

“Como una luna en el agua”. Forma e ritmo semantico nel capitolo 7 di *Rayuela* di Julio Cortázar

Daniela Panosetti

Università di Bologna

daniela.panosetti@gmail.com

1. Il soggetto e il letterario

Lo studio delle forme di manifestazione e funzionamento del testo letterario è anche, spesso e inevitabilmente, uno studio delle forme di implicazione del soggetto nel testo stesso. Il discorso letterario – inteso nel senso più ampio del termine, come genere discorsivo – è senza dubbio uno dei luoghi elettivi di formazione, trasformazione e movimentazione delle soggettività, e lo è in molti sensi diversi: nel senso enunciazionale, nella misura in cui il soggetto creatore del discorso, nel suo doppio volto di autore e lettore, può variamente iscriversi all’interno del discorso stesso; nel senso attoriale, come dispositivo di creazione di identità finzionali autonome, più o meno sincretiche, stratificate e coerenti con il mondo possibile in cui si muovono¹; e nel senso valoriale ed epistemico, forse quello più caratterizzante il fenomeno della letterario in senso stretto come campo di messa in discussione (o quantomeno in gioco) degli universi di credenze del soggetto², tanto quello rappresentato all’interno del testo, quanto – soprattutto – quello che si trova a fruirne i meccanismi.

Su questi temi gli studi letterari, non soltanto di matrice semiotica, si sono ampiamente misurati negli ultimi cinquant’anni, scandagliandone pressoché ogni aspetto. L’ampliamento del campo di interesse della semiotica verso i domini del sensibile e del corporeo, avvenuto negli ultimi anni sotto la doppia spinta degli studi cognitivi, da un lato, e delle pratiche di costruzione di senso dall’altro³, ha tuttavia aperto nuove prospettive di sguardo su questo legame fondativo.

Lo studio dei fenomeni ritmici come base di un’esperienza cognitiva del testo (Barbieri), la proposta della semiotica tensiva di estensione del concetto di aspettualità oltre il dominio del piano discorsivo verso tutti i livelli del percorso generativo (Zilberberg) e l’idea che le forme semantiche funzionino in modo simile a quelle percettive, attraverso meccanismi di salienza, emergenza e regolarità (Rastier) permettono, almeno in linea di principio, una nuova lettura dell’oggetto testuale come parte attiva e “sensibile” di un processo dinamico, percettivamente fondato, di regolazione reciproca con il soggetto che lo fruisce, secondo il regime che Eric Landowski chiama “dell’aggiustamento”.

E se questo ampliamento teorico appare utile e illuminante per una riconsiderazione di quasi tutti i testi cosiddetti “estetici”, non si vede perché il testo letterario debba restarne fuori. Questo contributo cercherà di suggerire esattamente questo: che proprio come avviene per un dipinto, una musica o un film, alla luce dell’estensibilità del concetto di *embodiement*, il soggetto fruitore appare implicato nel testo letterario in forme molto meno astratte e più incorporate di quanto l’immaterialità della “materia prima” di questo genere discorsivo – il contenuto – possano far pensare.

Dall’idea che la forma del contenuto letterario possa avere una pregnanza fenomenologica e modificare prima di tutto le strutture sensibili del soggetto che la esperisce – che un ritmo narrativo, una forma attoriale, una configurazione discorsiva possano, come suggeriva Jacques Geninasca, letteralmente “imprimersi” nella propriocettività del lettore – prende le mosse la riflessione

1 Tanto che, in uno dei suoi saggi dedicati alla letteratura, Umberto Eco (2002) sosteneva che le identità e in generale le realtà letterarie fossero le uniche verità inconfutabili.

2 Cfr. Geninasca 1997.

3 Secondo alcuni più che un ampliamento si tratterebbe di un ritorno o quantomeno di un recupero della questione fenomenologica lasciata in eredità” da Greimas con *Dell’imperfezione*.

seguito e su questa idea cercherà di tornare, circolarmente, alla luce dell'analisi di un testo specifico. Ma andiamo con ordine.

2. La forma del contenuto

In linea con la fondamentale implicazione soggettiva del testo letterario, inizierò dunque, se mi è concesso, con una notazione personale. La semiotica, com'è noto, può essere una disciplina ostica. Prima di poterla anche solo iniziare ad applicare, richiede un vero e proprio *training*, con l'acquisizione di tutto un apparato teorico e metalinguistico, che ne garantisce sì una certa "scientificità", ma rende spesso fatalmente meno immediata e percepibile la sua utilità concreta.

Chiunque abbia un po' di frequentazione con chi, per un motivo o per l'altro, abbia deciso di affrontare questa ostilità di fondo e superarne le barriere iniziali, sa che quasi sempre, in questo percorso di appropriazione cocciuta degli strumenti del mestiere, arriva a un certo punto una specie di rivelazione. Un momento in cui, di punto in bianco, tra attanti, programmi narrativi e *débrayage*, tutto si chiarisce, come in quei film un po' *naïf* in cui il protagonista, dopo un po' di tempo passato in terra straniera, in mezzo a gente che parla una lingua sconosciuta, improvvisamente e miracolosamente (prodigi dell'ipocodifica) inizia a comprenderla e a parlarla correntemente.

Personalmente questo momento di "epifania teorica" è coinciso con la comprensione di un aspetto specifico dell'epistemologia semiotica: l'applicazione, o anche solo l'applicabilità di principio, del concetto di forma al piano del contenuto. E col tempo e l'intensificarsi della pratica di analisi si è rafforzata la convinzione che proprio questo aspetto rappresentasse uno degli apporti più importanti dello strutturalismo al pensiero moderno, se non il più importante in assoluto.

L'intuizione saussuriana, prima, e hjelmsleviana, poi, di una articolazione strutturale del piano semantico ha infatti permesso di passare dall'idea di forma come contraltare e "rivestimento" del contenuto – dimensione squisitamente compositiva, indipendente dal significato, se non addirittura assimilata all'espressione – largamente avallata ancora oggi dagli studi letterari *lato sensu*, al riconoscimento per il piano semantico di una propria, specifica autonomia strutturale.

Le conseguenze sono state rilevanti, soprattutto sul piano teorico: dire che esiste una forma del contenuto significa infatti ammettere che esistono singolarità del contenuto, relazioni specifiche del contenuto, finanche come vedremo un ritmo del contenuto.

A questa mossa fondativa però non sempre è seguita una applicazione coerente con le sue potenzialità euristiche. In quella che possiamo chiamare "l'era d'oro" dello strutturalismo, gli sviluppi di questo principio hanno interessato soprattutto i livelli più profondi dell'organizzazione semantica di un testo. La semantica strutturale di Greimas si applicava alle strutture fondamentali, prendendo di fatto la forma di un'analisi componenziale delle unità semantiche, mentre la narratologia si è concentrata sul livello intermedio, quello appunto dell'organizzazione narrativa del contenuto⁴.

Quello che è stato in parte trascurato, almeno per il testo letterario,⁵ è l'applicazione del concetto di forma al piano discorsivo, ovvero allo strato più superficiale dell'organizzazione semantica di un testo, e dunque anche il più variabile e complesso, in quanto articolato non più in classi generiche (attanti, modalità, programmi narrativi), ma in elementi specifici (attori, luoghi e spazi e processi determinati). E tuttavia, è proprio in questa dimensione che risiedono a mio parere le vere potenzialità del concetto, in particolare rispetto alla comprensione (mai del tutto risolta in termini

4 Entrambe queste applicazioni hanno mostrato, col tempo, i propri limiti, la prima soprattutto rispetto all'idea di individuare un inventario di tratti fondamentali del contenuto, scontratasi con l'evidenza di una strutturazione ricorsiva del piano semantico (quello che Eco chiamava "l'anti-Porfirio"), la seconda a causa delle talora eccessive formalizzazioni che ha generato, e che hanno finito per irrigidirla ed esporla a caricature talora impietose (salvo poi essere recuperata sottobanco ora che lo storytelling pare essere diventato "the next big thing").

5 Tra le eccezioni, Fontanille 1999 e Bertrand 2000.

semiotici) del meccanismo propriamente estetico del letterario: un genere discorsivo il cui livello eminente⁶ non è l'espressione, come nella poesia, ma appunto la sfuggente "materia immateriale" del contenuto.

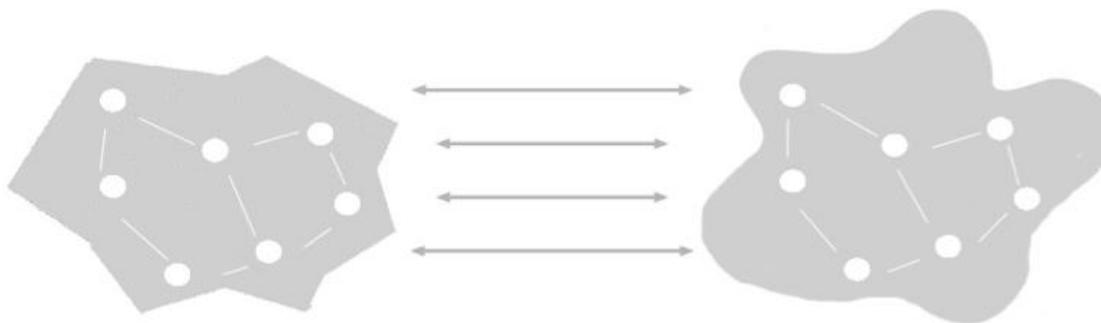
3. Effetto estetico e isomorfismo

In una prospettiva semiotica (in questo fortemente influenzata dalla fenomenologia), l'esperienza estetica è infatti strettamente legata alla dimensione estetica. In estrema sintesi – considerando in un quadro unitario la visione fenomenologica dell'ultimo Greimas e quella più analitica di Jacques Geninasca – l'esperienza estetica si manifesta, infatti, come una esperienza di fusione tra soggetto e oggetto, basata sul riconoscimento o lo stabilirsi di una corrispondenza tra gli stati interiori del primo e le qualità sensibili del secondo.

È il meccanismo per cui, ad esempio (e necessariamente banalizzando a scopo esplicativo), l'atto di osservare una nuvola può produrre (o rafforzare o favorire, con tutta la gradualità consentita dal caso di produzione di effetti non deterministici ma, appunto, fenomenologici e inevitabilmente "situati") un effetto interiore di serenità. Detto altrimenti, la rarefazione della nuvola come oggetto percettivo rispecchia in qualche modo – Geninasca avrebbe forse detto "risuona" – la struttura tensiva della serenità come stato d'animo, che è appunto un sentimento euforico a bassa intensità e alta estensione: debole e diffusivo (laddove la gioia ad esempio è parimenti euforica, ma più intensa e "concentrata").

Come si vede, si tratta di una corrispondenza formale tra due organizzazioni tensive – l'una estero-cettiva, l'altra intero-cettiva – che trovano una possibile consonanza grazie alla mediazione ineliminabile della proprio-cettività corporea.

Nella sua essenza più astratta, quindi, il meccanismo estetico si baserebbe in ultima analisi su un dispositivo di *isomorfismo*: una analogia tra forme. In un'ottica morfologica⁷, tuttavia, non è possibile parlare di isomorfismo se non si postula un livello più "astratto", che faccia da piano di traducibilità tra due forme che, superficialmente, possono anche essere molto diverse. A fare da mediatore in questo processo è esattamente la loro struttura tensiva profonda, intesa in senso propriamente topologico come sistema di singolarità e tensioni interne.



Isomorfismo come analogia strutturale tra sistemi di singolarità

4. Forma e salienze percettive

Riportata a una logica più propriamente testuale, questo modello estetico ha dato luogo al concetto

⁶ L'espressione è di Daniele Barbieri (2004).

⁷ Cfr. in particolare Thom 2006.

di prensione impressiva di Jacques Geninasca, forse lo studioso che ha più riflettuto sul problema estetico-letterario in campo semiotico. La prensione impressiva è infatti esattamente il meccanismo di mutuo aggiustamento attraverso cui il testo-oggetto, in virtù delle sue qualità sensibili, si “imprime” sul sistema propriocettivo del soggetto-fruitori.

Passando da una dimensione esperienziale a una dimensione propriamente linguistica, è chiaro che quando si parla di testi la forma percettiva che entra in consonanza con il soggetto non può che essere la forma o struttura dell’espressione. Non a caso Geninasca distingue, nel suo modello, tra oggetto testuale come forma specifica dell’espressione e discorso come forma specifica del contenuto, intendendo invece con “testo” il prodotto variabile dell’unione dinamica tra le due forme.

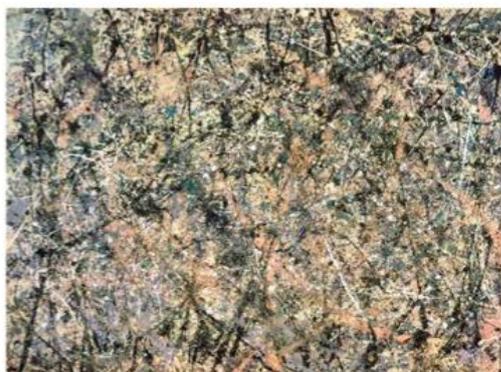
Il problema principale di questo modello sta nel passaggio dalla teoria alla pratica: come renderlo operativo su ogni genere di testo? Come riconoscere analiticamente e “indicizzare” queste forme in una prospettiva semiotica?

Di fronte a un testo il cui livello eminente è l’espressione il meccanismo è chiaro. Prendiamo il testo visivo (meglio ancora se astratto, in modo da prescindere dalla figuratività): le singolarità e le tensioni percettive sono date evidentemente dai colori, dalle forme, dalle posizioni (formanti plastici) e dalle loro reciproche relazioni.

Così davanti a un quadro di Jackson Pollock e uno di Lucio Fontana, pur non potendo individuare “figure” in senso stretto, siamo senza dubbio in grado di percepire e individuare due diverse forme, con due diverse strutture tensive – una più ampia e diffusa, l’altra più regolare e controllata – a cui corrispondono, se non un significato nel senso predicativo del termine, certamente diversi effetti propriocettivi nello spettatore. Per usare un termine della *gestalt* e della morfologia, abbiamo due diversi *sistemi di salienze*, che rimandano a differenti pregnanze.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*



Jackson Pollock, *Lavender Mist*

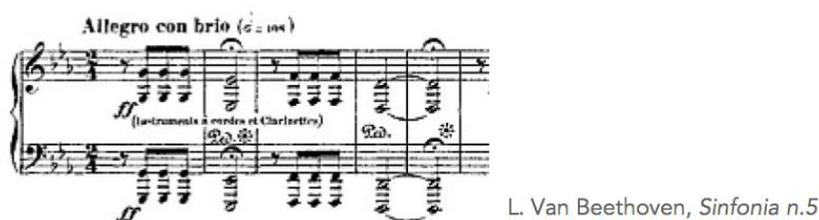
Meno immediato è rilevare una dimensione formale nel caso di testi con forte strutturazione espressiva, ma dotati di uno sviluppo temporale. Pensiamo alla musica: in questi casi la percezione di forma passa necessariamente per un’esperienza ritmica, nel senso che le salienze emergono, per dirla con Daniele Barbieri (2004), “nel corso del testo” sotto forma di *rilievi* rispetto a una regolarità di fondo.

I rilievi in questo senso non sono altro che innalzamenti di tensione nella dinamica interpretativa, prodotti appunto dal ritmo espressivo, inteso come successione di protensioni e distensioni, che generano una continua modulazione dell’attesa. Proprio rispetto all’attesa, Barbieri (2004) individua due tipi di rilievi: di novità, quando la tensione è dovuta a una deviazione dalle aspettative (ad

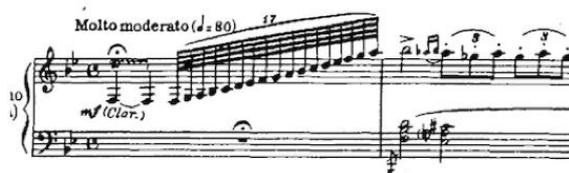
esempio un cambio di tonalità), e di posizione, quando il picco di tensione è dovuto a una conferma delle aspettative (es. un crescendo sinfonico).

Il ritmo in questo senso non è che “forma dinamizzata”: un dispositivo che permette di cogliere la forma in una modalità processuale e non sinottica. Non a caso Geninasca parla, oltre che di prensione impressiva, di prensione ritmica. La differenza è solo di prospettiva: più che (o prima ancora di) “imprimersi” nel sistema corporeo del fruitore, il testo nella prensione ritmica vi lascia una sorta di traccia.

Così *mutatis mutandis*, potremmo dire per due brani musicali come la quinta Sinfonia di Ludwig van Beethoven e la “Rapsodia in blu” di George Gershwin più o meno quanto detto per i due dipinti appena citati: non hanno un significato nel senso stretto del termine, ma le loro diverse strutture tensive producono effetti di senso ben distinti in termini di emozioni estetiche.



L. Van Beethoven, Sinfonia n.5



LG. Gershwin, Rapsodia in blu

Più o meno lo stesso meccanismo è in opera anche nel testo poetico, dove le rime e le assonanze funzionano come rilievi sul piano fonetico, andando a ricadere poi sul piano del contenuto⁸, rendendo pertinenti relazioni anche su questo piano, per cui abbiamo composizioni più o meno serrate, ariose, modulate ecc.

5. E il testo letterario? Forma discorsiva e percezione semantica

Il vero problema si pone per i testi letterari: quale forma percettiva (e quale ritmo) entra in consonanza col soggetto, producendo effetto estetico, se l'oggetto testuale è una successione di segni su una pagina? Se cioè non esiste una forma percettiva in senso stretto che non sia la pagina scritta? Tranne per pochi esempi di scrittura visiva (calligrammi *in primis*), non è pensabile infatti che siano le qualità dello stampato a produrre effetti estetici (se non come parte di una più ampia “esperienza di lettura”, che però resta ben distinta dall'esperienza del letterario in sé).

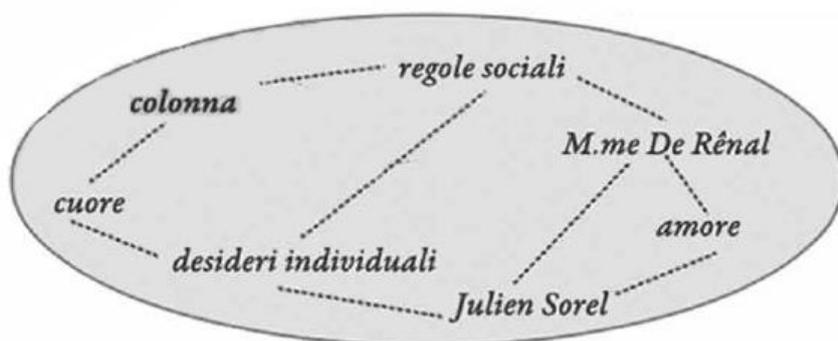
È evidente che nel caso del testo letterario l'unica “forma” in grado di produrre fenomeni ritmici o impressivi e dunque effetti estetici è quella del contenuto: non la struttura espressiva, ma la struttura semantica del testo.

L'oggetto della presa estetica è insomma una forma discorsiva: il rapporto particolare tra due attori, la relazione di inclusione o di parallelismo tra due spazi, la successione cronologica di due temi e così via. L'insieme di relazioni semantiche significative tra gli elementi discorsivi, costitutive di

⁸ In un saggio poco conosciuto, ma pieno di spunti, all'interno della raccolta *Sugli specchi*, Umberto Eco chiama questo meccanismo, tipico della poesia, *ratio difficillima*.

quel testo e valide, in linea di principio, soltanto per quel testo.

Si veda ad esempio, a partire dalla nota analisi fatta da Jacques Geninasca, la rete di relazioni significative all'interno dell'universo discorsivo de *Il rosso e il nero*, in particolare rispetto all'episodio del tentato omicidio di Madame de Rênal da parte di Jean Sorel, dove elementi discorsivi diversi (dettagli figurativi, nuclei tematici, attori), che in una logica inferenziale resterebbero irrelati, entrano in una rete di relazioni altamente specifica, costituita dal discorso stesso: così la colonna della chiesa colpita per errore dalla pistola tremante di Sorel fa da contraltare simbolico al cuore di Madame de Rênal, a cui il giovane in realtà mirava, mosso da un desiderio personale di vendetta verso le sociali e religiose che avevano portato alla rovina il suo amore.



Ma come rendere conto di questa “forma discorsiva”, se l'apprensione del contenuto, in sé intangibile, passa sempre e comunque per il piano espressivo? Viene in aiuto la nozione di percezione semantica di Francois Rastier (2007). In estrema sintesi, la percezione semantica è una modalità di apprensione del senso che vede le articolazioni semantiche come prodotto di facoltà e processi di derivazione percettiva. Una modalità, quindi, di “comprensione incorporata”, attraverso la quale la forma semantica può essere fatta oggetto di un'esperienza di tipo percettivo, indirizzata non al testo come oggetto sensibile *stricto sensu*, ma a una sorta di “simulacro estesico” della sua organizzazione discorsiva.

Diventa così possibile parlare di salienze semantiche e rilievi semantici, ovvero di elementi semantici in grado di emergere da uno sfondo in virtù della loro particolare carica tensiva, esattamente come avverrebbe con elementi espressivi. Ad esempio il *topos* del disvelamento è a tutti gli effetti un rilievo da novità, così come il climax narrativo è a tutto gli effetti un rilievo di posizione.

Per il testo letterario questo significa svincolare l'idea di effetto estetico da generici psicologismi o spiegazioni metaforiche, riancorandolo al suo *proprium*, il contenuto, e ritrovando su questo piano il fondamento del piacere dell'esperienza letteraria. Vediamo come funziona questo modello su un breve brano, largamente riconosciuto come tra i più “estetici” del romanzo *Rayuela* dello scrittore argentino Julio Cortázar.

6. Il capitolo 7 di Rayuela: ouverture, sviluppo e risoluzione

In questo paragrafo proveremo a testare il funzionamento del modello descritto su un breve brano, largamente riconosciuto come tra i più “estetici” del romanzo *Rayuela* dello scrittore argentino Julio Cortázar.

Si tratta del capitolo 7, uno dei più brevi (composto solo da due paragrafi), e descrive una sorta di gioco amoroso tra Horacio e Lucia “La Maga”, i protagonisti del romanzo.

Il primo brano è costituito da un unico, lunghissimo periodo. Nonostante sia quasi tutto in paratassi,

l'andamento resta equilibrato e pieno di respiro, evitando qualsiasi effetto di accumulazione o affollamento. Nel complesso l'effetto è quello di una delicata, eppure vividissima trasfigurazione del contatto amoroso nella sua forma più fisica e carnale, dove i due dettagli figurativi della bocca (della donna) e del dito (dell'uomo) funzionano da veri e propri indici metonimici dei corpi dei due amanti.

«Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja». (Cortázar 1963 : 36)

Per quanto riguarda il piano dell'espressione, il brano presenta un andamento ritmico piuttosto chiaro e caratterizzante. Oltre alla struttura paratattica prima ricordata, che produce già di per sé un effetto di reiterazione vagamente ipnotico, quasi da nenia, colpisce in primo luogo il gioco di allitterazioni in /c/, /s/ e /t/d/ e di assonanze in /o/ e /u/, che creano una rete di corrispondenze incrociate intorno a tre lessemi in particolare: "tocco", "dito" e "bocca", che emergono così come salienze sul piano fonetico.

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Si crea così un ritmo espressivo che va avanti "a ondate": più serrato e intenso all'inizio, si dirada man mano che la reiterazione del contatto lo rende sempre più intimo, trovando nei tre lessemi citati – tocco, dito e bocca – come degli appigli, delle boe periodicamente toccate dal moto ondosso e nuovamente lasciate andare.

L'effetto estesico di questo ritmo altalenante e ipnotico è quello di una progressiva apertura dei sensi, sia dei protagonisti, sia del lettore rispetto al testo, che in questo modo entra in uno stato di disposizione⁹ al contatto estesico col testo stesso.

Quello che ci interessa di questo brano, tuttavia, è soprattutto il *ritmo semantico* e la forma discorsiva complessiva che ne scaturisce. Rivolgendosi quindi alle dinamiche del contenuto, si rileva in primo luogo un tema dominante, quello del "contatto". Focalizzata ora sul soggetto ("tocco", "la sto disegnando", "disfare tutto e ricominciare", "faccio nascere", "sceglie e ti disegna"), ora sull'oggetto ("come se uscisse", "come se si schiudesse", "scelta fra tutte", "sorride"), ora sulla loro unione ("coincide esattamente"), l'isotopia corrispondente rimane percepibile per tutto il brano, funzionando da perfetto "sfondo semantico" per l'emergenza di salienze e rilievi semantici.

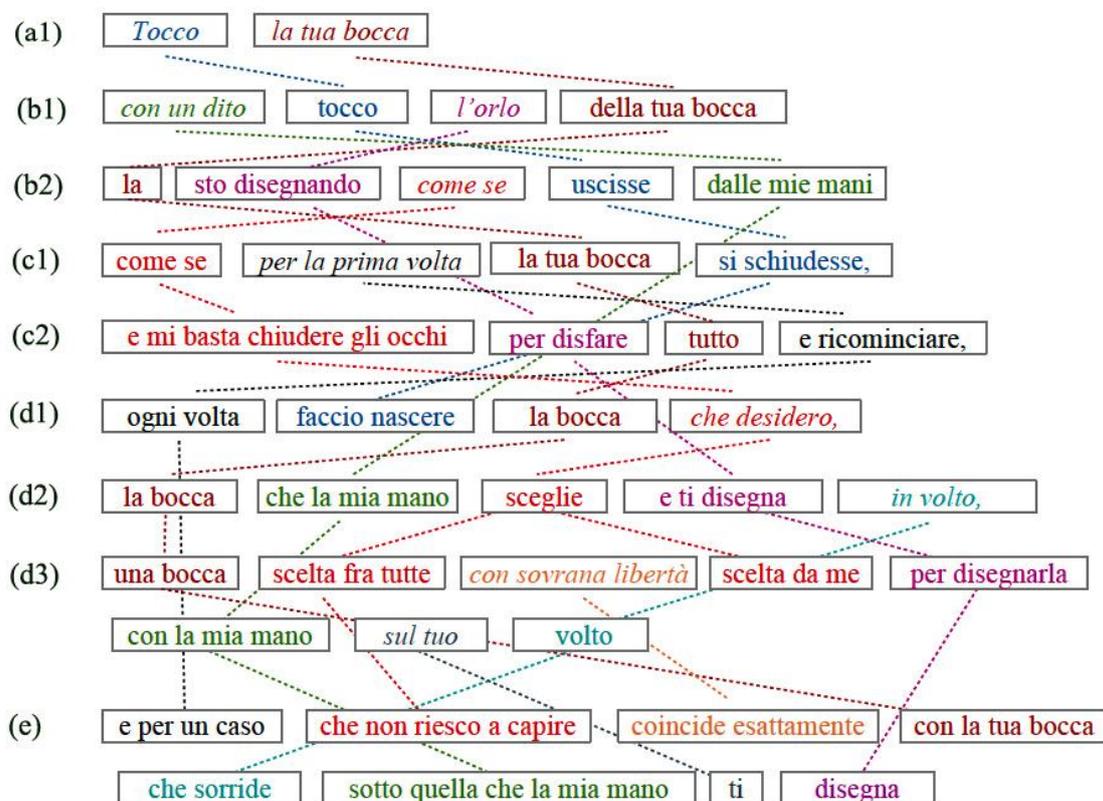
Si tratta tuttavia, come vedremo, di rilievi essenzialmente discorsivi. Se letto e analizzato da un punto di vista puramente narrativo, infatti, il brano non presenta alcuna variazione degna di nota e dunque di fatto alcun ritmo: si tratta di un'unica, grande espansione di una cellula narrativa di base,

⁹ Ci riferiamo qui alle fasi iniziali del precorso passionale canonico di Greimas e Fontanille (1991).

composta da soggetto (dito), funzione di congiunzione (toccare) e oggetto (bocca), non a caso corrispondenti ai tre lessemi indicizzati a livello di ritmo espressivo dal gioco di allitterazioni e assonanze sopra descritto.

Sul piano discorsivo, invece, questo nucleo minimale riceve una serie di variazioni significative: espansioni, contrazioni, inversioni, che lasciano emergere un certo numero di salienze e di rilievi. Per recuperare l'analogia musicale, è come se un unico *leitmotiv* venisse sottoposto a una serie di abbellimenti, progressioni, cambi di armonia. Solo che invece di una cellula sonora – una melodia – a essere variata e arricchita è una “cellula” semantica.

Ne risulta un ritmo semantico ben preciso, con un proprio passo e una propria cadenza percepibili. Lo schema seguente prova a seguirne l'andamento, attraverso una divisione in sottospazi testuali: i diversi colori segnalano diverse linee isotopiche mentre in corsivo sono evidenziati i momenti di rilievo, ovvero di emergenza di nuove salienze.



Nel complesso, l'andamento discorsivo è governato da minime variazioni aspettuali, riguardanti, come già rilevato, la variabile focalizzazione del rapporto tra le due figure: bocca e dito.

Questo primo ordine di rilievi permette di operare una prima segmentazione: si va dalla centralità del soggetto (spazio a) a quella dell'oggetto (spazio b) fino alla sovrapposizione perfetta dei due poli (spazio e), passando per l'idea di rinnovamento perpetuo (spazio c) e di scelta elettiva (spazio d), entrambe perfettamente coerenti con la rappresentazione stereotipica del rapporto amoroso.

Analizzando più nel dettaglio la composizione semantica dei singoli spazi e il progressivo intrecciarsi delle diverse sotto-isotopie, lo sviluppo ritmico diventa più percepibile:

- nello spazio (a1) la configurazione del contatto è ridotta al minimo: solo l'azione (“tocco”) e il suo oggetto elettivo (“bocca”);

- da (a1) ad (a2) emerge già come forte rilievo, di novità e di posizione, l'operatore del contatto, il dito, ovvero il polo soggettivo dell'interazione; alla figura della bocca, inoltre, si affianca il dettaglio dell'orlo, che implicitamente introduce, attraverso la sua natura di profilo lineare, la linea tematica del disegno;
- quest'ultima viene esplicitata nello spazio (b1) e mentre l'oggetto bocca si condensa nel pronome "la", l'operatore "dito" si connette per metonimia a "mani"; inoltre, attraverso il connettore "come se", l'intenzionalità dell'azione si inverte direzionalmente: la bocca non è più disegnata, ma "esce" dalle mani, non più strumento di dominio, ma appunto di congiunzione;
- in (b2) la focalizzazione si sbilancia decisamente sull'oggetto, che si presenta sempre più come origine immanente dell'azione (da "uscisse" a "si schiudesse"); si introduce inoltre una caratterizzazione aspettuale, e più precisamente incoativa, dell'atto ("per la prima volta");
- in (c1) l'incoatività si converte in terminatività («mi basta chiudere gli occhi per ricominciare»), riizzerando il gioco e riportandolo in mano al soggetto, che in ogni momento può, appunto, "disfare tutto e ricominciare".

Potremmo continuare, ma anche un'analisi parziale è sufficiente a rendere conto del meccanismo ritmico di fondo. Come si vede, a parità di contenuto "profondo", l'ampiezza e l'articolazione interna delle frasi (in termini tensivi: l'estensione e l'intensità delle unità discorsive) aumenta progressivamente. Mentre dal punto di vista narrativo la cellula semantica resta la stessa (congiunzione tra soggetto e oggetto), dal punto di vista discorsivo i sotto-spazi successivi al primo si presentano ogni volta non solo come ulteriori espansioni, ma come veri e propri arricchimenti formali, caratterizzati dall'emergenza di nuove salienze.

L'esito di questa intensificazione è una sorta di climax finale, che somma tutte le salienze "incontrate per strada" in una provvisoria, miracolosa congiunzione («per un caso che non riesco a capire coincide esattamente ecc. »), ben visualizzata, nello schema, dall'infittirsi delle linee di connessione.

La struttura ritmica dei sotto-spazi testuali crea così anche in questo caso, come per il piano espressivo, un effetto di avvicinamento "a ondate" dei due poli interessati nell'interazione, del tutto in linea con il concetto che l'intero brano vuole esprimere: quello appunto di un'unione ricercata a tentativi, ciecamente, attraverso l'abbandono dei sensi e la perdita dei confini tra il proprio corpo e quello dell'altro.

Il procedimento è lo stesso nel secondo paragrafo, che per ragioni di spazio non analizziamo nel dettaglio¹⁰. Ci limitiamo a osservare che questo macro-spazio testuale, rispetto al primo, marca un nuovo slittamento *pars pro toto*: dalla bocca al corpo intero. La dimensione tattile diventa un'onda tra tante, accanto ad altri poli estesi: la visione, il gusto, l'olfatto.

«Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y nuestros ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura». (*ivi*)

L'effetto è quello di una esplosione sinestesica, che si radicalizza nell'ultimo paragrafo, accompagnata da una lieve ma ben percepibile intensificazione del ritmo. L'intensificazione si

10 L'analisi completa del brano e del romanzo nella sua interezza è consultabile in Panosetti 2007.

risolve in una forte distensione finale («quest'istantanea morte è bella»), prolungata da una sorta di eco, che ancora una volta non fa che prendere la cellula semantica dell'unione compiuta e variarla fino a una sorta di dissolvenza finale, con l'immagine della luna nell'acqua, a ricordare la labilità e l'instabilità della fusione amorosa.

«Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua». (*ivi*)

In definitiva – e tornando al tema iniziale del contributo, ovvero il ruolo della forma semantica nei meccanismi di possibile *embodiment* del discorso letterario da parte del soggetto – la stessa configurazione semantica, quella dell'amore, è presente in questo testo a più livelli: come tema (e configurazione discorsiva) rappresentato *nel* discorso e come esperienza instaurata *dal* discorso e dalla sua forma specifica, nel momento in cui viene fatta oggetto di un'esperienza di tipo percettivo. Così anche l'immagine finale (particolare rivelatore e non meramente decorativo, efficace esempio di quello che Geninasca chiamava “dettaglio vero”) esprime non solo l'esperienza del contatto tra i due amanti, ma anche l'esperienza estetica del lettore e la forma – in questo caso labile, “tremante”, strutturalmente instabile – del testo su cui tale esperienza si basa.

È significativo, per chi conosca la teoria estetica di Greimas in particolare, che l'impressione di fusione («una sola saliva e un solo sapore di frutta matura») sia riservata alla fine, che duri appena un attimo («un breve e terribile assorbire simultaneo del respiro») e che, appena dopo, tale impressione si riveli per quel che è: l'effetto effimero di un fortuito incontro, un “meraviglioso accomodamento con il mondo”, uno svanire e disperdersi nella fluidità dell'altro proprio come l'immagine instabile e sfuggente di una luna riflessa nell'acqua.

Bibliografia

- BARBIERI, Daniele (2004), *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- CORTÁZAR, Julio (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- ECO, Umberto (1985), “Il segno nella poesia e il segno nella prosa”, in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (2002), *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*, Paris, Puf
- FONTANILLE, Jacques, GREIMAS, Algirdas Julien (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil
- GENINASCA, J., (1997), *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France
- LANDOWSKI, Eric (2005), “Les interactions risquées”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101–103.
- PANOSETTI, Daniela, *Il testo anamorfico: strutture topologiche ambigue e prensione estetica nel discorso letterario*, Testi di dottorato, Università di Bologna.
- RASTIER, François (2007), “Semantica interpretativa. Dalle forme semantiche alla testualità”, in Paolucci Claudio (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani.
- THOM, René (2006), *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.