, banalizzata, se da un lato ci si trova di fronte ad un'opera "aperta", bisognerà comunque tener presente che la sua ricezione potrà invece essere, se non "chiusa", di certo alquanto ridotta. La società di oggi impone dei tempi che conducono ad una sorta di ricezione indotta e guidata che, se da un lato ci permette di recuperare tempo, di evitare gli imbarazzi e i tentennamenti della scelta, dall'altro ci toglie la libertà di interpretare in base al nostro pensiero. Il pensiero si indebolisce, perde vigore, si limita a constatare, ad accettare senza proporre. Rivisitando la teoria della formatività di Luigi Pareyson, dopo averla messa sotto la lente dei giorni d'oggi, si cercherà di indicare una semiotica della crisi. Tenendo come punto di congiunzione l'angosciosa scelta kierkegaardiana si proporrà poi un ritorno al valore interpretativo ed esistenziale del passato e del ricordo.

Parole chiave: scelta, ricordo, crisi, arte, responsabilità, interpretazione.

Mots-clés : choix, mémoire, crise, art, responsabilité, interprétation.

Keywords: choice, remembrance, crisis, art, responsibility, interpretation.

Il linguaggio e la chiacchiera

La società contemporanea è sempre la più difficile da leggere e da capire, forse perché siamo troppo vicini a quel che vorremmo spiegare, forse perché ci siamo dentro e non riusciamo a prendere le giuste distanze. Dal punto di vista della comunicazione

c'è stato uno sviluppo incredibilmente ampio in tutte le direzioni, i modi di comunicare sono diventati molteplici e, al tempo stesso, si sono differenziati offrendo un vasto raggio d'azione alla nostra attenzione che, all'interno di un lungo processo caratterizzato da stimoli e spunti di vario genere, non riesce a tenere il passo di quel che accade, non ha la capacità di seguire i ritmi dettati e, di conseguenza, rimane preda di una incredibile confusione, una sorta di spaesamento che non permette all'essere umano dei nostri giorni di guardare con lucidità a se stesso e al mondo che lo circonda. Ma siamo proprio sicuri che sia questa la giusta interpretazione del mondo in cui viviamo? Se volessimo rovesciare la medaglia potremmo dire, sostenendolo con buone motivazioni, esattamente il contrario di quanto finora affermato: la società contemporanea in fondo è sempre la più facile da leggere e da capire, ciò perché è la più vicina a noi e a ciò che più ci interessa spiegare, è la più facile perché possiamo vederla da dentro, osservando tutti i suoi meccanismi da una posizione privilegiata. Per quanto riguarda poi quel che prima sembrava essere letto come un eccesso di comunicazione, non ci resta che constatare quanto oggi la comunicazione sia diventata più facile e veloce, permettendo a tutti di raggiungere in tempo reale, in qualsiasi parte del mondo, le notizie e i pareri più diversi, tanto da poterli confrontare e avere quindi la possibilità di farsi un quadro completo della situazione e, di conseguenza, un'idea propria di quanto stia accadendo.

Questa presentazione speculare di due punti di vista opposti su una stessa tematica ci suggerisce la formazione di alcune categorie mentali, di concetti della mente che vengono poi smontati e rimontati in maniera perfettamente corrispondente eppur contraria. Il mondo contemporaneo pare sia, da quanto si sente dire in giro, un mondo in crisi, se ne parla da anni ormai, si studiano i fenomeni che hanno portato a queste conseguenze, si montano e si smontano teorie, anche in questo caso i pensieri vengono messi di fronte ad uno specchio che ce li restituisce capovolti, a volte addirittura deformati. Cercare di capire la società significa quindi provare a raddrizzare quell'immagine capovolta o, per essere più precisi, mettersi in mezzo a quei due specchi che riflettono immagini opposte e, da lì, attraverso quella che potremmo definire una semiotica della crisi, osservare nello stesso momento il vicino e il lontano, cercando poi di dargli un significato che valga per i giorni a venire. I cambiamenti sociali hanno modificato e influenzato visibilmente le prospettive dell'interpretazione, ci troviamo in quella che già Kierkegaard definiva "l'età d'oro dei chiacchieroni" (Kierkegaard 1957: 288), giungendo a questa definizione dopo aver notato che ormai

si tratta di accodarsi alla generazione, di seguire le esigenze del tempo che però sono continuamente fluttuanti! Così fermenta la vita della generazione, senza soste [...]

E dire che tutto è calcolato per alimentare la confusione, questa disgraziata fretta di caccia selvaggia. I mezzi di comunicazione diventano sempre più progrediti, si stampa sempre più in fretta, con una fretta incredibile. Le comunicazioni diventano sempre più attive e sempre più confuse [...] Come il Singolo è afferrato dal vortice dell'impazienza per farsi subito intendere, così la generazione è ambiziosa di voler subito intendere il Singolo. Ecco, questo lo dà la disonestà. Scompaiono i concetti, la lingua diventa confusa, ci si combatte gli uni gli altri a destra e a sinistra; condizioni più felici non ci potrebbero mai essere per tutti i chiacchieroni (Kierkegaard 1957: 287–288).

È interessante notare che queste riflessioni nascevano a metà Ottocento, quando questo percorso era appena iniziato, nulla rispetto a quanto si è giunti ai giorni nostri, in un'epoca in cui la chiacchiera sembrerebbe ormai dominare definitivamente sulla riflessione e il pensiero. A circa un secolo di distanza Heidegger nota come il linguaggio abbia subito un vero e proprio degrado, ciò proprio perché l'uomo tende a dire e a pensare le stesse cose, ponendosi in un rassicurante circolo di parole senza pensiero. L'impressione è quella di essere in grado di conoscere il mondo circostante, di pensarla allo stesso modo rinunciando al pensiero più proprio e personale, è così che il linguaggio si trasforma in semplice e accomodante chiacchiera, in una questione di mera comunicazione che esclude ogni coinvolgimento interiore. Si giunge a dare importanza non a quel che si dice ma al fatto che lo si dice, il "dire" è più importante del "detto", in tal modo si diffondono e si ripetono convinzioni che diventano comuni e, come afferma Heidegger, ciò avviene

in cerchie sempre più larghe e ne trae autorità. Le cose stanno così perché così si dice. In questa diffusione e in questa ripetizione del discorso, nelle quali l'incertezza iniziale in fatto di fondamento si aggrava fino a diventare infondatezza, si costituisce la chiacchiera. Essa non si limita al campo della semplice ripetizione verbale, ma invade quello della scrittura sotto forma di «scrivere pur di scrivere». In questo caso la ripetizione del discorso non si fonda sul sentito dire, ma trae alimento da ciò che si è letto in modo superficiale (Heidegger 2005: § 35, 207).

La vera crisi di oggi consiste proprio in questo, ovvero nell'essere pronti ad accettare, per comodità, un pensiero già apparecchiato per essere fagocitato e ripetuto, pronto a saltare verso di noi per poi essere rimbalzato verso gli altri, in un falso e apparente scambio di idee. La crisi è povertà di pensiero e mancanza di interpretazione, non è quindi tanto importante sapere se la società di oggi sia la più difficile o la più facile da capire, la cosa più importante sarebbe forse prendere una decisione, farsi un'idea, scegliere, forse anche sbagliare dopo aver riflettuto,

magari cadere per poi rialzarsi e capire l'errore. Il desiderio di capire tutto subito ha portato l'uomo a rifiutare il pensiero stesso, dando luogo ad un ambiente in cui proliferano e si diffondono, in maniera incontrollata, persone che si nascondono dietro le parole e si rivestono di apparenze.

La scelta, il rapporto con la temporalità e l'uomo contemporaneo

Un primo segno che sembra fondamentale interpretare riguarda la scelta, un concetto centrale della filosofia esistenziale che sembra essere tornato all'interno della riflessione, proprio in maniera speculare, anche ai giorni nostri. La concezione o, per essere più precisi, il modo di intendere la "scelta", ha presentato sempre varie ambiguità, ma pare incontestabile il fatto che scegliere implichi, di per sé, un'interpretazione del mondo, delle circostanze che riguardano la nostra vita quotidiana e, cosa fondamentale, del nostro futuro. L'uomo ha sempre avuto la capacità di riflettere sui segni e comportarsi di conseguenza, ciò richiede ovviamente una scelta, laddove scelta è anche sinonimo forte e imprescindibile di responsabilità. Se la cultura umana è in sé un fenomeno di comunicazione, ebbene la scelta ne diventerà la forma espressiva privilegiata. Il nostro presente è intriso di necessarie responsabilità e la scelta viene ad assumere, di conseguenza, un ruolo fondamentale non solo a livello esistenziale ma anche a livello interpretativo. Ma com'è cambiato, negli ultimi decenni, il modo in cui l'uomo si pone di fronte alla scelta? Si può ancora parlare oggi di scelta responsabile e autonoma? Per rispondere a questi interrogativi sembra d'obbligo fare un passo indietro, quando l'*aut-aut* di Kierkegaard aveva ridisegnato un uomo incerto, angosciato, disperato, la cui scelta era però sintomo di libertà. Emergeva in maniera forte la necessità tutta umana di riflettere sulla propria esistenza, di cercare di interpretarla per dargli una direzione nuova, una direzione che non fosse regolata da categorie sistematiche e soffocanti, ma neanche da una razionalità che tentava di racchiudere tutto all'interno delle sue spiegazioni. La fatica dell'interpretazione portava ad una inevitabile confusione tra il mondo e le modalità con cui questo veniva delimitato dal linguaggio: da un lato abbiamo una infinita possibilità di scelta, dall'altro ci si accorgerà che una volta effettuata la scelta, in realtà abbiamo preso l'unica via percorribile. Questo processo, che così semplificato parrebbe avanzare in maniera indolore, è invece il risultato di scelte sofferte, di salti nel buio che non promettono nulla se non la nostra cieca responsabilità nella scelta. È tuttavia possibile anche un rifiuto della scelta, è il rifiuto di chi decide di rimanere bloccato nel presente in maniera estetica, laddove il linguaggio, la percezione e la comunicazione si dissolvono in un gioco di materiale exteriorità. Per Kierkegaard rifiutare di scegliere significa anche indifferenza nei confronti dell'etica, significa abbandonarsi

al piacere esteriore, cibandosi della sua bellezza e vivendo per l'istante. Anche la bellezza e il godimento esteriore possono essere interpretati come un modo di leggere la realtà che ci circonda, se è quindi vero quel che dice Kierkegaard, e cioè che l'esteta non sceglie ma si lascia scegliere da ciò che lo attrae, vive nel momento presente e accetta quel che questo gli pone davanti, bisognerà tuttavia ammettere che il taglio netto con il passato e con il futuro sembra, anche in questo caso, il frutto di una scelta, forse istintiva e non ponderata, forse irresponsabile e immorale, ma pur sempre una scelta. Rifugiarsi nel presente e precludersi le altre dimensioni temporali significa inoltre semplificare le chiavi di lettura della realtà, tornare ad una specie di realtà istintiva che sembra rendere tutto più diretto e immediato. La vita diventa una corsa al soddisfacimento continuo dei propri desideri e, quasi senza che l'uomo se ne accorga, la trascorrerà in maniera indiscreta e rumorosa, laddove il rumore serve a distrarci da tutto il resto, in primo luogo da noi stessi. L'uomo cresciuto nella nostra epoca ha fatto di queste distrazioni una regola di vita, il tempo viene sistematicamente svuotato dai suoi contenuti e gli individui diventano la semplice somma di quei rumori indistinti che attraversano la vita. Gli individui lanciano disperate richieste d'aiuto, tuttavia, come afferma Zygmunt Bauman, sono "incapaci di dare un senso alle emozioni e agli stati d'animo privati, rimasti fin qui inespressi" (Bauman 2015: 70), cercano e chiedono indicazioni che possano permettere loro di raccontare tali emozioni, vorrebbero consigli che la società offre in maniera convulsa e comune, consigli validi per tutti e per nessuno. Svaniscono quindi, assieme alle dimensioni temporali, anche il ricordo e la speranza, cancellando in un sol colpo le paure del passato e quelle del futuro. A vivere solo di presente si rischia però, ben presto, di cadere nella noia, di risultare, giorno dopo giorno, sempre meno reattivo agli stimoli che il mondo ci offre, risucchiati da una pericolosa indifferenza nei confronti di ciò che accade intorno a noi. Lungo questo percorso l'esteta avrà un momento di stasi, si fermerà, dopo una vita vissuta per l'istante, ad osservare se stesso, quell'io che per lungo tempo aveva dimenticato nella frenesia del mondo presente. Sarà questo l'inizio di un'esistenza disperata, la famosa "malattia mortale" che getta l'uomo in un incommensurabile vuoto e lo trascina in un percorso doloroso e difficile, una via tortuosa e senza senso. La disperazione è il segno del cambiamento, ma segna anche il nuovo ingresso della temporalità all'interno dell'esistenza, un tempo che però ci mette paura e affanno, un tempo giunto al limite che ci ricade addosso in tutta la sua pesantezza. Se ci si è soffermati sulla figura dell'esteta è proprio perché è la tipologia che più somiglia all'uomo contemporaneo, perché se è pur vero che per Kierkegaard il percorso lungo gli stadi prosegue, prima nello stadio etico per poi concludersi in quello religioso, al giorno d'oggi questi due ulteriori passaggi sembrano non avere quasi più ragione d'essere.

Etica e religione: due soluzioni inadeguate per i nostri tempi

Interpretare la realtà di oggi in base allo stadio estetico potrebbe dare un senso ad alcune degenerazioni della società stessa, potrebbe offrire significativi indizi per ricostruire alcuni motivi della crisi a cui si è giunti e del modo in cui interpretarla, per poi poter pian piano cercare una via d'uscita. Kierkegaard trovava questa via d'uscita nei successivi stadi, in primo luogo con il passaggio allo stadio etico, che rappresenta il salto verso il recupero delle proprie responsabilità, sia a livello individuale che sociale, il che significa aver reinterpretato le categorie che la società ci offre e aver preso, finalmente, una decisione coscienziosa e sensata. Rimanere nello stadio estetico significa rimanere nel limbo impersonale della non scelta, è il momento del rinvio della responsabilità, si posticipano le decisioni verso un tempo indefinito, tutto quel che accade può essere risolto dagli altri e mai da se stessi. In tal senso sono interessanti le successive riflessioni di Hans Jonas che, proponendo il principio responsabilità, dimostra come la superiorità dell'uomo sugli altri esseri viventi sia dovuta esclusivamente al fatto di "*poter* essere soltanto lui responsabile *anche* per loro", notando inoltre che "l'archetipo di ogni responsabilità è quella dell'uomo per l'uomo" (Jonas 1993: 124). Non bisognerebbe quindi aver paura di assumersi le proprie responsabilità, si dovrà avere il coraggio di prendersi cura degli altri, mettendo se stessi e chi ci circonda nella circostanza di poter sperare per il futuro, di poter avere delle aspettative grazie alla reciproca responsabilità. Kierkegaard vedeva nella figura del marito, di colui che si prende cura della famiglia, dell'uomo che è inserito a tutti gli effetti nella società, il protagonista della fase responsabile ed etica della vita. L'esistenza esprime quindi continuità tra il pensiero e il linguaggio, tra il mondo, le proprie azioni e l'essere umano. Assumersi delle responsabilità significa scegliere il bene, significa accettare le direttive che la società ci assegna e perseguirle con grande onestà e rettitudine. Il ritorno alla dimensione temporale presenta però un'altra insidia, quella cioè di dover scegliere sempre per il bene, di dover rinnovare e ripetere sempre questa scelta. Il dovere e le convenzioni porteranno quindi l'uomo a confondersi nella folla, a diventare uno tra tanti, un anonimo essere umano privo di individualità e singolarità: non si sta con gli altri ma si è come tanti altri, indistinti e indefiniti. Lungo questo percorso etico si giungerà inevitabilmente a constatare, nonostante i continui sforzi, la propria inadeguatezza di fronte a Dio, dove la ragione cade e il paradosso confonde le carte. Ed eccoci al salto nel buio a cui si accennava prima, un salto spaventoso che ci fa riacquistare la nostra singolarità, abbandonando tutti gli orpelli e le finzioni che la società ci aveva suggerito e che noi avevamo scelto. La fede non segue le leggi umane, va oltre la razionalità, ci costringe al paradosso

ed è caratterizzata da un abisso incommensurabile. Ai nostri giorni è impensabile un simile salto nel buio, ma in realtà anche una scelta responsabile, individuale e autonoma sembra essere ad alto rischio di estinzione. La crisi degli ultimi anni ha portato l'uomo comune a cercare riparo proprio nella materia, è così che l'essere umano ha cominciato a nascondersi dietro la tecnologia, a farsi guidare da una società che gli permette di stare immobile, dandogli l'impressione di essere in movimento, facendogli credere di essere in connessione con tutto il mondo, di viaggiare e di essere in tutto e per tutto parte integrante di un processo comune e globale. I cambiamenti sociali hanno modificato e influenzato visibilmente le prospettive dell'interpretazione, ma il segno del cambiamento è principalmente riscontrabile nel sempre più diffuso sottrarsi alla possibilità di scegliere. Per Kierkegaard la scelta era quindi un atto di estrema serietà,

non tanto a causa della severa riflessione sulle varie e distinte possibilità, e neppure a causa della molteplicità di pensieri che sono inerenti ad ogni valutazione, ma perché vi è pericolo che nel momento seguente io non sia più così libero di scegliere, che già abbia vissuto qualche cosa che debbo nuovamente rivivere. Poiché quando si crede che per qualche istante si possa mantenere la propria personalità terrena e nuda, o che, nel senso più stretto, si possa fermare o interrompere la vita personale, si è in errore. La personalità, già prima di scegliere è interessata alla scelta, e quando la scelta si rimanda, la personalità sceglie incoscientemente, e decidono in essa le oscure potenze (Kierkegaard 2001: 10).

Rimandare la scelta significa far scegliere gli altri al posto nostro, la nostra società ha creato una serie infinita di finte scelte, di indizi offerti all'uomo per portarlo verso un'opzione piuttosto che un'altra, mettendo in campo anche una miriade di segni subliminali, di ben riusciti tentativi di persuasione camuffati da consigli. D'altro canto la velocità dei tempi moderni ha portato l'uomo a dover far tutto di fretta, al voler avere tutto a disposizione nel minor tempo possibile, raggiungendo un ritmo e uno stile di vita che spinge, paradossalmente, alla pigrizia mentale. Questa pigrizia porta a credere che tutto proceda come deve procedere, che tutto sia, o debba essere, a portata di mano, la società offre quindi un apparente e benevolo velo di tranquillità, un abbraccio consolante e illusorio. Ciò porta inevitabilmente all'inautenticità dell'essere, come direbbe Heidegger, laddove "questo stato di tranquillità dell'essere inautentico non conduce però all'inerzia e all'ozio, ma all'«attività» sfrenata" (Heidegger 2005: § 38, 217). Secondo Heidegger in questo modo si procede non solo verso un'estraniamento ma anche verso un auto-imprigionamento dell'Esserci, in altre parole

l'Esserci cade da se stesso e in se stesso nella infondatezza e nella nullità della quotidianità inautentica. Lo stato interpretativo pubblico gli nasconde però questa caduta, che è interpretata come «ascesa» e «vita vissuta» (Heidegger 2005: § 38, 218).

Oggi siamo ammaliati, come si è detto, da quel che Kierkegaard definiva lo stadio estetico, siamo convinti di scegliere l'istante, una vita al presente, talvolta siamo orgogliosi di questa finta scelta che ci spinge a mettere in un secondo piano, quasi convinti di poterle annullare, le dimensioni temporali: è inutile rivolgersi al passato ed è una perdita di tempo fantasticare e fare progetti sul futuro. I nostri tempi ci hanno sottratto le soluzioni a cui pensava Kierkegaard, etica e religione sono state messe da parte proprio in vista di quell'eterno luccichio del presente, ma il prezzo da pagare, come già avevano previsto sia Kierkegaard che Heidegger, è molto alto. L'uomo del presente è caduto in una crisi profonda, la cosa più terribile e che, grazie ai "palliativi sociali", è convinto che questa caduta sia principalmente materiale e, di conseguenza, pensa di poterla combattere con un semplice salto di quantità, ovviamente sempre a livello materiale.

La confusione esistenziale diventa confusione interpretativa

La perdita di valore della scelta implica numerose conseguenze, ciò perché per scegliere bisogna interpretare e, quando entra in campo l'interpretazione, si viene ad occupare un raggio d'azione e di competenze piuttosto vasto. Rimandare la scelta, riflettere su quale direzione prendere, lasciarsi invadere dal dubbio e dall'angoscia non può far altro che rendere tutto più difficile. Questo discorso esistenziale lo si può trasportare, portando avanti un temerario ma illuminante parallelismo, anche nell'ambito dell'interpretazione o della creazione di un'opera d'arte, di uno scritto letterario, di un'opera filmica e via dicendo. Nella concezione kierkegaardiana, come si è visto, la parola "estetico" ha non solo il significato comune che fa riferimento alle opere d'arte e alla riflessione su di esse, ma significa anche l'essere spontaneamente ciò che si è, assumere quindi dei comportamenti che vengono a definire un vero e proprio stile di vita. In alcuni scritti di Kierkegaard si riscontra tuttavia qualche sfumatura non irrilevante nella concezione di estetica, in particolare nella sua *Postilla conclusiva non scientifica* si fa riferimento a ciò che è estetico come ad una forma della comunicazione soggettiva, ovvero come una manifestazione della nostra interiorità nella comunicazione. In tal caso ciò che rientra nella sfera estetica sembrerebbe tornare in contatto con la soggettività dell'individuo, venendo a creare un filo conduttore tra me in quanto Singolo e l'autore di un'opera d'arte. Ciò avviene perché gli uomini si esprimono in modi simili, utilizzano l'arte per

raffigurare e rappresentare qualcosa che è presente anche dentro di noi, qualcosa che è valido ora per me che osservo ed era valido per l'autore nel momento in cui l'opera veniva creata. Ciò che ci accomuna è la finitezza, ma anche il tentativo di spiegare ciò che ci supera, sensazioni più grandi di noi che difficilmente potremmo spiegare senza l'arte. Se non riusciamo a capire e comunicare con Dio è perché il nostro linguaggio ha dei limiti, il dialogo con l'opera d'arte dev'essere un dialogo alla pari, quando tentiamo di comunicare con qualcosa che non ci appartiene, che ci è in qualche modo superiore, come Dio o la natura, ci troviamo inevitabilmente di fronte ad una difficoltà nel descriverla, gli aggettivi che usiamo diventano metafore e iperboli che tentano di dire l'indicibile (cfr. Kierkegaard 1968–1978: I A 8). Il piacere estetico deriva quindi dall'aver recepito un messaggio dall'opera che ci sta di fronte, se ci trovassimo di fronte ad un'opera d'arte che non ci comunica nulla, un'opera che ha zone troppo oscure e che non riesce ad offrirci alcuna sensazione, saremmo costretti a cercare di spezzettarla, di entrare nei particolari e di perderci nei dettagli che la compongono. Questo modo di procedere, pur se ha di per sé una sua validità, diventa sempre più artificioso e meccanico, ci conduce quindi verso una ricezione frammentata, intaccando quel valore estetico attraverso cui l'opera emana delle sensazioni. Si viene inoltre a perdere, in questo modo, quella comunicazione soggettiva che renderebbe meno superficiale la semplice concezione estetica, in pratica il flusso di emozioni viene interrotto da uno sguardo che, per capire meglio, si concentra su particolari che cancellano non solo la visione d'insieme ma, in maniera pericolosa, anche la percezione più pura e diretta. L'arte è per Kierkegaard, come sarà in seguito anche per Gadamer, una sorta di trasfigurazione della realtà, tenendo conto del fatto che l'opera d'arte è possibilità e, di conseguenza, essere possibilità significa anche poter superare di gran lunga la realtà stessa. L'arte non deve necessariamente dire, il suo compito principale è quello di mostrare, di far uscire allo scoperto e dare visibilità a ciò che solitamente risulta nascosto. Quando il pensiero riesce a trovare la sua corretta espressione verbale, solo in quel momento entra in gioco la riflessione di chi l'opera d'arte la osserva per leggervi, per l'appunto, quel che l'autore ha trasfigurato. Ma è importante notare, è qui il cerchio pare chiudersi, che quel che l'opera d'arte ci comunica non è né univoco né facile da individuare, si torna quindi alla scelta. Si tratta qui di una scelta interpretativa, ma questa scelta è innegabilmente dettata e suggerita dall'interpretazione della propria esistenza, dal mettersi in gioco prima nella vita e, in un secondo tempo, comunicando con le varie trasfigurazioni della realtà e della vita stessa. Vita e arte non solo non sono tra loro slegate, se ciò che è estetico è, come si è visto, anche una forma della comunicazione soggettiva, la vita stessa diventa una forma d'arte, diventa il mezzo per comunicare, per rivelarsi, per interpretarsi.

Al giorno d'oggi, come già si è avuto modo di notare, manca la spinta verso la scelta, sia essa esistenziale o interpretativa, siamo in una società che cerca di trasfigurare la realtà in modi spesso difficilmente spiegabili, che prova a rendere incomprensibile qualcosa di semplice. In fondo l'uomo dei nostri giorni non sempre ha la possibilità di capire quel che accade intorno a lui, la velocità delle informazioni e degli stimoli crea confusione, la stessa confusione che appare poi in molte rappresentazioni artistiche. La mancanza di una dimensione temporale ben definita ci avvicina all'uomo estetico di Kierkegaard, ma nello stesso tempo ci allontana da lui, proprio perché oggi l'uomo tenta di nascondersi di fronte ai segni che il mondo ci offre, cerca di evitare non solo la scelta ma l'interpretazione stessa. L'arte, intesa in tutte le sue forme di espressione, sembra essere stata relegata in un angolo, la crisi attuale è il segno chiaro di una massiccia perdita di interesse per la cultura in generale. Disinteressarsi all'arte è una dimostrazione chiara di una pericolosa indifferenza nei confronti dell'uomo stesso, si palesa improvvisamente una grave perdita di curiosità nei confronti della realtà, accettando come plausibile anche una sorta di fuga nel virtuale. Secondo Bauman vi è una

intensità insolitamente elevata della preoccupazione pubblica odierna per la “crisi dell'ordine mondiale”, la “crisi dei valori”, la “crisi della cultura”, la “crisi dell'arte” e altre innumerevoli crisi scoperte quotidianamente in ogni nuovo ambito del mondo umano (Bauman 2015: 146).

I ritmi della società attuale non ci danno neanche il tempo di abituarci alla crisi che subito ne scopriamo un'altra, i cambiamenti del mondo di oggi sono molto più repentini e trovare una via da seguire non sempre è facile. Ai giorni nostri, come nota ancora Bauman, è come se i tempi generazionali si fossero ridotti visibilmente, ciò significa che “il numero di generazioni che, ciascuna con le proprie particolari esperienze e aspettative, coabitano e interagiscono all'interno di uno spazio sociale comune è cresciuto enormemente” (Bauman 2015: 147). Questa confusione generazionale porta a innumerevoli incomprensioni e a diversi modi di intendere la vita, ognuno procede sulla stessa strada ma su un livello diverso, rendendo quindi impossibile un punto di incontro e di dialogo. Oggi più che parlare di una crisi dovremmo parlare delle crisi, anche se lo stesso Bauman nota che il termine crisi sembrerebbe ormai desueto per poter descrivere le ansie della vita contemporanea: “in altri termini, lo “stato di crisi” non equivale allo stato di *indecisione*, bensì allo stato dell'*impossibilità della decisione*” (Bauman 2015: 147). Sembra che l'uomo abbia perso il controllo del mondo circostante, se prima era difficile prendere una decisione, ora ci si è pian piano convinti di non

poter decidere, sarà l'inerzia a scegliere per noi, convinti del fatto che tutto sia fuori controllo, che quindi sarebbe vano anche il tentativo di raddrizzare la mira. Sembra che gli individui, come afferma Bauman,

non possano far molto, singolarmente o collettivamente, per contrastare, e tanto meno sconfiggere, le minacce alla sicurezza della loro condizione sociale o alla certezza delle loro prospettive future. Non sanno dove dimorino tali minacce, e scoprirlo è difficile; alla fine, possono solo supporre che si trovino ben oltre la portata delle capacità individuali reali o immaginate. I tentativi di localizzarle, quando vengono intrapresi, sfociano spesso nella rassegnazione o nella disperazione, cioè in un atteggiamento del tipo: "Non c'è niente che io possa fare" (Bauman 2015: 55).

L'arte, così come la cultura in generale, cerca di seguire la stessa scia ma non riesce a trasfigurare la realtà e, anche nel caso in cui ci riuscisse, l'uomo sembra essersi ormai convinto che la realtà non si possa, o forse neanche si debba interpretare. Il mondo, lo si è detto, viaggia ormai a velocità troppo alte per essere compreso, tutto è migliore, tutto è più comodo, tutto è più funzionale, ma tutto è anche più complicato, difficile da capire, impossibile da spiegare. Non abbiamo il tempo a disposizione per farlo, anche nel momento in cui decidessimo di interpretare un'opera d'arte saremmo travolti da altri stimoli, veloci, che si susseguono uno dopo l'altro, tutti in attesa di interpretazione, come una valanga di impulsi che, sempre più assordanti, chiedono risposte che non siamo in grado di fornire. Torniamo quindi alla fuga dell'uomo contemporaneo dalla temporalità, non esiste più il passato perché potrebbe farci male pensare a ciò che è stato, ma al tempo stesso non esiste il futuro, perché la speranza sembra esser stata spesso disillusa: l'uomo di oggi pare vivere quindi in un eterno presente, talvolta virtuale, per rifuggire dimensioni insicure che richiederebbero di essere rilette e interpretate nelle loro innumerevoli possibilità, possibilità del bene ma, soprattutto, possibilità del male. La soggettività dell'opera d'arte dovrebbe invece tornare ad essere vista in tutta la sua forza, se è vero che il mondo contemporaneo vive di estetica bisognerebbe restituire alla materialità almeno un aspetto positivo, riscontrando nella sua capacità soggettiva e comunicativa quel lato attrattivo che sembra ormai esser venuto rovinosamente meno.

Formatività e interpretazione

L'uomo contemporaneo, come si è avuto modo di notare, ha in genere poche opportunità e nessuna voglia di soffermarsi ad interpretare ciò che lo circonda e di dare un senso ai segni, non ha voglia di interpretare il mondo e, qualora si trovi

di fronte ad un'opera d'arte, la sua ricezione viene spesso sminuita, semplificata, banalizzata. L'opera d'arte in sé è "aperta" alle interpretazioni, è pronta a spogliarsi per farsi comprendere, la sua ricezione, di contro, risulterà "chiusa" o, per lo meno, alquanto ridotta. Il risultato estetico è l'insieme di una serie di fattori, come nota Umberto Eco l'interprete

nel momento stesso in cui si abbandona al gioco delle relazioni libere suggerite, ritorna continuamente all'oggetto per trovare in esso le ragioni della suggestione, la maestria della provocazione, in quel punto non gode più solo la propria avventura personale, ma gode la qualità propria dell'opera, la sua qualità estetica (Eco 2006: 182).

Il problema è proprio quello di abbandonarsi al gioco di queste relazioni, lo stato d'animo di chi stabilisce un confronto simile con l'opera d'arte è piuttosto raro, la società degli ultimi anni ha incrementato non solo un disinteresse interpretativo, ma anche la spinta verso un giudizio chiuso, verso la mono-interpretazione, pronta all'uso e facilmente riutilizzabile. Sembra tuttavia utile far riferimento alla teoria della formatività riproposta da Luigi Pareyson che, argomentando le sue riflessioni, riportava sulla scena una filosofia che si occupava della persona, dell'essere e dell'esistenza. Torna a vivere, in alcuni suoi aspetti, il pensiero di Kierkegaard, tuttavia in quest'ultimo il recupero del singolo non sembrava essere totale: Pareyson vedeva come inevitabile il fatto che il singolo stesso dovesse relazionarsi a sé e agli altri. Il nuovo esistenzialismo spostava quindi la sua visuale sulla persona, sull'essere in quanto persona, sul singolo che è in connessione con l'altro e che, proprio per questo, può capire l'altro in quanto singolo. L'esistenzialismo era per Pareyson la migliore espressione possibile della crisi dell'essere umano contemporaneo, una crisi dovuta, tra le altre cose, alla materialità dilagante, ovvero al tempo che diventa materia. Riprendendo le parole di Pareyson "l'esistenzialismo esprime quel senso di depressione, di prostrazione, di disorientamento che sembra caratterizzare la coscienza contemporanea" (Pareyson 1985: 79). Ad entrare in crisi è la filosofia stessa, una filosofia che voleva dimostrare di poter essere ciò che non è e che, in verità, non dovrebbe aspirare ad essere, ovvero una scienza esatta che può spiegare tutto e fare ordine nelle idee. Questa crisi, a ben vedere, è anche il risultato di una concezione errata del tempo, una concezione che considera il tempo come un processo regolare e costante, un processo senza intoppi che si dirige sempre in avanti, senza mai voltarsi per dare un'occhiata alle proprie spalle, non tanto al passato in sé quanto ai sistemi sociali, culturali e individuali che ci hanno preceduto. Per Pareyson agire non significa mettere in pratica regole già prefissate,

le regole si inventano mentre si agisce, si tratta quindi, come afferma Pareyson, di “un fare che, mentre fa, inventa il modo di fare” (Pareyson 2002: 18). Agire significa produrre delle forme individuali e irripetibili, anche l’agire morale e la conoscenza si muovono all’interno di questo processo, formando concetti e categorie mentali, creando rapporti di significazione tra vari elementi senza dimenticare ciò che è stato. La nostra società ha cercato di cancellare queste individualità, ha spinto l’uomo verso l’appiattimento sociale, morale e temporale. In maniera molto chiara Emmanuel Lévinas affermava che “la differenza dell’identico è anche la sua manifestazione. Ma il tempo è anche il recupero di tutte le differenze: nella ritenzione, nella memoria e nella storia” (Lévinas 1997: 13). Recuperare le differenze significa tornare a conoscere se stessi nel confronto con gli altri, recuperare la propria persona specchiandosi in quella degli altri, riflettendosi nella memoria storica e scavando anche tra i propri ricordi. Secondo Pareyson

per teorizzare la conoscenza degli altri la miglior via è connetterla con la conoscenza di sé: c’è infatti fra queste due forme di conoscenza un rapporto che le unisce malgrado le differenze, e che le porta ad approfondirsi reciprocamente. La loro differenza fa sì che ciascuna rechi all’altra il contributo del proprio punto di vista, e la loro affinità fa sì che ciascuna possa utilizzare l’altra per raggiungere il proprio scopo (Pareyson 1985: 205).

Non è facile rapportarsi agli altri, spesso si rischia proprio di cancellare le differenze individuali e di procedere in un dialogo facilitato dalle convenzioni che, in un certo senso, rendono la comunicazione superficiale e impersonale. Solo il vero interesse per gli altri può produrre vera conoscenza, ciò implica tuttavia un impegno a confrontarsi con il proprio passato e con quello altrui, si richiede attenzione e immaginazione, anche perché

da questo punto di vista la conoscenza degli altri ha tutti i caratteri dell’*interpretazione*, cioè di una conoscenza in cui soggetto e oggetto sono singoli e in cui il soggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime, e d’una conoscenza che non consegue il suo scopo se non col rischio del fallimento, e che, lungi dall’essere unica e definitiva, non può presentarsi che come il risultato d’un continuo sforzo di revisione e d’approfondimento (Pareyson 1985: 211).

Lo sguardo di Pareyson verso la persona diventa quindi interpretazione, concetto che Lévinas definiva, in modo simile, con l’espressione „epifania del volto”, proprio perché il volto è il luogo dell’incontro, rappresenta il momento della scoperta dell’altro, della sua interiorità, di un mondo simile e diverso da interpretare.

“Il volto è presente nel suo rifiuto di essere contenuto” (Lévinas 1996: 199), non si può comprendere e possedere, tuttavia è di fronte a me e, in tutta la sua diversità e imprevedibilità, non si può né si deve ignorare. Aprirsi all’altro significa quindi scambiarsi idee e opinioni, significa raccontarsi con sincerità e con falsità, significa dire la verità e mentire, significa sbagliare e correggersi, solo così il linguaggio diventerà vera comunicazione, ovvero accettando i suoi limiti e cercando di interpretare quel volto che ci scruta. Il volto dell’altro è un richiamo all’ordine, è come se nel volto che ci sta di fronte leggessimo la parola di Dio, lo stesso Dio che Pareyson immagina taciturno e sofferente. Il volto dell’altro in questo caso, come specifica Paul Ricoeur, dev’essere anche “l’altro dal «tu»” (Ricoeur 2005: 290), rivendicando il fatto che quel volto noi non lo riconosceremmo se non vi ritrovassimo, in qualche modo, noi stessi. Non è qui il caso di entrare nello specifico, basti notare l’importanza dell’accento posto verso l’altro, verso quella persona che si sente chiamata in causa: non è quindi importante quale sia il suo volto, l’importante è che sia di fronte a noi, l’importante è riconoscerla per quella che è ma anche riconoscersi, ritrovarsi in quella sollecitazione alla responsabilità. Questo richiamo al dovere che leggiamo sul volto dell’altro ci fa capire, tra le altre cose, che la nostra vita relazionale è una continua e costante interpretazione, così come per Pareyson la vita umana era formatività, ovvero vita che si costruisce e si forma nel momento stesso in cui la si vive. All’interno dell’esperienza umana l’arte e la vita si annunciano vicendevolmente, in un processo temporale che, in maniera dinamica, crea, ripropone e talvolta confonde l’una con l’altra.

Si può dire allora, con espressione un po’ paradossale, che tutta la vita è già «arte» e che l’arte proprio in quanto tale è sempre «più» che arte: la formatività dell’intera vita umana e la profonda umanità dell’arte sono una duplice garanzia non solo dell’accessibilità dei fatti artistici, e della loro possibilità d’esser compresi da ogni uomo, ma anche del posto centrale che l’arte occupa nell’esperienza umana (Pareyson 2002: 275).

L’opera d’arte vivrà poi una vita propria, si offrirà agli altri in maniera indipendente, darà vita ad altre forme differenziandosi per spiritualità, stile e modo in cui viene rappresentata. Senza entrare qui nei particolari, basti ricordare l’importanza del tempo e del contesto in cui un’opera nasce o, per andare oltre, in cui un uomo cresce e si forma. La vita si fa arte, il contenuto dell’arte è la persona stessa,

la sua concreta esperienza, la sua vita interiore, la sua irripetibile spiritualità, la sua reazione personale all’ambiente storico in cui vive, i suoi pensieri, costumi, sentimenti, ideali, credenze e aspirazioni (Pareyson 2002: 28).

L'arte è quindi il riflesso della civiltà stessa, è il racconto di un'epoca, delle sue paure e delle sue speranze, l'arte è il recupero del nostro passato e del nostro futuro, è il racconto di quel volto che ci ha chiamato all'ordine, l'arte è la vita immortalata per non essere dimenticata. La società contemporanea, come si è visto, pare aver smarrito la capacità di soffermarsi a riflettere, ad osservare quel che c'era prima di noi e quel che ci sarà dopo il nostro passaggio, il presente ha saccheggiano le nostre anime, le ha spinte verso un percorso pericolosamente uniformante. L'attenzione odierna per l'esteriorità ha perso la caratteristica soggettiva che dovrebbe caratterizzarla, i segni del volto che ci stava di fronte si sono ridotti al minimo indispensabile, il contatto con gli altri è sempre più virtuale, siamo ormai dentro una vita sempre più apparente, sempre meno comunicativa. Mai come oggi, per uscire dalle varie "crisi" in cui cadiamo in continuazione, si dovrebbe recuperare quello sguardo verso l'altro, verso degli occhi reali che ci guardano, che ci scrutano anche nella loro bugia, bisognerebbe tornare a formare se stessi come si forma un'opera d'arte, passando ininterrottamente dalla formazione all'interpretazione.

Il recupero del ricordo per un futuro responsabile

Lungo questo percorso si è cercato di dare un'interpretazione ai segni della crisi, per farlo si è dovuto guardare al passato, abbiamo dovuto riportare il pensiero all'inizio di un'epoca di crisi, vissuta e in qualche modo presentata nel pensiero di Kierkegaard. Parlare quindi di semiotica della crisi significa anche notare come il percorso dell'umanità, negli ultimi due secoli, sia stato caratterizzato, paradossalmente, da un aumento esponenziale dei modi di comunicare, attraverso mezzi e sistemi che rendono i passaggi comunicativi sempre più efficaci, semplici e veloci. Il paradosso sta però nell'altro lato della medaglia, ovvero nel fatto che questo tipo di comunicazione è entrato in crisi per la troppa superficialità, si tratta di un sistema che ha allontanato gli uomini avvicinandoli, ha annullato le distanze creando al tempo stesso degli abissi. Si è partiti non a caso dalla chiacchiera, fenomeno che rappresenta un modo di comunicare confuso e impaziente, una comunicazione che non conosce soste e rende facile l'abuso della parola, trasformandola quindi in semplice chiacchiericcio. Si è notato inoltre, facendo continui cambi di fronte tra passato e presente, come la società abbia preparato le basi per rendere l'uomo sempre più uguale all'altro, creando talvolta da un lato delle pericolose degenerazioni, dall'altro una inevitabile fuga dalla scelta. L'angoscia della scelta ha permesso alla società stessa di sostituirsi all'uomo in questo delicato compito, sembrava quindi meglio accettare delle scelte collettive, le scelte di una folla che si dirige in una direzione, avviata da un contesto sociale che spinge da

quel lato, piuttosto che staccarsi da quella massa informe e dare la propria testimonianza reale. I “passatempi” creati dalla società sono innumerevoli e servono proprio a distrarci dal pensare: abbiamo le giornate ben programmate, abbiamo delle etichette dietro le quali nasconderci, abbiamo persino frasi fatte da utilizzare e schermi dietro i quali sparire in un mondo virtuale tremendamente rassicurante. In questo modo il tempo passa senza bisogno di essere interpretato, senza bisogno di indagare su di esso e su ciò che lo ha prodotto. Il rapportarsi dell’uomo con il tempo è il retroterra che ha condotto, grazie al contesto in cui siamo pian piano stati racchiusi, ad una graduale perdita delle dimensioni temporali del passato e del futuro, annegando nell’appiattimento del presente. Questo presente estetico e materiale non lascia però tempo alla soggettività, rassicurati dal fatto che ci penserà qualcun altro a rispondere all’esigenza di quel volto che mi guarda, io ho i miei impegni che occupano la mia giornata, ognuno ha i suoi impegni, nessuno si accorgerà di quello sguardo non corrisposto. I tempi che ci impone la società di oggi portano inoltre, inevitabilmente, ad una sorta di ricezione indotta, guidata, di un prodotto già pronto e impacchettato che, se da un lato ci permette di recuperare tempo, di evitare gli imbarazzi e i tentennamenti della scelta, dall’altro spazzerà via definitivamente la libertà di interpretare i segni e dare un indirizzo preciso al nostro pensiero. Le nostre capacità critiche si indeboliscono, perdono vigore, ci si limita a constatare, ad accettare senza proporre. L’arte ci offre un’idea di quanto accade nella società, è il racconto di un’epoca ma anche la messa a nudo di un’anima inascoltata che, per seguire i tempi, cerca di diventare sempre più attraente, mentre l’interpretazione si perde spesso in dettagli, venendo talvolta banalizzata.

Tornando quindi alla riflessione iniziale, a quell’immagine speculare e contraria della società, possiamo ammettere che entrambe le interpretazioni risultano valide: la società contemporanea è insieme la più difficile e la più facile da leggere, così come la comunicazione e le informazioni che possiamo ricevere oggi ci dicono tutto, e anche di più, in tempo reale, ma al tempo stesso creano uno spaesamento e una innegabile confusione. Oggi abbiamo troppe possibilità di scelta, siamo frastornati da tutte le possibilità, preferiamo accettare la forma virtuale, è lì che ci rifugiamo per evitare di dover interpretare il mondo, per evitare di doversi trovare di fronte a delle forme reali. I segni che ci offrono i nostri tempi ci suggeriscono di chiudere gli occhi di fronte al futuro, anche in quel caso meglio vivere l’istante, meglio rimanere allo stadio estetico, ma stavolta non solo ci si lascia scegliere dalla vita che ci circonda, ci si chiude addirittura dentro una finta campana di vetro. Non si è certo in grado di offrire una soluzione alla crisi generale dei nostri giorni, tuttavia credo che le riflessioni proposte possano mostrare una via per inquadrare

il problema e osservarlo senza rimanere in superficie. Il difficile e complicato rapporto dell'uomo con il tempo, la perdita della dimensione temporale in mezzo al trambusto della società contemporanea ha condotto i segni, i pensieri e le parole ad una perdita di valore. Guardare se stessi in rapporto con gli altri significa recuperare il proprio tempo, significa riprendersi il proprio passato nel confronto con l'altro da noi, recuperando e rivalutando, al tempo stesso, il valore del ricordo. Non quel "consolatore molesto" di cui parla Kierkegaard, non quel "traditore che ferisce alle spalle" e neanche quel ricordo rivolto in avanti, quella "ripetizione" che ci fa confondere il passato con il futuro. Il ricordo è il risultato di quanto finora abbiamo vissuto, è una parte di noi a cui diamo forma, talvolta anche senza volere e senza neanche accorgercene. Le questioni che, nella vita quotidiana, ci vengono poste dagli altri, sono tutte guidate dal senso del ricordo, non è una ripetizione ma un continuo interrogarsi sui ricordi, un continuo formare e trasformare i ricordi stessi, creando nuove riflessioni e stimolando questioni sempre nuove. Il ricordo è confronto, è una continuazione formativa del singolo individuo, per cui l'altro risulta essenziale, non solo per ciò che è stato ma anche per la spinta verso il futuro. Il ricordo si eleva quindi ad un livello interpretativo ed esistenziale, permettendoci di accettare quella visione speculare e contraria, aiutandoci ad uscire da quella campana di vetro e ad affrontare anche le cose negative. La rivalutazione del ricordo significa anche recupero delle dimensioni temporali che, per troppo timore o per troppa confusione, si erano andate perdendo, un recupero che potrebbe permettere all'uomo di agire secondo una visione temporale matura, differenziandosi da ciò che ha offerto il passato ma anche da ciò che ci sta dando il presente, il tutto per scegliere, senza salti nel buio, un futuro responsabile.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. 2015. *La solitudine del cittadino globale*. Milano: Feltrinelli.
- Eco, Umberto. 2006. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Heidegger, Martin. 2005. *Essere e tempo*. A cura di F. Volpi. Milano: Longanesi.
- Jonas, Hans. 1993. *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Torino: Einaudi.
- Kierkegaard, Søren Aabye. 1957. "La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa". In: *Studi kierkegaardiani*. A cura di C. Fabro. Brescia: Morcelliana.
- Kierkegaard, Søren Aabye. 1968–1978. *Søren Kierkegaards Papirer* [Carte di S.K.], rist. dell'ed. a cura di P.A. Heiberg, V. Kuhr e E. Torsting (11 voll., 20 tomi, Kjøbenhavn 1909–1948), con aggiunte a cura di N. Thulstrup (voll. XII e XIII) e indici a cura di N.J. Cappelørn (voll. XIV–XVI), 16 voll., Gyldendal, Kjøbenhavn.

Michele Sità

Kierkegaard, Søren Aabye. 2001. *Aut-Aut*. Milano: Mondadori.

Lévinas, Emmanuel. 1997. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Milano: Jaca Book.

Lévinas, Emmanuel. 1996. *Totalità e infinito*. Milano: Jaca Book.

Pareyson, Luigi. 1985. *Esistenza e persona*. Genova: il melangolo.

Pareyson, Luigi. 2002. *Estetica – Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.

Ricoeur, Paul. 2005. *Sé come un altro*, Milano: Jaca Book.

Summary

From the choice to the remembrance: a semiotic for crisis

Starting with some ideas of existentialism, first of all the concept of “choice”, we will point out how the social changes have influenced and changed the perspective of interpretation. The choice has a crucial role not only at the existential level but also at the level of interpretation, creativity and art. The postponement of the choice, the fact that we think about the direction to take, makes things more difficult and creates doubt and anxiety. Do we have time, nowadays, to interpret the world? Are we able to do it? Do we have the opportunity and the desire to stop and to investigate about what is around us? The reception of an artwork is often simplified, it's true that an artwork is “open”, but is also true that its reception will be, if not “closed”, for sure quite limited. In today's rush the interpretation is induced. This allows us to recover time, to avoid the embarrassment and the hesitation of the choice, but takes also away the freedom of interpretation according to our thinking. The thought becomes weak and is available to accept without propose. We will try to find a semiotic of crisis, revisiting the Pareyson's theory of formativity in comparison with the present day. This process seems to recover the value of past and remembrance.

Paolo Fabbri

LUISS, Libera Università Internazionale di Studi Sociali, Roma

Università di Urbino

IULM, Istituto Universitario Lingue Moderne, Milano

Umberto Eco, frammenti d'un discorso semiotico¹

Abstract: Il saggio presenta una recensione di Paolo Fabbri del libro con le ultime Bustine di Umberto Eco *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida* (Milano: La Nave di Teseo, 2016).

Parole chiave: Umberto Eco, *Pape Satàn Aleppo*, Bustine, società liquida.

Mots-clés : Umberto Eco, *Pape Satàn Aleppo*, essais, société liquide.

Keywords: Umberto Eco, *Pape Satàn Aleppo*, essays, Liquid Modernity.

A prima vista, l'ultimo libro di saggi di Umberto Eco ha un effetto di *déjà vu*, anzi di *déjà lu*. In 469 pagg. raccoglie i brevi testi delle sue *Bustine di Minerva* pubblicati da "L'Espresso" tra il 2000 e il 2015 con cronometrica regolarità. (Quando non apparve l'attesa bustina gli amici si preoccuparono davvero). Il libro ha un'introduzione dove Eco rivendica il carattere occasionale dei suoi scritti – mi ricordano gli scritti sui polsini di M. Bulgakov! – e ammicca al bizzarro titolo. Sullo sciame testuale – alcune bustine sono suddivise in pensierini, altre rinviano a bustine precedenti – i 12 capitoli dell'indice intervengono secondo l'arbitrario tematico e temporale che è la caratteristica del linguaggio.

Eppure, anche per chi seguiva con costanza le *Bustine* dell'autore scomparso, la forma volume che accoglie queste piccole epifanie settimanali, ne interrompe il ritmo picaresco, ne cambia il senso, suggerisce accostamenti inediti,

1 Il testo pubblicato anche su "alfabeta2" 29.03.2016, <https://www.alfabeta2.it/2016/03/29/umberto-eco-frammenti-un-discorso-semiotico/> (accesso: 20.01.2017).

aggiunge complessità e complicazioni. Invita ad una riflessione più articolata e distribuita. Dobbiamo vincere l'impressione di guastare una conversazione colta e ironica, condotta con curiosità e cura da un Sisifo felice, a dispetto del carattere corrosivo del lunghissimo appuntamento – dal 31 marzo del 1985, fino alla sua scomparsa. Eco si orientava con attinenze e divari, nel pulviscolo del presente con uzzolo (*mi frulla così!*), fiuto e serendipità, cioè con la capacità di trovare segni inattesi mentre stava cercandone altri. Parole, libri, fatti, avvenimenti specifici e mai speciosi, trattati come vedette, piccoli *miradores* accumulati con gusto da collezionista e affacciati sulla contemporaneità. Eco aggrota le sopracciglia davanti a casi documentati o finzionali, che leggeva come piccoli esperimenti di pensiero; esplorava un'intera letteratura di libri, articoli di stampa, programmi televisivi e siti internet che avrebbero meritato un indice, da consumare col piacere che egli portava al *Wunderkammer* delle liste. In mancanza d'un qualunque criterio redazionale, tocca al lettore curare la propria edizione: un ragionevole pluralismo, congeniale alle qualità intellettuali di Eco: il *ductus* di un dotto non dottrinario.

Non è facile creare un ponte abitato – come Rialto o il Ponte Vecchio – nella liquidità della cultura contemporanea. La quale sembra avviata, oltre la formulazione *passerpartout* di Bauman, verso una nuova transizione di fase: dopo il passaggio dal solido al liquido, il cambiamento di stato va verso l'aeriforme, il *cloud* dell'infosfera. Gli interventi di Eco sui moti browniani nella società liquida mirano a isolare problemi, a ridefinire concetti, a proporre interpretazioni, a suggerire pratiche. Per il suo carattere occasionale non sempre ci importa tutto ciò che trasporta, ma anche quando non coglie nel segno, segna ciò che coglie.

Rari nantes in gurgite vasto, come nei giochi enigmistici, dobbiamo unire diversi punti con delle linee per rintracciare una figura. Per individuare una pertinenza dobbiamo però prima escludere – Eco direbbe narcotizzare – porzioni testuali che altri troveranno rilevanti. In primo luogo la filosofia: Eco si muove con la scorta del suo quartetto speculativo: Aristotele, Tommaso d'Aquino, Locke e Peirce. Sa che la tradizione filosofica è terra di asilo nei momenti di risacca della società liquida, quando si procede a "passo di gambero", ma non vuole erigere statue allegoriche in parchi disabitati. Rivolgendosi su una rivista a larga diffusione, "L'Espresso", al senso comune della casalinga di Voghera e del farmacista di Vigevano, non propone incauti acquisti concettuali. Filosofeggia, ma s'interessa più al vivere che all'essere; sintetizza più che inventare; propugna una versione moderata del relativismo e del costruttivismo, ripugna al "fil di ferro" ontologico; segnala ai filosofanti neorealisti che le loro teorie della comunicazione sono acquistate all'IKEA.

Per noi la messa in prospettiva è quella semiotica, l'ardua disciplina – come recitavano i suoi elogi funebri – di cui era il semioforo e di cui credeva ottimo lo *spread*, la differenza di rendimento con altre discipline. Dalle riflessioni sul velo come segno, alla semiotica del sacro (v. *La cocaina dei popoli*); dalle riflessioni sulla narrazione e il ruolo degli indugi e dei testimoni interiori; dalle ragioni semiotiche degli equivoci sulla felicità a quelli sulle “stronzate”. Wittgensteiniano come Monsieur Jourdain, *sans (trop) le savoir*, Eco combatte il *malaffare semantico*, cura il maldire. Non le parole, ma i termini, distinguendo reazionari, conservatori e populistici; reputazione e notorietà; segnalando l'ambiguità del “riconoscimento” di cui è avida l'umanità dei social media; e traducendo correttamente *bullshit* con sciocchezze (*sic!*). Non ha mai smesso di praticare la *guerriglia semiotica*, pensata negli anni '70 e di cui troviamo il bandolo alla bustina del 2004, p. 167 (*Il pubblico fa male alla televisione*). Un'azione culturale e morale di disturbo rispetto alla naturalizzazione dei luoghi comuni. Rispondendo alla domanda di Jorge Lozano, suo allievo e cattedratico della Complutense di Madrid, Eco indicava la nuova panoplia di strumenti di guerriglia nelle nuove tecnologie ed invitava i semiologi ad un reset. Un impegno indirettamente politico – Eco era un militante riluttante – condotto con humor sornione piuttosto che con bruciante ironia. Più che attaccare frontalmente i principi, Eco preferisce dedurne gli esiti inattesi: v. *portate all'estremo le tesi degli altri e una risata li seppellirà* (p. 464). Segnala la paradossale cooperazione dell'esibizionismo contemporaneo – i *selfie* e i *dronie* – con le strategie di controllo post-orwelliane, messe in opera da occhiuti poteri tecnologici. O la disumana *expertise* degli hacker, che convertono i ritmi insostenibili dell'innovazione tecnica in modalità sofisticatissime per destabilizzare il sistema. La guerriglia è condotta con sagacia abduittiva e garbato scetticismo, talvolta con il senso dell'opportunità di chi non ama navigare contro vento (sono rare le affermazioni sull'irrelevanza delle elezioni o la natura comunista di Berlusconi!). Eco non è un *pamphletario*, schiva gli intemperanti, gli esaltati e gli oltranzisti, non frequenta *chambres introuvables* e ha dichiarato di essere Cerchiobottista. Gli capita quindi di avere la bacchetta del raddomante bagnata: non entriamo qui nel demerito di “ammorbidire le differenze” sulle radici cristiane dell'Europa, le presenze scolastiche dei crocefissi e dei presepi, la scortesia nel fare caricature di Maometto, ecc. Ma Eco non manca mai ai doveri di problematizzazione: nell'*hellzapoppin'* dei social media contemporanei si dialoga molto meglio quando c'è qualcosa di originale da discutere: il contrario di un'idea giusta può essere un'altra idea giusta.

Con la sensibilità addestrata che l'ha sempre caratterizzato, Eco ha colto alcuni tratti del presente con la figura del Passo di Gambero. Animale semiotico questo, poiché Deleuze e Guattari hanno ravvisato, nella duplicità delle chele, il

taglio simultaneo dell'espressione e del contenuto segnico. Per Eco è pertinente invece il moto retrogrado: il progresso si sarebbe convertito oggi in regresso, alterando il nostro rapporto col passato e col futuro. Non ha mai condiviso il gesto iconoclasta delle avanguardie e quanto alla storia tanto vale accettare *l'angoscia dell'influenza, rivisitare il passato in forma di omaggio apparente, in effetti riconsiderandolo a quella distanza che è consentita dall'ironia*. Non si tratta di nostalgia – piacere d'essere tristi – e neppure l'impossibilità di fare previsioni. Diversamente da molti *scopertisti*, che vendono titoli presi a prestito, Eco che non è apocalittico né integrato: scrive al condizionale che è il tempo che combina il passato e il futuro.

Ed è condizionale il suo esercizio critico della società dell'informazione, legittimo quanto è stato quello della società industriale. Eco ne osserva, col principio di precauzione, i linguaggi e le immagini: le grammatiche, le maniere e le mode, le retoriche (gli ossimori!). Prende la mira a partire dalla grafosfera, dal formato della pagina e del libro e ritiene chiaro il metodo inferenziale che impiega più spesso. Auspica quindi il ritorno di riti di passaggio e frontiere, la necessità di far gavetta ed esperienza, il mantenimento del liceo classico, dei libri di testo, dell'esame di maturità, della bella calligrafia e del proto; vorrebbe che i professori fossero un'agenzia di viaggio per navigare sicuri sulle autostrade dell'informazione. Premesse le sinergie con l'immensa enciclopedia di Google, dichiara senza complessi la sua allergia ai telefonofori, invita a non fidarsi degli indirizzi mail, delle informazioni su wikipedia, delle sciocchezze di cui è infarcito twitter, e via scrivendo. Ha una postura cripto-luddista verso le nuove tecnologie che ben conosce e che gli sembrano usate dai discendenti di Epimeteo, il fratello stupido di Prometeo. Internet gli appare come la mente del memorioso Funès, il personaggio di Borges sprovvisto di memoria selettiva, a cui serve un giorno per ricordare un altro giorno. In una temperie in cui le astrazioni dichiarative lasciano il passo ai codici, al pensiero algoritmico e procedurale, Eco vorrebbe avvolgere proposizioni e propositi con nastro isolante, per ostacolare la totale decostruzione delle enciclopedie, lo svuotarsi della memoria non macchinica, l'abbandono del modello-pagina che gli sta a mente e a cuore. Crede al filtro dell'intellettuale nel Collettivo e dà segni di disagio nel Connettivo, dove naufragano i rapporti asimmetrici di tutti i semiconduttori e decisori, culturali e politici. (L'ultima bustina del libro è *Gli imbecilli e la stampa responsabile*, 2015 sull'*eccesso di sciocchezze che intasa le linee della rete*. Un argomento escusoso e discusso a sazietà).

Per Eco, *Pape Satàn Aleppe* non è solo una *Gedankenaustellung*, una mostra di esperimenti concettuali, e neppure un *jogging* inferenziale lungo le autostra-

de della rete, in vista dei libri di teoria o di finzione. Non mancano descrizioni virtuose delle illustrazioni di Jules Verne, ma soprattutto la redazione di Liste: le invenzioni scientifiche dell'800, le posizioni sessuali, i neologismi, gli insulti e così via. La lista è, per il personaggio di Adso nel *Nome della rosa*, lo strumento magico del collezionista libridinoso, l'agente enciclopedico anti-strutturale delle *Wunderkammer*, dei gabinetti di curiosità che arredano "realisticamente" i mondi finzionali di Eco. La meraviglia delle filze di segni e il gusto di centellinare i centoni sono le sue passioni predominanti, mentre è scarsa la presenza di altri sentimenti, se non la vergogna – assente nella società "oscena" della visibilità senza privacy – dell'odio – collettivo mentre l'amore sarebbe individuale (*sic!*) – e della nostalgia.

Oltre all'uso creativo delle inferenze logiche, il tratto più saliente delle bustine rimane quello strategico, con cui Eco conduce la sua semiosi guerrigliera. Appurare i segni, i testi e le pratiche non si attua con la pura logica. L'autore della *Guerra del Falso* ha il giallo come modello e il segreto come modalità. Il complotto collettivo e la paranoia privata sono i ferri del mestiere di chi investiga i nessi narrativi della causalità. Segni falsi che simulano quelli veri e quelli veri che fingono di essere falsi; smentite di smentite; prove riprovevoli e inquinate, silenzi che la dicono lunga. Un intero teatro di operazioni offerto ai semiologi che sono raggruppati, dopo la scomparsa di Eco, su una pelle di zigrino. Nonostante la brillante capacità divulgatrice di uno dei suoi fondatori, la semiotica è rimasta infatti un sapere esoterico e non le sarà d'aiuto la decisione testamentaria con cui Eco, per evitare inchini e strattoni, ha legato ai colleghi il silenzio pubblico su di lui e il suo lavoro. Per la durata di dieci anni: un tempo sufficiente però a rimescolare le ultime bustine con quelle del *Secondo Diario minimo*, 1992, le *Bustine di Minerva*, 2001 e *A passo di Gambero*, 2006. G. Marrone ha intravisto un progressivo incupirsi dell'umore di Eco per il cambiamento del suo bersaglio prediletto, lo stupido – la cui tipologia si legge nel *Pendolo di Foucault* – il quale sarebbe passato dal vecchio buontempone ad un temperamento più torvo ed accanito. Chi vivrà vedrà: nella cultura un commiato non è necessariamente un congedo.

Versiamo intanto un contributo ai futuri big data del dossier decennale: il titolo della raccolta, *Pape Satàn Aleppe*. Nel diluvio interpretativo del verso dantesco, l'Alepe sarebbe l'Aleph di borgesiana memoria (Joseph dà Giuseppe, come Aleph darebbe Aleppe). Il titolo scanzonato di Eco però non proviene dall'inferno dell'Alighieri, ma dal canto VII dell'*Inferno di Topolino* (n. 7–12, ottobre 1949–marzo 1950). Lo pronuncia Pluto, che non è il *gran nemico* dalla voce chioccia, ma il cane di Mickey Mouse.

Paolo Fabbri

Summary

Fragments of a semiotic discourse

The essay presents a review by Paolo Fabbri of the book with the latest *Bustinas* by Umberto Eco *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida* (Milano: La Nave di Teseo, 2016).