

## La semiotica letteraria dal formalismo alla socio semiotica

Maria Pia Pozzato

Università di Bologna

[mariapia.pozzato@unibo.it](mailto:mariapia.pozzato@unibo.it)

### 1. La polemica contro il presunto formalismo della semiotica letteraria

Una delle accuse più frequenti che la semiotica, in particolare quella letteraria, si sente muovere è quella di ridurre i testi a schemi formali che li rendono tutti uguali e fanno perdere la ricchezza e l'unicità del testo letterario stesso, sia esso un romanzo, un racconto o una poesia. Per esempio se si legge un interessante, recente scambio di opinioni fra due studiosi di letteratura, Claudio Giunta e Francesco Rocchi<sup>1</sup>, si trova una polemica contro la tendenza, invalsa negli ultimi decenni, a far fare analisi del testo agli alunni indulgendo eccessivamente nella scansione in sequenze e nell'individuazione di figure retoriche. Cito un passaggio cruciale del pezzo di Giunta che è per altro autore di un manuale considerato molto innovativo per le scuole:

«Quanto al lavoro sulla letteratura, si tratta soprattutto di un lavoro sulla forma. Si largheggia in esercizi di analisi e smontaggio, nella convinzione abbastanza demenziale che si impari a leggere i libri, o s'impari a scrivere, comprendendone l'interno meccanismo. Davanti a un brano di *Petrolio* di Pasolini, allo studente non si domanda "che cos'è il petrolio?" o "chi lo produce?" o "cos'è l'Opec", o "perché all'inizio degli anni settanta il petrolio diventa tanto importante, e il discorso sul petrolio tanto urgente?". È un brano letterario: bisogna afferrare la sua *letterarietà*. Perciò si domanda "Dividi il brano che hai letto in sequenze, e dai un titolo a ciascuna di esse" o "Sottolinea le figure retoriche nel brano che hai letto". Sono domande che si possono fare a qualsiasi testo, sollecitando sempre le stesse irrilevanti risposte. Ma è un protocollo, è un metodo, è qualcosa» (Giunta 2015).

In questa critica, sacrosanta, si stigmatizza però un approccio non tanto *formale* quanto *formalistico* alla letteratura, poiché l'individuazione di figure retoriche, ma anche di caratteristiche fonetiche nella poesia<sup>2</sup>, se fatta in quel modo rimane lettera morta, cioè è un esercizio tecnico che non ha ricadute sulla comprensione del significato di un componimento. La soluzione che Rocchi propone, dal canto suo, e in risposta a Giunta, è un recupero di "storicismo":

«È questo un approccio più storico che letterario, forse, ma ritengo abbia un vantaggio. Non pretende di cavare a tutti i costi dagli studenti profonde e pensose riflessioni (che sono benaccette, se arrivano, beninteso), né ci si perde in astrazioni troppo remote, né li si costringe ad amare qualcosa che spontaneamente non leggerebbero. Però permette loro, in qualche misura, di immergersi nella *forma mentis* culturale di altre epoche e di altre società. E offre loro competenze linguistiche non banali, sia in termini di lessico sia di linguistica in senso più generale: le lingue cambiano nel tempo e per opera di chi le usa, sia colto che ignorante, e con delle modalità che spesso sono anche riconoscibili, analizzabili e non prive di significato».  
(Rocchi, 2016)

---

<sup>1</sup> Claudio Giunta, "Fare un manuale di letteratura per le scuole, e sopravvivere per raccontarlo", *Internazionale.it*, 2 ottobre 2016 (<http://www.internazionale.it/opinione/claudio-giunta/2016/10/02/fmanuale-letteratura-scuole-superiori>); e la reazione di Francesco Rocchi, "Come insegnare la letteratura nelle scuole", *Le parole e le cose.it*, 31 ottobre 2016 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=24869>).

<sup>2</sup> Dice per esempio Giunta: "Osservazioni del genere si sprecano, nei manuali scolastici. Un quarto del totale, diciamo, ha una sua plausibilità; tre quarti sono completamente scentrate, e mettono negli studenti l'idea balorda che leggere una poesia voglia dire andare a caccia delle anafore, o fare il conto delle nasali e delle sibilanti".

Si aggiunge qui un altro forte pregiudizio contro l'analisi formale (non formalistica!) del testo: e cioè che essa non prenda in carico i contesti culturali né le trasformazioni, stilistiche, linguistiche, sociali di cui la letteratura è risultato e testimonianza. Ora, nella forma succinta che ci è permessa qui, vorrei rispondere con due osservazioni che riguardano la semiotica letteraria: la prima è che essa, come cercherò di dimostrare anche più avanti con esempi, non si limita affatto a individuare elementi formali ma che, quando lo fa, è sempre e soltanto in funzione di illustrazione di un contenuto semantico che trae specificità e articolazione dalla relazione con una forma dell'espressione. La *solidarietà* dei due piani, dell'Espressione e del Contenuto, e in particolare la relazione fra le due forme (dell'E e del C), da Louis Hjelmlev in poi, è condizione *sine qua non* della significazione, quindi non ha alcun senso opporre "forma" a "contenuto".



Fig. 1. Il celebre schema di Hjelmlev

La seconda osservazione riguarda la presunta opposizione fra teorie formali della letteratura e collocazione storica delle opere. La semiotica della cultura, come dice François Rastier (2003), controlla la semiotica dei singoli testi, nel senso che il significato di questi ultimi non può essere compreso fuori da una rete più ampia di significazione che è il contesto culturale e storico in cui l'opera si colloca. Quindi, anche qui non c'è opposizione fra un approccio formale e un approccio storico-culturale ma essi vanno necessariamente di pari passo, con la relazione gerarchica di cui si è detto.

Se la semiotica viene generalmente accostata al formalismo è perché essa ha intrattenuto con quest'ultimo una "relazione pericolosa", almeno per tutti gli anni '60. L'accento sulle *forme* porta, prima nel formalismo russo (si pensi a *Morfologia della fiaba*, Propp 1928) poi nella nascente narratologia (si pensi a *Semantica strutturale*, Greimas 1966) a concepire il progetto semiotico in termini di astrazione, dai testi, di *strutture formali* stabili, invarianti. Per esempio, dalle centinaia di fiabe di magia, Vladimir Propp estrapola le famose trentun funzioni; e Algirdas J. Greimas, perlomeno all'inizio della sua riflessione, astrae ancora di più il modello proppiano nello schema attanziale mentre ricomprende all'interno di una semantica strutturale l'analisi dei miti di Claude Lévi-Strauss<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Per una trattazione più estesa delle ascendenze proppiane e lévi-straussiane nel primo Greimas, cfr. Pozzato 2001, soprattutto capp. 2 e 3.

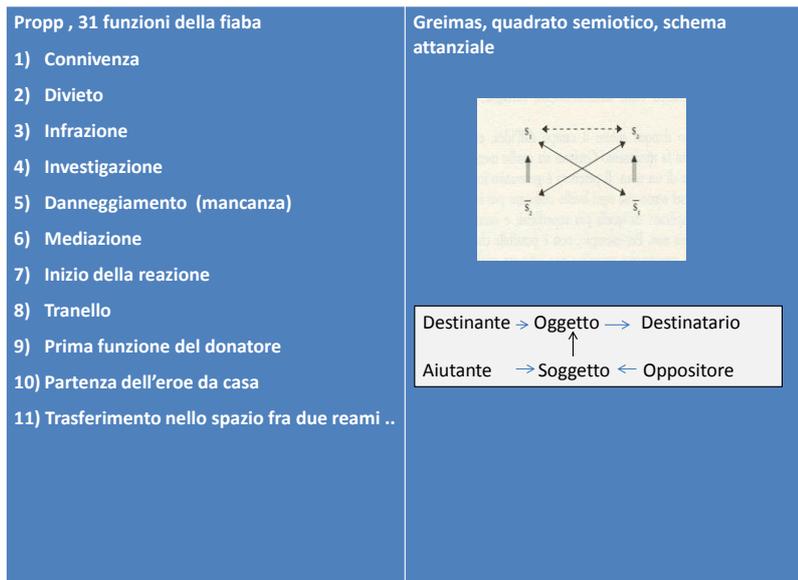


Fig. 2. Schemi formali in Propp e Greimas

Ma se si esce dall'ambito etnoletterario delle fiabe e dei miti, l'approccio al testo letterario oscilla inevitabilmente fra l'aspirazione a ricondurre il testo particolare alla generalità di modelli descrittivi (semantici e narrativi) e, viceversa, il tentativo di usare la metodologia semiotica per rendere appieno la valenza singolare e irripetibile di ogni opera<sup>4</sup>.

Per ottenere quest'ultimo scopo, sono state seguite a mio avviso due vie parzialmente diverse :

1) Considerare la lettura come attivazione necessaria del testo letterario da parte del lettore, e quindi il testo come incontro fra due competenze, quella dell'autore e quella del lettore. Per esempio nel suo *La struttura del testo poetico*, Jurij Lotman dice che, a ogni diversa fruizione, un testo dotato di valenza estetica crea una "lingua creola" in cui si uniscono inestricabilmente gli idioletti dell'autore e quelli del lettore (Lotman 1970)<sup>5</sup>.

2) Molti autori tuttavia, e paradossalmente fra essi lo stesso Lotman, considerano il testo letterario come multi-strutturato e polifonico e quindi unico non tanto per le sue modalità di fruizione quanto in virtù della sua struttura intrinseca. In realtà, le due prospettive si possono conciliare se si pensa che le tante prospettive da cui un testo può essere interpretato, se in qualche modo autorizzate dal testo e non arbitrarie, possono farci avvicinare asintoticamente a qualcosa che forse potremo ancora considerare, almeno come risultato auspicabile, *il* significato di quel testo. Insomma si tratta di evitare sia una visione ingenua della presunta "oggettività" del testo, sia l'idea che la sua interpretazione possa essere arbitraria, de-costruttiva senza limiti. Gianfranco Marrone, in un suo importante saggio dedicato proprio a che cosa la semiotica odierna, per lo meno quella di matrice strutturale, intenda per "testo", afferma:

«Il testo non è l'appiglio materiale per possibili interpretazioni ma il *dispositivo formale* tramite cui il senso, articolandosi, si manifesta, circola nella società e nella cultura. Non è un dato, un'evidenza fenomenica, ma l'esito di una doppia costruzione: configurazione socioculturale prima, riconfigurazione analitica dopo» (Marrone, 2010, p. 7).

<sup>4</sup> La letteratura semiotica francese usa a questo proposito l'espressione *tout de signification*, ovvero *totalità di significato* (e non "tutto di significazione" come viene generalmente mal tradotto).

<sup>5</sup> Della stessa idea è Daniele Barbieri che nel suo contributo a questo stesso volume afferma: "L'unico modo per non delegittimare il testo artistico è analizzarlo in quanto percorso fruitivo/interpretativo, come macchina per produrre senso." (cfr. "Il percorso e le api. Analisi di un segmento poetico di Andrea Raos", *infra*)

I sospetti di formalismo in semiotica sono stati quindi contrastati in vari modi: il contesto storico-culturale delle opere è preso pienamente in carico da una semiotica della cultura; come pure l'essenziale apporto costruttivo da parte dell'analista-interprete, ma anche del fruitore comune.<sup>6</sup> Fatta chiarezza su questi primi due punti, c'è un terzo pregiudizio che va secondo me combattuto e cioè quello secondo cui l'analisi di un'opera artistica ne distruggerebbe il mistero, il piacere che ci dà e, in definitiva, la sua stessa ragione d'essere<sup>7</sup>. Umberto Eco negava questo assunto portando a testimonianza il suo rapporto con *Sylvie*, di Gérard de Nerval, racconto da lui tradotto e analizzato a più riprese<sup>8</sup>. Più lo studio, diceva Eco, e più aumentano il suo fascino e la mia consapevolezza della sua inesauribilità.

Il semiotico svizzero Jacques Geninasca<sup>9</sup> risolve il problema dei diversi tipi di lettura che si possono fare di un testo letterario teorizzando che esistano tre diversi modi di coglierlo, ovvero tre diverse *prensioni*<sup>10</sup>:

1) La *prensione molare*, che attiva i saperi depositati. Poiché, come dice Umberto Eco nel *Lector in fabula* (Eco 1979), il testo è una macchina pigra che il lettore aiuta a far funzionare integrando le nozioni che il testo non esplicita, questa prensione è alla base di tutte le altre: non potrei infatti procedere a nessuna raffinata analisi di un testo letterario se non conoscessi il significato letterale delle sue frasi o fatti enciclopedici basilari come ad esempio che per "Parigi" si intende una certa città della Francia o che la carrozza non si muove da sola ma è trainata da cavalli, anche quando questi non vengano minimamente menzionati dal testo.

2) Il secondo modo di cogliere un testo secondo Geninasca è la *prensione semantica*, che rende conto della struttura intrinseca e singolare di un testo. Questa lettura va oltre la pura attivazione di saperi linguistici ed enciclopedici cercando di capire che cosa un testo, nel suo complesso, voglia dire in virtù della sua specifica e inedita struttura. In pratica, è ciò che ogni analisi semiotica si prefigge come scopo quando affronta l'analisi di un testo, ma anche la persona comune, magari uscendo da un cinema, può provare a dire che cosa l'opera appena vista significhi e come sia strutturata (musica, montaggio, inquadrature, dialoghi, ecc.).

3) Infine per Geninasca ci sarebbe una *prensione impressiva* che si fonda sulla consonanza fra i ritmi e le qualità estetiche dell'opera e i ritmi e la propriocettività dell'interprete. Come vediamo, il testo letterario e la sua fruizione si allontanano progressivamente dall'astrazione dei modelli vetero-strutturali e si avviano verso una presa in carico della *dimensione patemica e sensibile* che però mantiene una forma strutturale in termini di *ritmi e modulazioni*.<sup>11</sup>

Un'ultima precisazione teorica verte sul ruolo sociale che Geninasca attribuisce al campo letterario: l'opera letteraria ha un modo proprio di mettere in relazione (*ratio*) le cose. Esso non è quello della *razionalità inferenziale* (relazioni di causa-effetto, automatismi del senso comune), bensì quello di

---

<sup>6</sup> Se analizzo il film *The Village*, si chiede Guido Ferraro, devo prendere in considerazione anche le discussioni e gli apprezzamenti sul film che trovo in rete? Il semiotico torinese risponde di sì, dando dignità anche a queste interpretazioni nell'ottica di quella "circolazione nella società e nella cultura" di un'opera di cui parla Marrone. (Cfr. Ferraro, Pisanty, Pozzato 2003).

<sup>7</sup> Come dice Rocchi, non senza ragione, nell'articolo già citato: "Il gusto per la lettura e per la letteratura è qualcosa di intimo e sottile, di personale e, forse, misterioso. Tacere dopo aver letto una poesia di Emily Dickinson è una cosa intelligente da fare, ed è umano rimanere interdetti dopo una poesia di Dylan Thomas o di Vladimir Holan. Va benissimo se certi testi oscuri non vengono digeriti subito. Per capire Battiato o De Gregori io ci ho messo anni, fino a quando non mi si è accesa una lampadina in testa o qualcuno non mi ha chiarito certi riferimenti culturali senza i quali immagini e metafore rimanevano arcane. Insomma, leggere è un piacere lento, solitario, raccolto, silenzioso, che non si presta facilmente ad una fluente verbalizzazione." Però, se ha tratto vantaggio da qualcuno che gli ha chiarito dei riferimenti, ammette che la lettura non è un'attività così solitaria.

<sup>8</sup> Umberto Eco se ne occupa esattamente in "I boschi di Loisy", in Eco 1994; come commento alla traduzione che ha fatto del racconto per Einaudi (Eco 1999); e nel capitolo "Le brume del Valois", in Eco 2002.

<sup>9</sup> Cfr. in particolare *La parola letteraria*, Geninasca 1997. Per una spiegazione manualistica ma chiara e approfondita di questo concetto, si veda Panosetti 2014.

<sup>10</sup> Su indicazione personale dell'autore, Isabella Pezzini e io abbiamo così tradotto il termine francese *saisie*.

<sup>11</sup> Su queste problematiche, cfr. Barbieri 2004 e 2011, dove si parla, nel caso della poesia, di fruizione *immersiva*.

una *razionalità mitica*. Niente a che vedere qui con il mito in senso letterale quanto piuttosto con una dimensione del senso fondata, capace di rimettere in discussione i valori in cui credere. Dice l'autore:

«Se i discorsi poetici hanno spesso una vocazione critica, questa deriva più dal rifiuto appassionato e dalla rivolta che dalla denegazione. La letteratura non ha tesi da difendere o da discutere in nome di certezze dogmatiche: si iscrive in uno spazio del Discorso non tanto in ragione di un eventuale impegno degli autori, quanto grazie al potenziale liberatorio che si esplica, al livello più alto, nella ricerca di un credere nuovo». (Geninasca 1997, p. 125 tr. it.)

Nei casi più "alti", dunque, l'opera letteraria sarebbe in grado di produrre una vera e propria *conversione* a una nuova visione del mondo. In questo modo, l'opera letteraria e poetica acquista una valenza socio-semiotica per le sue ricadute sulla società, come vedremo anche nell'ultimo dei tre esempi che voglio proporre.

## 2. Esempi di analisi

### 2.1. Testo poetico ed esperienza estetica in un haiku giapponese

Uno dei più noti studiosi e divulgatori della cultura Zen, Daisetz Teitaro Susuki, riporta in uno dei suoi volumi la storia seguente:

«Un mattino presto la poetessa uscì all'aperto per attingere acqua dal pozzo e vide il convolvolo attorno all'asta del bambù fissata al secchio. Il convolvolo al colmo della fioritura appare in piena bellezza al mattino presto dopo una notte rugiadosa. Fu così colpita da questa bellezza che rimase per un momento in silenzio: era tanto assorbita dal fiore da rimanere senza l'uso della parola. Ci vollero almeno pochi secondi perché potesse esclamare "Oh, convolvolo!". Fisicamente l'intervallo era di un secondo o due, o forse più, ma metafisicamente era di una eternità, come la bellezza stessa. Psicologicamente la poetessa era lo stesso inconscio in cui non vi era nessun tipo di dicotomia. La poetessa era il convolvolo e il convolvolo era la poetessa. Ma dopo il rapimento silenzioso, la poetessa andò a chiedere l'acqua a un vicino per non rovinare il fiore usando il proprio secchio e infine produsse questo haiku: Oh, convolvolo! / Il secchio è fatto prigioniero, / Andrò a chiedere l'acqua»<sup>12</sup>.

Nel suo ultimo libro, *Dell'Imperfezione* (1987), Greimas riflette non tanto o non solo sul testo estetico quanto sull'*esperienza estetica* come ritrovata e momentanea unità di Soggetto e Mondo. L'aneddoto raccontato da Suzuki mette in scena però anche un ulteriore passaggio, quello che porta all'elaborazione espressiva dell'esperienza estetica, e questo a più livelli: narrativo (andare a chiedere l'acqua al vicino per non distruggere il proprio secchio rovinando così i fiori); di genere letterario (la forma dell'haiku); enunciazionale (scegliere determinati tempi verbali, la prima persona nel terzo verso, ecc.); di testualizzazione linguistica (decidere di partire con un'esclamazione, progredire secondo una certa successione di eventi ed azioni, usando determinate parole e non altre possibili). Qui l'interdipendenza fra le tre prensioni di Geninasca è evidente: cosa capirei (prensione semantica) di questo haiku se non conoscessi l'aneddoto che l'ha occasionato (prensione molare)? È questa comprensibilità che entrando in sinergia con la costruzione formale del componimento<sup>13</sup>, mi dà la possibilità di ricreare in qualche modo in me, lettore, l'estasi della poetessa al cospetto della meravigliosa e inaspettata fioritura (prensione impressiva). Gli aspetti strettamente formali, per esempio una certa struttura fonetica o grammaticale, non sarebbero manifestamente in grado di funzionare senza l'attivazione degli altri, semantici, da cui traggono la

---

<sup>12</sup> Suzuki 1969, pp. 33-34 della tr. it. Per un'analisi più approfondita di questo brano, confrontato con altri incentrati su esperienze mistiche ed estetiche, cfr. Pozzato 1995.

<sup>13</sup> Naturalmente per rendere conto di questo aspetto dovremmo essere in grado di leggere e analizzare l'haiku nella sua forma originale giapponese.

loro ragion d'essere contribuendo al contempo a metterli in forma. Di qui la famosa definizione di Paul Valéry della poesia come lunga esitazione fra il suono e il senso.

## 2.2. Soggettività e cultura collettiva nel romanzo *Gli anni* di Annie Ernaux

Il secondo esempio che vorrei proporre brevemente è tratto dal romanzo *Gli anni* di Annie Ernaux (2008). Il problema in questo caso non è tanto quello di trovare una forma all'ineffabile, come nel caso precedente, quanto quello di trovare una forma unitaria, e in certa misura paradossale, fra l'aspetto soggettivo del senso e lo sfondo collettivo, culturale, su cui si staglia. La costruzione di Ernaux è paradossale in quanto, in questo romanzo autobiografico, la scrittrice parla di sé in terza persona, come se parlasse di un soggetto altro da sé che viene osservato da una certa distanza, sullo sfondo della cultura e del contesto storico in cui ha vissuto. La prima presentazione che fa di sé, attraverso la descrizione di una foto di se stessa neonata, è talmente oggettivata che non prevede nemmeno la differenza di genere: poiché ciò che si vede nella foto è un "neonato grassoccio", senza un'identità sessuale definita, questi viene indicato con un maschile in funzione di neutro:

«È una foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto dal bordino d'oro, protetta da un foglio goffrato, trasparente. Sopra, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (Senna Inferiore)*. Tel. 80. Un neonato grassoccio dalla bocca imbronciata, i capelli scuri a formare un ricciolo sulla testa, è seduto mezzo nudo su un cuscino al centro di un tavolo intarsiato. Lo sfondo sfocato, la ghirlanda a decorare la tavola, la camicia ricamata sollevata sul ventre – la manina nasconde il sesso –, la bretella scivolata dalla spalla sulle braccia pienotte sono tutti elementi intensi a formare la rappresentazione pittorica di un amorino o un cherubino. Con ogni probabilità ogni membro della famiglia ha ricevuto una copia della fotografia e si è poi messo a cercare di stabilire da chi avesse preso il bambino. In questo documento d'archivio familiare – che deve risalire al 1941 – è impossibile leggere altro oltre alla messinscena rituale, modellata sui costumi della piccola borghesia, dell'entrata nel mondo» (Ernaux 2008, p. 19 della tr. it.).

In questo modo Annie Ernaux dichiara la connessione fra l'unicità irripetibile della vita umana (e dell'opera letteraria che esprime in modo originale e irripetibile un'esperienza e una visione del mondo) con l'humus epocale che fa da condizione altrettanto irripetibile a quella vita. La storia collettiva continua inestricabilmente a intessere tutta l'esistenza soggettiva e tutta l'opera nella sua "condizionata" originalità. Se questa idea è implicita nella descrizione di lei stessa bambina, diventa del tutto esplicita e programmatica nella parte finale del romanzo:

«Ha paura che, invecchiando, la memoria torni a essere nebulosa e muta come nei primi anni dell'infanzia [...] È adesso che deve mettere in *forma*, attraverso la scrittura la sua futura assenza, realizzare quel libro –migliaia di appunti ancora allo stato di abbozzo – che da più di vent'anni raddoppia la sua esistenza e che ha dovuto coprire via via un arco temporale sempre più lungo.

Quella forma che avrebbe dovuto contenere la sua vita, ha rinunciato a ricavarla dalla sensazione che prova – al sole sulla spiaggia con gli occhi chiusi, in una camera d'albergo [...] Finora quella sensazione non l'ha portata da nessuna parte, né nella scrittura, né nella consapevolezza di alcunché. Come i minuti che seguono l'orgasmo, è una sensazione che le fa venire voglia di scrivere, nulla più. E in un certo senso, cancellando le parole, le immagini, gli oggetti e le persone, già si prefigura, se non la morte, almeno lo stato in cui si troverà un giorno inabissandosi nella contemplazione [...] degli alberi, dei figli, dei nipoti, come fa chi è molto vecchio. [...] Al contrario, ciò che conta per lei, è afferrare la durata che costituisce il suo passaggio sulla terra in una determinata epoca, il tempo che l'ha attraversata, il mondo che ha registrato in sé semplicemente vivendo. [...] Sarà una narrazione scivolosa, in un imperfetto continuo, assoluto, che divori via via il presente fino all'ultima immagine di una vita [...] una narrazione di ] ciò che l'ha resa singolare, non in virtù degli elementi esterni della sua vita

(traiettoria sociale, professione) o di quelli interni (pensieri e aspirazioni, desiderio di scrivere), ma per la combinazione degli uni e degli altri, unica in ciascun individuo. [...] In quella che vede come una sorta di autobiografia impersonale non ci sarà nessun “io” ma un “si” e un “noi”, come se anche lei, a sua volta, svolgesse il racconto dei tempi andati» (*op. cit.*, pp. 260-264 della tr. it ).

Si potrebbe a questo punto riassumere in uno schema (Fig. 3) il percorso che abbiamo delineato nei primi due esempi. Sia la poetessa giapponese che la narratrice de *Gli anni* hanno un imperativo, che è estetico ed estetico-etico nel caso dell'autrice francese (“È adesso che deve mettere in *forma*, attraverso la scrittura, la sua futura assenza”): dare una forma espressiva all'esperienza soggettiva. La sensazione in sé rimane improduttiva, è solo mutismo estatico o momento destinato all'oblio (“Rimase per un momento in silenzio: era tanto assorbita dal fiore da rimanere senza l'uso della parola; “Finora quella sensazione non l'ha portata da nessuna parte”). Sia la poetessa che la scrittrice devono attingere al patrimonio collettivo della storia, della lingua, del dialogo con l'Altro da sé se vogliono che l'esperienza soggettiva, muta, priva di forma, si trasformi in un'enunciazione condivisibile, dove l'io e il noi possano congiuntamente produrre il senso e fruirla.

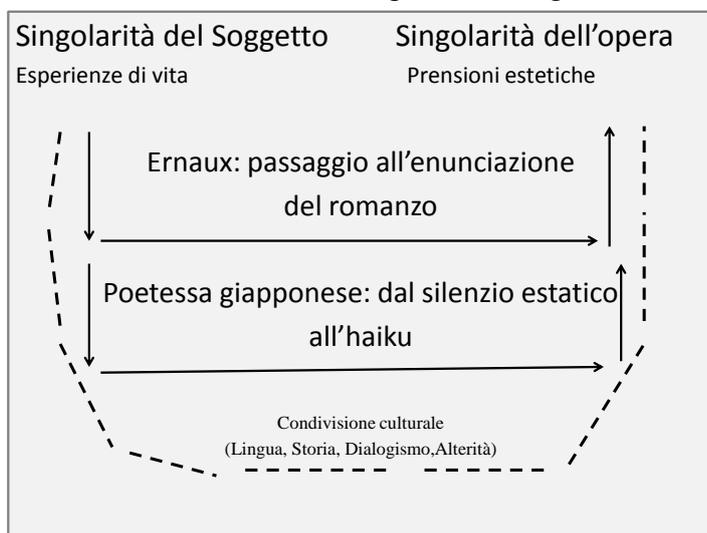


Fig. 3. Soggetto/Cultura/Opera

La cosa interessante da sottolineare è che nella fruizione dell'opera (poesia, romanzo) rimane però indissolubilmente la traccia dell'esperienza soggettiva da cui promana e il lettore entra in consonanza con essa non grazie a una semplice, banale empatia umana ma proprio grazie alla raffinata struttura formale dell'opera. Ecco quindi che trovare espressione artistica alla propria esperienza soggettiva non vuol dire distaccarsi da essa per trovarvi quello che ha di comune con l'esperienza di tutti, ma attingere al patrimonio collettivo per trovare in esso, paradossalmente, le forme atte a rendere il più possibile compartecipabile un'esperienza in parte unica. Questo è il motivo per cui la poetessa ha scritto un haiku e non si è limitata a raccontare agli amici ciò che le era accaduto al pozzo; o il motivo per cui Annie Ernaux ha scritto un romanzo e non un saggio sugli anni '60 e '70.

### 2.3. Il testo letterario e la sua efficacia: la violenza sulle donne in *Giochi di mano* di M. Lunati

Il terzo e ultimo esempio verte sull'*efficacia del testo letterario*, come avevamo già anticipando parlando della capacità del testo letterario di trasformare la società<sup>14</sup>. Nel romanzo *Giochi di mano*

<sup>14</sup> Fondamentale a questo proposito il saggio “ Il discorso letterario e il suo soggetto” in Geninasca 1997.

(2013), una giovane autrice, Manuela Lunati, racconta una vicenda autobiografica di violenza coniugale. È quindi un caso di *testimonianza*, con evidenti valenze sociali. Ma la struttura letteraria e non meramente testimoniale del testo ne aumenta l'efficacia poiché il discorso:

- Mantiene al suo interno alcuni aspetti contraddittori creando quindi un *campo tensivo* fra valori. Come dice Geninasca, "i discorsi estetici sono dialogici per definizione" (*op. cit.*, p.120, della tr. it.).
- Descrive non solo fatti ma anche emozioni, sensazioni, coinvolgendo il lettore in un'esperienza di tipo sensibile.
- È vigile contro i luoghi comuni, dichiarando così la sua vocazione a tracciare percorsi di senso inediti, nuovi punti di vista sui fatti, come è tipico del discorso artistico<sup>15</sup>.

Vediamo un passaggio per capire in che senso questo testo contenga la struttura potenzialmente contraddittoria tipica del testo letterario:

«Lasciamo subito chiara una cosa: queste parole non sono per te, quindi non t'illudere. Non ti mettere idee strane in testa. Sembrano rivolte a te, ma non lo sono. Nessuno qui ti chiede di ascoltare. Nessuno qui reclama la tua attenzione. Non sto parlando con te, per te, a te. È a me che parlo. Casualmente, trovo a parlarmi come se parlassi a te. Come se tu fossi qui – con i tuoi occhi, i denti, la giacca beige, l'accendino – e non uno schizzo a lapis della memoria, polvere sottile degli ultimi sogni». (Geninasca 1997, p. 13)

Come nel romanzo di Ernaux c'era il paradosso dell'io che diventava terza persona, qui abbiamo il paradosso di un romanzo scritto per liberarsi di un aguzzino che però interpella continuamente quest'ultimo al suo interno come enunciatario. L'enunciatore avrebbe potuto raccontare in terza persona e invece sceglie una struttura dialogica in cui paradossalmente ci si libera psicologicamente dall'altro convocandolo e quindi presentificandolo continuamente nell'atto di linguaggio. Anche se l'importanza comunicativa dell'altro viene denegata, la presenza viva, figurativa, dettagliata dell'uomo ne indica l'ineliminabile salienza ("Casualmente, trovo a parlarmi come se parlassi a te. Come se tu fossi qui – con i tuoi occhi, i denti, la giacca beige, l'accendino").

Vediamo ora il secondo punto, cioè la convocazione dell'esperienza sensibile nel testo. La protagonista capisce di essersi liberata dal partner violento non in base a un ragionamento (razionalità inferenziale) ma in base a una sensazione fisica a cui, del tutto soggettivamente, attribuisce la statuto d'indizio probante (razionalità mitica):

«Era una di quelle belle notti di quelle belle estati in cui non c'è bisogno di coprirsi le spalle col giacchetto. Non avevo ancora considerato di baciare nessuno sconosciuto. Soprattutto, non avevo ancora danzato tutto quello che la notte prometteva di far danzare. Per rimediare, ho sfilato un sandalo e posato sulla sabbia il primo dei piedi ballerini. Ed è stato allora che è successo. La sabbia –fresca, umida, impertinente tra le dita e sotto le unghie. Quella sabbia diceva: libera»» (p. 113)

Vediamo ora, per concludere, il terzo punto, la fuga dal luogo comune:

«Per amare lui come avevo amato te, sarebbe stato necessario che lui fosse stato te e che io fossi ancora io, invece io ero un'altra e lui non era te, lui era tutt'altro che te. E potrei dirti com'era lui, ma le mie parole finirebbero col ricordare quelle di certi romanzi che si vendono nei supermercati. Mi limito, per abbozzarti un'idea, a tre concetti chiave: mandarini, libri, occhi». (p. 118)

---

<sup>15</sup> Si pensi per esempio alla trattazione in termini di *invenzione di codici* che fa Umberto Eco (1975) a proposito dell'ambito artistico.

Anche in questo passaggio, si ribadisce la via di una maniera del tutto personale, inedita, *impressiva*, di dare senso all'esperienza e di darne espressione per un lettore. La forma letteraria travalica la pura testimonianza perché mette in discussione le certezze di chi legge, lo immerge nell'esperienza singolare di qualcun altro, gli chiede di affrontare, pur attraverso competenze comuni (la lingua, le conoscenze condivise, il sapere sui sentimenti, ecc.) qualcosa che è inedito, perturbante, più dell'ordine dell'interrogazione sui valori che non della loro pacificante affermazione.

In conclusione, parlare dell'organizzazione formale dell'opera letteraria non consiste affatto in uno sterile riduzionismo ma, anzi, ci instrada verso la comprensione della singolarità dell'opera che, con rispetto e senza mai esaurirla, la semiotica cerca di descrivere.

### **Bibliografia**

- BARBIERI, Daniele (2004), *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.
- ID. (2011), *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ID. (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- ID. (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- ID. (1999), "Rilettura di Sylvie", in Gérard de Nerval, *Sylvie*, Torino Einaudi (traduzione di U. Eco).
- ID. (2002), *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- ERNAUX, Annie (2008), *Les années*, Paris, Gallimard; tr. it. *Gli anni*, Roma, L'Orma editore 2015.
- FERRARO, Guido; PISANTY, Valentina; POZZATO, Maria Pia (2007), *Variazioni semiotiche Analisi interpretazioni metodi a confronto*, Roma, Carocci.
- GENINASCA, Jacques (1997), *La parole littéraire*, Parigi, Presses Universitaires de France; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.
- GIUNTA Claudio (2015), *Cuori intelligenti. Mille anni di letteratura*, Milano, Garzanti.
- GREIMAS, Algirdas J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Parigi, Larousse; tr. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968 e Roma, Meltemi, 2000.
- ID. (1987) *De L'imperfection*, Paris, Fanlac; traduzione italiana *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- LOTMAN, Jurij (1970), *Struktura chudozovennogo teksta*, Mosca, Iskusstvo; tr. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 e 1990.
- LUNATI, Manuela (2013), *Giochi di mano*, Roma, Nuova Eri.
- MARRONE, Gianfranco (2010), *L'invenzione del testo*, Milano-Bari, Laterza.
- PANOSETTI, Daniela (2015), *Semiotica del testo letterario. Teoria e analisi*, Roma, Carocci.
- POZZATO, Maria Pia (1995), *Esperienze estatiche e esperienze estetiche. Alcuni esempi in testi religiosi, psicoanalitici e letterari* in Gianfranco Marrone, a cura, *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio.
- ID. (2001), *Semiotica del testo. Metodi autori esempi*, Roma, Carocci.
- PROPP, Vladimir (1928), *Morfologija skazki*, Academia, San Pietroburgo; tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino Einaudi 1966.
- RASTIER, François (2003), *Arts et sciences du texte*, Parigi, Presses Universitaires de France, tr. it. *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Roma, Mimesis, 2015.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro (1969), *The field of Zen*, New York, Samuel Weiser; tr. it. *Discorsi sullo zen*, Roma, Ubaldini Astrolabio, 1981.