

Shaun Tan, *L'Approdo*. Il soggetto, il reale e la semiotica

Marta Pellegrini
martapellegrini2@gmail.com

“And when the event, the big change in your life, is simply an insight—isn't that a strange thing? That absolutely nothing changes except that you see things differently”.

Jonathan Franzen, *The Corrections*

Introduzione

L'Approdo è una *graphic novel* appartenente alla categoria dei *wordless-books*, pensata e disegnata dall'artista australiano Shaun Tan. Attraverso un percorso di analisi aperto a stimoli esterni alla semiotica, si vorrebbe mostrare come la compenetrazione dell'analisi da parte di concetti e di elementi teorici differenti può contribuire a mettere in mostra, sotto una luce diversa, aspetti costitutivi del testo analizzato che altrimenti rischierebbero di passare inosservati o di perdere la propria potenza comunicativa.

La semiotica e la psicologia hanno già, nel tempo, intrapreso un dialogo che ruota attorno a nuclei di competenza specifici la cui delimitazione costituisce un punto fondamentale per evitare la sovrapposizione reciproca e la confusione metodologica. La riflessione che si vuole proporre qui evita di entrare nel merito di valutazioni di ordine metodologico o eccessivamente teorico e prende direttamente le mosse dal testo analizzato, il quale contiene già una riflessione intorno al linguaggio, al senso di appartenenza e all'eccedenza di una realtà che si dà in forma di evento, alla quale è difficile attribuire un significato.

Attraverso l'esplorazione del testo e l'apertura a concetti come quelli lacaniani di Reale, di Altro e di fantasia, si vorrebbe mostrare come una più sistematica e meno rigida apertura verso fonti e teorie non canonicamente presenti nell'armamentario del semiologo può, non solo apportare grandi benefici a una singola analisi, ma aprire nuovamente a riflessioni di ordine superiore, facendo dialogare, per esempio, interpretazioni anche molto diverse di autori come Saussure. Il tutto sempre a partire dall'osservazione di un testo e all'interno dei limiti delle assunzioni metodologiche che costituiscono la disciplina semiotica.

Si procederà, dunque, a segmentare il testo in modo da avere presente la sua struttura generale secondo lo schema narrativo canonico. Saranno poi presi in considerazione gli elementi critici che forniscono validi spunti per un collegamento e una riflessione attorno ad altri due elementi che spesso sono oggetto di discussione a livello teorico:

- Il rapporto della semiotica con la molteplicità non segmentata del Reale.
- La presenza e la rappresentazione dell'istanza soggettiva.

1. Una prima segmentazione del testo

L'Approdo, (titolo inglese originale *The Arrival*) è una *graphic novel* creata da Shaun Tan. Edita nel 2006 da Hachette Livre Australia, ha raggiunto il mercato italiano grazie a Elliot Edizioni nel 2008. Il libro contiene 128 pagine ed è pubblicato in formato 22x31 centimetri. Il progetto è stato supportato dal governo australiano, che ha, tra le altre cose, messo a disposizione dell'autore i propri archivi fotografici. La realizzazione complessiva dell'opera ha richiesto all'incirca quattro anni di lavoro, con una media di una settimana per la realizzazione di ogni pagina. Aprendo il volume, l'interno della copertina e la sguardia sono occupate da ritratti in formato tessera di persone

provenienti da tutto il mondo. Per realizzarli l'autore si è basato sulle fotografie dei passaporti scattate e raccolte negli Stati Uniti, a Ellis Island, New York, tra il 1892 e il 1954. Molte di queste si possono trovare nella collezione dell'Ellis Island Immigration Museum.

L'opera è così descritta sinteticamente sul sito personale dell'autore (<http://www.shauntan.net/books/the-arrival.html>):

«*The Arrival* is a migrant story told as a series of wordless images that might seem to come from a long forgotten time. A man leaves his wife and child in an impoverished town, seeking better prospects in an unknown country on the other side of a vast ocean. He eventually finds himself in a bewildering city of foreign customs, peculiar animals, curious floating objects and indecipherable languages. With nothing more than a suitcase and a handful of currency, the immigrant must find a place to live, food to eat and some kind of gainful employment. He is helped along the way by sympathetic strangers, each carrying their own unspoken history: stories of struggle and survival in a world of incomprehensible violence, upheaval and hope».

La narrazione riguarda il viaggio di un uomo verso una vita migliore. La vita di un migrante come potrebbe essere un lontano parente del passato di molte famiglie italiane, irlandesi, francesi, greche, cinesi, russe e così via. L'intera narrazione ha le sembianze di una ricostruzione fotografica d'epoca, dai toni seppati.

La struttura del racconto, dal punto di vista dello schema narrativo canonico, appare inizialmente piuttosto semplice: il protagonista desidera una vita migliore per sé e per la propria famiglia (oggetto di valore) e nonostante il dolore della separazione decide di intraprendere un viaggio alla ricerca di un luogo migliore.

Si identificano almeno tre programmi narrativi rilevanti:

- a) Il protagonista desidera una vita migliore per sé e per la famiglia. L'oggetto di valore è migliorare le condizioni di vita, e dunque si attiva un programma narrativo descrittivo.
- b) Il protagonista intraprende un viaggio e cerca di realizzare le condizioni che renderebbero possibile il raggiungimento del suo obiettivo. Risponde alla necessità di un 'dover fare' e di raggiungere un 'saper fare'. Si tratta di un programma narrativo modale, ulteriormente scomponibile.
- c) Il protagonista, preso atto delle proprie necessità e intrapreso il viaggio, si ambienta e si ricongiunge con la famiglia. Risponde alla domanda: *come* fare? Ovvero, quali sono le condizioni giuste per cui il primo programma si può realizzare? Si tratta di un problema qualitativo e perciò di un programma narrativo aspettuale.

Questo racconto, apparentemente semplice, nasconde una molteplicità di livelli di lettura che in qualche modo testano i limiti di una analisi *greimasiana*. A partire dall'inscatolamento di un numero di storie simili, se non quasi del tutto uguali, ad eccezione dei dettagli, il protagonista incontra sulla sua strada un numero di personaggi che lo aiutano a realizzare i programmi narrativi al punto b) e al punto c) e che infine fanno sì che il programma narrativo al punto a) vada in porto con successo. Queste storie contengono spesso citazioni cinematografiche immediatamente riconoscibili e anche la storia del protagonista assume un sapore agrodolce con la citazione del film *Tempi moderni*, del 1936, diretto da Charlie Chaplin. Le vite dei personaggi secondari, che fungono da aiutanti, si inscrivono, come piccole matricose, attraverso un inscatolamento di *débrayage* e *embrayage*, all'interno del racconto principale e contribuiscono a intessere alcuni tra gli aspetti più fortemente patemici della narrazione.

Il protagonista, attraverso la condivisione di una parte sempre diversa della propria condizione presente e passata, inizia un lento processo di adattamento, comprensione e potremmo dire, integrazione. Ma integrazione in che cosa? Del tutto inconfondibile, indecifrabile e fantastica, la società esplorata dal viaggiatore protagonista presenta soltanto alcuni elementi di analogia con la realtà che, come lettori, conosciamo, e che, presumiamo, assomigli maggiormente a quella dell'uomo di cui seguiamo le avventure. Attraverso queste analogie siamo in grado di inferire

alcune informazioni, ma il più degli elementi rimane avvolto dal mistero. L'unica altra cosa che suggerisce un significato da attribuire a ciò che vediamo come lettori è la valenza metaforica di molte immagini e sequenze.

I personaggi che si presentano sul percorso dell'uomo sembrano essere tutti immigrati. Gli mostrano come relazionarsi con quel mondo così diverso e ricreano un senso di appartenenza, fondato sulla comune storia difficoltosa e sulla fondamentale estraneità di tutti. Questa non-appartenenza, questo permanere di una dimensione incomprensibile della realtà del nuovo mondo, il suo totale silenzio, è precisamente quello che rende *L'Approdo*, un libro speciale.

Gli elementi maggiormente importanti da tenere in considerazione nell'analisi di una *graphic novel* come *L'Approdo* sembrano dunque essere: il silenzio, ovvero la totale assenza di un linguaggio scritto comprensibile; gli elementi fantastici che caratterizzano l'intera narrazione; la sensazione di universalità che la narrazione trasmette, pur mantenendo una sorta di dimensione personale.

2. Il silenzio

L'intero racconto è caratterizzato da un profondo mutismo. Fin dall'inizio, a parlare al lettore sono soltanto: il tratto fine della matita, la sensazione nostalgica dei vecchi album di famiglia data dall'aspetto fotografico delle illustrazioni seppiate, il linguaggio del corpo di questi personaggi così realisticamente rappresentati. Emerge, fin dalle prime pagine, una dimensione fortemente metaforica per ogni gesto rappresentato e di ogni illustrazione. Dalle mani strette sopra la valigia poggiata sul tavolo, alle spire di un qualche mostro che serpeggiano tra le abitazioni di una città ancora addormentata, fino al palloncino che deposita delicatamente il nostro eroe sul suolo della nuova patria. Ogni elemento di queste immagini rimanda a uno spostamento del significato, una sua ri-creazione di ordine più marcatamente simbolico.

A questo si uniscono i dettagli di una quotidianità comune ad ogni lettore, ma non per questo meno intima. Una bambina si sveglia, fa colazione. Lo sguardo si posa su ogni dettaglio, prima di fornire il quadro d'insieme. Mani si alternano ai tasti di ipotetiche macchine da scrivere. Una foto viene appesa alla parete, usando come martello la suola di una scarpa.

La selezione delle immagini gioca un ruolo fondamentale. Se il senso si dà, appunto, nella sequenzialità, questo meccanismo diviene sempre più importante man mano che il racconto avanza, in funzione della mancanza delle parole. Le immagini si prestano all'interpretazione del lettore in una dimensione nostalgica che però si pone al di fuori del tempo: siamo nel passato? Siamo nel futuro? La narrazione si dà al lettore senza mediazioni, senza la consolazione di una spiegazione certa, di una descrizione a cui aggrapparsi. Se da un lato questo meccanismo è destabilizzante, dall'altro la gradazione delicata dei toni e l'andamento curvilineo dei tratti, tendono a creare un contesto vicino alla favola. Esiste un'interpretazione di tipo intimo che è possibile dare alle immagini, basata sulla propria sensibilità personale e sulla propria storia; e un'interpretazione di tipo più universale, su cui tutti i lettori tenderanno infine a concordare. L'intero racconto oscilla costantemente tra l'esposizione di un *punctum* e di uno *studium*¹. Il lettore segue le peripezie di questo uomo col cappello, che potrebbe essere chiunque, e ci si identifica senza che questi dica mai una sola parola. Qual è il suo nome? Non ne ha uno. Come il matto dei tarocchi, intraprende il suo viaggio verso un percorso misterioso.

¹ Per le nozioni di *punctum* e di *studium* si veda Barthes, 1980. Per quanto riguarda invece l'interpretazione dell'immagine artistica: “[...] la nozione di ‘opera aperta’ non è una categoria critica, *ma rappresenta un modello ipotetico*, sia pure elaborato sulla scorta di numerosa analisi concrete, una direzione dell’arte contemporanea. In altri termini potremmo indicare il fenomeno dell’opera aperta come ciò che Riegl chiamava *Kunstwollen* e che Erwin Panofsky definisce meglio (spogliandolo di certi sospetti idealistici) come ‘un senso ultimo e definitivo, riscontrabile in vari fenomeni artistici, indipendentemente dalle stesse decisioni coscienti e attitudini psicologiche dell’autore’; aggiungendo che tale nozione non indica tanto come i problemi artistici vengano *risolti*, ma come vengano *posti*. In senso più empirico, diremo che si tratta di una categoria esplicativa elaborata per esemplificare una tendenza delle varie poetiche.” (Eco, 1991, prima ed. 1962, p. 19)

L'argomento della narrazione è la migrazione, ma non soltanto la migrazione come viene raccontata dai giornali, come un fenomeno legato alla fuga. La migrazione come *evento*². In questo è magistrale la scelta del silenzio da parte dell'autore. Se da un lato una delle maggiori caratteristiche e problematiche legate agli spostamenti oltre frontiera è proprio quella del linguaggio, il silenzio rende l'idea di quanto profondo questo distacco in realtà sia. L'uomo non è mai del tutto riconosciuto, mai del tutto a suo agio. Mai davvero a casa propria. Il silenzio rende qui l'idea intraducibile e in qualche modo senza tempo, della differenza.

3. Il trauma e lo spazio di un evento

Un approccio strettamente semiotico porta in casi come questo a valutare la giustapposizione delle immagini, le strategie enunciative (sofisticata) scelte per la composizione delle pagine, le inquadrature, i riferimenti extra testuali. È in questo caso, poi, importante valutare quali siano i valori profondi sottesi alla narrazione.

Per quanto riguarda il "montaggio" delle immagini e le strategie enunciative, le osservazioni dell'autore in merito al proprio lavoro possono qui, in una certa misura, tornare utili anche alla comprensione dell'*intentio operis*. Attraverso il lavoro di ricostruzione storica, di documentazione attraverso vere foto di migranti e una riflessione di carattere strettamente personale, nell'opera prende vita una narrazione che, alternando scene estremamente dettagliate a scene molto ampie dove viene data una visione d'insieme, riesce a trattare il tema dell'appartenenza in modo davvero originale e universalmente comprensibile. Soltanto pochi e semplici tratti nel vestiario e di tipo somatico, identificano i personaggi e la loro diversa provenienza.

«Beyond any personal issues, though, I think that the 'problem' of belonging is perhaps more of a basic existential question that everybody deals with from time to time, if not on a regular basis. It especially rises to the surface when things 'go wrong' with our usual lives, when something challenges our comfortable reality or defies our expectations – which is typically the moment when a good story begins, so good fuel for fiction. We often find ourselves in new realities – a new school, job, relationship or country, any of which demand some reinvention of 'belonging'. This was uppermost in my mind during the long period of work on *The Arrival*, a book which deals with the theme of migrant experience. Given my preoccupation with 'strangers in strange lands', this was an obvious subject to tackle, a story about somebody leaving their home to find a new life in an unseen country, where even the most basic details of ordinary life are strange, confronting or confusing – not to mention beyond the grasp of language. It's a scenario I had been thinking about for a number of years before it crystallised into some kind of narrative form». (Shaun Tan, <http://www.shauntan.net/books/the-arrival.html>).

Se tra i valori profondi emerge il tema dell'appartenenza, anche quello della speranza gioca un ruolo importante. Eppure non è semplice scegliere una soltanto, tra le dicotomie possibili. Si potrebbe propendere per la coppia 'speranza' vs. 'disperazione', oppure 'appartenenza' vs. 'sradicamento'. Ma nessuna di queste due coppie rende davvero l'idea di quello che la narrazione fa emergere nella mente del lettore. Il racconto, piuttosto, con il suo ritmo calibrato, con le sue immagini così intime e universali al tempo stesso fa emergere qualcosa che più che risiedere in un rapporto dicotomico, sembra stare nel processo, nel piccolo spazio tra un'immagine e l'altra, nella tensione di quelle metafore così affascinanti e pure, piuttosto ovvie. E dunque, di cosa parla davvero *L'Approdo*?

L'idea che si vuole suggerire qui è che questa narrazione sia la storia di un trauma. Rappresenta il modo in cui, attraverso la semiotica si può aprire l'analisi testuale a due elementi di tipo diverso: il

² "In prima approssimazione, perciò, un evento è definibile come *l'effetto che sembra eccedere le proprie cause*." (Žižek, 2014, p. 11)

primo incontra la psicanalisi, andando nella direzione di una riflessione sulla costituzione del soggetto e sul ruolo che il linguaggio ha in questa costituzione, senza tuttavia spingersi oltre il limite disciplinare di una analisi semiotica. Senza entrare cioè in speculazioni intorno ai meccanismi psichici di un soggetto specifico. Il secondo muove nella direzione della prensione di quello che potrebbe essere definito il Reale³ ovvero tutta quella parte di realtà che sfugge alle categorizzazioni, alle nomenclature, al dizionario, alla codifica da parte di una determinata cultura. Questo punto risponde alla domanda: come filtra il Reale all'interno di una narrazione, quando non lo si può chiamare per nome? Attraverso quali elementi o strategie si dà nel racconto ciò che non possiamo chiamare per nome, descrivere o assimilare nel nostro universo di senso? Come può l'analisi semiotica tenere conto di questa parte di realtà sconosciuta, che pure, sappiamo esistere⁴ e che si trova al limite dell'universo di senso?

Per rispondere a queste domande Lacan viene in soccorso all'analisi semiotica grazie alla sua capacità originale di mettere in discussione Saussure.

«Quella che Lacan compie sul segno saussuriano è un'operazione sovversiva che conduce a una serie di spostamenti critici essenziali. Egli legge prima di tutto Saussure attraverso Freud per poi utilizzare questa stessa lettura per rileggere a sua volta Freud. In questo movimento a doppio scatto la prima mossa consiste nel sovvertire il rapporto tra significato e significante, nel senso che non è più il significato a essere sopra il significante, ma è il significante a subordinare e a determinare tutti gli effetti di significato. L'algoritmo di Lacan capovolge quello di Saussure e si costruisce come: S/s. [...] Con questa prima mossa Lacan può affermare l'autonomia e la supremazia dell'ordine simbolico del significante sulla natura immaginaria del significato» (Recalcati, 2012, p.112).

Il soggetto Lacaniano è impigliato nella trama del linguaggio. In qualche modo costituito da una "torsione interna, una assunzione singolare del messaggio che l'Altro ha scritto sulla nostra testa" (Recalcati, 2012, p. 111). È forse possibile notare se non altro una vicinanza, come di due dimensioni che preferiscono sfiorarsi appena con la punta delle dita, con la riflessione *echiana* che chiude il *Trattato di semiotica generale*.

«La semiosi è il processo per cui gli individui empirici comunicano, e i processi di comunicazione sono resi possibili dai sistemi di significazione. I soggetti empirici, dal punto di vista semiotico, possono solo essere identificati come manifestazioni di questo doppio (semantico e processuale) aspetto della semiosi. *Questo non è un asserto metafisico: è una assunzione metodologica.* [...] Come ha detto Peirce: "Poiché l'uomo pensa solo per mezzo di parole o altri simboli esterni, questi potrebbero rivolgersi all'uomo e dirgli: 'tu non significhi niente che noi non ti abbiamo insegnato, e se non in quanto tu indirizzi alcune parole come interpretanti del tuo pensiero'. In effetti, pertanto, gli uomini e le parole si educano gli uni con gli altri; ogni incremento dell'informazione umana comporta, ed è comportato da, un corrispondente incremento dell'informazione delle parole...» (Eco, 1975, pp. 377-378).

³ Vedi: Ronchi, 2008; Žižek, 1989 e 2014. "Peter Wessel Zapffe [...] sottolineò la 'sconfinata perplessità' di Giobbe quando Dio finalmente gli appare: aspettandosi un Dio sacro e puro Giobbe dall'intelletto infinitamente superiore al nostro, Giobbe 'si ritrova davanti a un legislatore del mondo primitivo in modo grottesco, un cavernicolo cosmico, uno spaccone e uno smargiasso, quasi piacevole nella sua totale ignoranza della cultura spirituale [...] ciò che è nuovo per Giobbe non è la grandezza di Dio in termini quantificabili [...] inedita è la sua basilarità qualitativa.' In altre parole Dio – il Dio del Reale – è la Cosa [lacaniana, *das ding*] un padrone capriccioso e crudele che semplicemente non ha alcun senso di giustizia universale." (Žižek, 2014, p. 33).

⁴ "I resti *avanzano* ogni sapere che li voglia racchiudere a tema e farne un oggetto. Eccedono l'idea. La eccedono disperdendosi come briciole ai margini del piatto alla fine della cena. Questa è la loro natura 'atopica'. Introdurli nell'orbita della verità – non disprezzarli più – vorrà dire supporre, sul loro fondamento, una verità adeguata alla loro eterogeneità: una verità che si comunica, che fa segno di sé, non attraverso il sapere teoremativo ma attraverso la sua catastrofe, in *puncta* di dissomiglianza, al limite di quel *buthòs phlyarias* che il giovane Socrate rifuggiva con orrore." (Ronchi, 2008, p. 33)

E dunque, considerando la lettura Lacaniana che mette davanti il significante e quella del *Trattato* dove il soggetto e la messa in moto della semiosi quasi coincidono, come due forze che per parti opposte pervengano allo stesso “intoppo”: da quale prospettiva leggere gli elementi fantastici che spesso rimangono senza significato (saussuriano)?

L'idea è quella di leggere la fantasia come lo spazio⁵ dell'evento traumatico dato dal distacco e legato alla scelta della migrazione così come rappresentata dagli elementi nel testo. Un primo evento traumatico si è certamente verificato nella vita del protagonista, al momento dell'arrivo del mostro strisciante nella sua città (mostro che costituisce uno di quegli spazi bianchi⁶ che il lettore dovrà riempire con la propria fantasia), ma l'evento psichico autentico si dà al momento della partenza e si svolge per tutta la durata della narrazione, senza mai del tutto scomparire. L'alternanza di dettagli e di scene d'insieme metaforiche, magistralmente composte, non sono allora che la contropartita in immagini dell'alternarsi di stati d'animo codificati attraverso schemi culturalmente accettati (e quindi semioticamente identificabili), i quali tracciano la misura di una sofferenza e di una ricerca che, da un lato costituiscono l'universo di senso della narrazione, e dall'altro costituiscono l'identità del soggetto stesso e i limiti del suo mondo.

«[...] le “conoscenze ignote” [*unknown knowns*], ovvero le cose che non sappiamo di sapere – il che coincide precisamente con l'inconscio freudiano, la “conoscenza che non conosce se stessa”, per dirla con lo psicanalista francese Jaques Lacan (1901-81), la cui opera è un riferimento fondamentale di questo libro. Per Lacan, l'inconscio non è uno spazio istintuale pre-logico (irrazionale) bensì una conoscenza articolata simbolicamente ignorata dal soggetto. [...] Le “conoscenze ignote” sono poi il soggetto privilegiato della filosofia: formano l'orizzonte trascendentale, o frame (cornice) della nostra esperienza della realtà. [...] nella sua forma più elementare un evento non è qualcosa che accade nel mondo ma *un mutamento della cornice stessa attraverso la quale percepiamo il mondo e ci impegnamo in esso*». (Žižek, 2014, pp. 19-20).

Che cosa racconta, allora, davvero, *L'Approdo*? Racconta la tensione del soggetto all'interno dello spazio di un evento. Racconta la difficoltà e l'intrinseca impossibilità di venirne del tutto a capo. L'evento accade, l'uomo parte, la semiosi ha inizio. Lui non lo sa, ma è già iniziata quando le spire del mostro hanno avvolto le case della sua città.

Questo meccanismo, se osservato attraverso la stratificazione di punti di vista mai completamente sovrapponibili, risulta particolarmente interessante in quanto, grazie all'uso degli elementi fantastici e dei riferimenti storici, uniti al mutismo delle immagini, ha come risultato una comunicazione dal respiro quasi universale. Il protagonista è uno, ma siamo anche tutti. Non c'è un solo elemento di questa narrazione che *mutatis mutandis* non possa calzare a chiunque abbia vissuto nel corso degli ultimi centocinquant'anni. Il bilanciamento tra singolo e società, tra la dimensione personale e pragmatica della *parole* e quella sociale della *langue* è quasi perfetto. Tra l'inconscio del soggetto lacaniano, perso nel linguaggio e alla ricerca di se stesso e il volatile soggetto del *Trattato*, che dà vita alla semiosi e del quale è dato sapere solo ciò che è presente nel testo, non v'è che un sottile punto di contatto dato dalla catastrofe del significato.

4. La fantasia e il Reale

Il protagonista è in viaggio. Si è lasciato alle spalle la sua casa e anche le preoccupazioni che la circondano. Il mare e il cielo gli fanno da contenitore vuoto, tutt'attorno. La scansione temporale avviene soltanto attraverso una doppia pagina di piccole immagini rappresentanti nuvole o

⁵ “In prima approssimazione, perciò, un evento è definibile come *l'effetto che sembra eccedere le proprie cause*. Lo spazio di un evento, invece, è ciò che si apre nello iato che separa un effetto dalle sue cause.” (Žižek, 2014, p. 11).

⁶ Vedi: Eco, 2001, (prima ed. 1979).

addirittura il cielo terso. Giorni e giorni e giorni di viaggio. Per poi arrivare in una terra dalla valenza fortemente simbolica. Se prima la nave viene rappresentata piccola e sperduta, poi diviene gigante e affollata, con immagini che ricordano le foto di inizio novecento, come ad esempio il famoso scatto di Alfred Stieglitz, *Ponte di terza classe*. Alla Statua della Libertà si sostituisce un monumento doppio, dove due personaggi si stringono la mano. Sul ponte volano uccelli dalle forme geometriche, come gli origami presenti nella casa che il protagonista si è lasciato, ormai, alle spalle. Dopo il primo impatto che lo vede attraversare controlli e barriere burocratiche di ogni sorta, l'uomo trova finalmente una casa e lì, anche un nuovo amico. Un curioso animale da compagnia che ricorda un gatto, o un cane, o forse un'iguana?

Si apre qui una nuova fase del racconto in cui l'uomo affronta il nuovo mondo, per il quale è sprovvisto di ogni preparazione o informazione di sorta. Attraverso l'esperienza e il racconto delle storie di altri personaggi, il protagonista procede verso il raggiungimento del suo obiettivo primario: creare le condizioni per potersi riunire con la propria famiglia. Queste condizioni sono date dalla misura in cui l'uomo è in grado di avvicinare il mondo da cui proviene a quello nuovo in cui si trova: la misura in cui è in grado di comprenderlo, di agire, di dare un senso alla propria presenza (ad esempio attraverso il lavoro). Attraverso il riconoscimento da parte degli altri e il riconoscimento degli altri da parte dell'uomo avviene il lento processo di 'integrazione'.

Gli elementi di fantasia, all'arrivo, esplodono in una miriade di forme più o meno pacifiche e rassicuranti. Il senso delle cose e l'ordine incomprensibile che viene loro dato è ben raffigurato dalle case con le finestre sparpagliate asimmetricamente. L'uomo non sa come spiegarsi quello che accade e si limita a sperimentare ciò che può nell'ordine di grandezza imposto dalle proprie necessità e capacità. La barriera linguistica è chiara ed è resa ancora più evidente dai caratteri di un linguaggio inventato sparpagliati qui e lì.

Gli elementi fantastici giocano, a questo punto, un ruolo cruciale. Piuttosto che costituire la pura rappresentazione immaginaria (e dunque binaria) di una realtà ipotetica, costituiscono la prensione esatta della misura in cui il Reale fa la sua comparsa nella vita di chiunque tenti l'esperienza della migrazione verso terre lontane. Costituiscono, in questo senso, il vero oggetto della narrazione. Si tratta di tutt'altra cosa che di fantasia: è una maniera sofisticata e dolce di rappresentare il vero nucleo traumatico della vicenda, ovvero, l'incomprensibilità di un Reale che fuoriesce dagli schemi canonici a cui siamo abituati. Quel contenuto che Lotman avrebbe posto al di fuori della *semiosfera* e che Žižek chiama, appunto, Reale, rifacendosi a Lacan⁷.

Rocco Ronchi, riflettendo sul dialogo platonico *Parmenide*, descriveva la reazione di Socrate all'accento posto su quell'eccesso di realtà che sfugge alla significazione:

«Ora, se si leggono con attenzione le parole con le quali Socrate risponde, ci si rende immediatamente conto che l'eleate ha toccato un nervo scoperto. Socrate, con tutta la sua boria giovanile, è stato messo a nudo. La sua fiducia nella teoria è improvvisamente venuta meno. Adesso prova vergogna e angoscia. Come tutti coloro che sono sorpresi da uno sguardo indiscreto, si sente ridicolo. La sua reazione è solo emotiva. Il dialogo filosofico cede il passo alla seduta analitica. Il rifiuto di annoverare queste realtà tra quelle che possono partecipare delle idee assume l'aspetto di una vera e propria rimozione, come se fosse il timore di dover prendere in considerazione la conseguenza inevitabile che questa ipotesi comporta a trattenere il giovane Socrate dal verificarla razionalmente». (Ronchi, 2008, p. 30-31)

E qual è dunque la vera fantasia? Ci viene mostrata anche quella. La vera fantasia, in accordo con questa lettura, è il ricongiungimento con la famiglia. La ricostruzione, com'era prima, di una vita che non ci viene mostrata, ma che è data per implicita. La ricostituzione del senso di appartenenza. Questa separazione e questo ricongiungimento, ovvero lo svolgersi dell'evento stesso, modificano

⁷ Vedi: Žižek, 1989 e 2014.

irrimediabilmente la vita dei personaggi e, per quanto la storia sia a lieto fine, nulla potrà mai essere come prima.

Tuttavia la fantasia ha un ruolo importantissimo e duplice: fornisce un appiglio per evitare lo sgretolamento della narrazione nel non-senso del mondo fantastico (e dunque, secondo il punto di vista psicoanalitico, anche del soggetto); chiude la narrazione riproponendo una visione universale di famiglia come metafora dell'integrazione; e ripropone un andamento ciclico, reiterato, di quest'ultima.

«Allora che cos'è la fantasia? La fantasia non è semplicemente la realizzazione allucinatoria di un desiderio: piuttosto, il nostro desiderio lo costituisce, fornendo le sue coordinate: la fantasia ci *insegna*, letteralmente *come desiderare*» (Žižek, 2014, p. 36).

5. Riconoscere l'Altro

L'animaletto immaginario che fin dal suo arrivo accompagna il protagonista senza mai abbandonarlo, alla fine, si ritrova con la figlia. Nell'ultima immagine che chiude il racconto, la bambina fornisce indicazioni a una donna straniera (all'apparenza di origini indiane) in compagnia di questo curioso esserino. Il ciclo ricomincia e, ora, tocca a lei farsi carico di dare informazioni, guidare, accogliere.

Un fatto curioso, in tutta la narrazione, è che tutti i personaggi sono migranti. Nessuno sembra essere autoctono, ognuno, con la sua storia alle spalle, ha lasciato la propria casa, un altrove. L'incontro tra personaggi è piuttosto interessante: spesso prende avvio da necessità di ordine pratico, per poi snodarsi attraverso il racconto (presumibilmente reciproco) delle proprie vicissitudini. Stranieri accolgono altri stranieri e si aiutano reciprocamente nella relazione con una realtà bizzarra che rimane, tuttavia, sostanzialmente misteriosa e che può essere accettata solo nel suo proprio costituirsi come immagine, come dato sensoriale ed esperienziale.

L'animaletto che accompagna la bambina assume così una valenza davvero singolare. Nel corso del suo lavoro, James Hillman, famoso psicologo *junghiano* (e perciò centrato sulla dimensione binaria dell'immaginario, piuttosto che su una concezione triadica del simbolico), illustrava la singolare figura mitica del *daimon*, nel libro *Il codice dell'anima*:

«Il mito, insomma, svolge una funzione psicologica di redenzione, e una psicologia derivata dal mito può ispirare una vita fondata su di esso. Il mito porta anche a mosse pratiche. La più antica consiste nel vedere la nostra biografia avendo presenti le idee implicite del mito, e cioè le idee di vocazione, di anima, di *daimon*, di destino, di necessità [...]. Si è cercato per secoli il termine più appropriato per indicare questo tipo di "vocazione", o chiamata. I latini parlavano del nostro *genius*, i greci del nostro *daimon* e i cristiani dell'angelo custode». (Hillman, 1996, pp. 23-25)

Ora, visto come una sorta di *daimon* della bambina, questo animaletto condensa su di sé ogni possibile interpretazione mitizzata del senso di questa storia. La narrazione si configura fin dall'inizio come fortemente metaforica e il respiro dato dalla scansione temporale tra le immagini è quello di una storia al contempo particolare e universale, che contiene in sé speranza e disperazione, morte e rinascita (sicuramente almeno a livello simbolico). Si tratta dunque di un passaggio intermedio tra la favola e il mito, che propende forse più sul versante mitico. La metafora è essenziale in quanto costituisce quello che Lacan chiama *point de capiton*, annoda cioè il senso della storia evitando che si disperda: "segnala l'arresto della significazione secondo lo schema della retroazione (*apres coup*), per il quale il senso di una frase si compie solo con la parola che la conclude e che permette di coglierne il significato solo secondo una temporalità retroattiva." (Recalcati, 2012, p. 121). La concatenazione di metafore nel corso della narrazione raggiunge allora il suo apice nella scena finale della bambina che fornisce indicazioni accompagnata dal suo *daimon*.

In questa scena, l'animale fantastico – ovvero l'incarnazione dello iato tra il mito, il *framework* all'interno del quale è elaborato il significato che finalmente viene a completarsi e la realtà che fuoriesce inevitabilmente da esso – assume il ruolo del significante vuoto descritto da Deleuze, del *daimon* che chiama la bambina a un nuovo ciclo reiterato attorno al nucleo problematico del tema dell'appartenenza, di una sorta di operatore modale vuoto.

Insomma, ciò che appariva come un elemento fantasioso e rassicurante, costituisce una rappresentazione, un'immagine, di ciò che nel racconto è indicibile e che se fosse detto, si sposterebbe, mancando costantemente al proprio posto: lo spazio dell'evento, il distacco tra il soggetto e il linguaggio, l'impossibilità di ricondurre la molteplicità a unità. La semiosi è messa in moto dal soggetto della narrazione e, grazie a questo piccolo elemento (che si disperde nel corso del racconto e che, andando a ritroso, ritroviamo in ogni elemento immaginario – o immaginifico), si perpetua in un ciclo costante, sempre aperto all'interpretazione.

Un'altra interpretazione, affine, della presenza di questo essere che accompagna i personaggi, è l'idea che esso costituisca il punto di passaggio da un sistema significante a un altro. Siano questi sistemi le culture dei mondi di provenienza (le “sezioni di enciclopedia” o le *semiosfere*), oppure semplicemente quelle “torsioni” del linguaggio attraverso le quali i singoli soggetti si costituiscono. Da un punto di vista simbolico, l'esserino marca la distanza tra il soggetto della narrazione e l'Altro, all'interno della stessa narrazione. Ogni Altro è riconosciuto sulla base della propria differenza e non a partire da caratteristiche positive. L'interpretazione del racconto, così come il processo di individuazione e di integrazione che il racconto stesso vuole mostrare, si danno sempre a partire da una mancanza, da quel vuoto incolmabile che fonda la semiosi. Il Reale viene quindi raccontato senza essere detto, mostrato attraverso una prensione mancata e costantemente rinviata ad altro.

6. Conclusioni

Partendo da una prima generale segmentazione del testo che segue lo schema narrativo canonico *greimasiano*, si è passati ad osservare gli elementi costitutivi del racconto narrato nell'opera *L'Approdo* di Shaun Tan. Mantenendo l'attenzione sugli elementi interni alla narrazione, è stato possibile osservare come, molti di questi si prestino in realtà a osservazioni di diversa natura.

La semiotica ha, nel corso del tempo, dialogato spesso con la psicologia. Tuttavia la soglia delineata da Umberto Eco, nel *Trattato di semiotica generale*, permane nella sua fondamentale importanza. Attraverso l'analisi di questa particolare *graphic novel*, che si iscrive nella categoria dei *wordless-books* o *silent-books*, si è cercato di fornire un punto di vista che approfondisse gli aspetti più rilevanti che hanno reso quest'opera famosa e apprezzata⁸. All'interno della narrazione emergono temi che, se trattati in modo standardizzato, secondo i dettami di una analisi testuale di tipo *greimasiano*, emergono come favolistici e pur qualificandosi nella loro complessità, potrebbero perdere parte della propria forza.

La fascinazione verso quest'opera risiede nella sua raffinatezza e nel suo essere muta, ma soprattutto in ciò che questo mutismo lascia emergere: l'universalità della narrazione. Quasi ogni persona può ritrovare in questo libro un pezzetto della propria storia familiare, se non addirittura personale, e quand'anche ciò non avvenisse, può ritrovare l'intimità di un legame affettivo, la novità di un viaggio o più semplicemente ripercorrere un numero sconfinato di riferimenti enciclopedici che rimandano al viaggio o alle migrazioni. L'*intentio operis* sembra risiedere in alcuni aspetti profondi e di carattere più marcatamente psicologico, di cui per altro l'autore appare relativamente consapevole. L'idea di riflettere sul senso di appartenenza è infatti ben realizzata. Uno sguardo ancorato alla semiotica che però si avvalga del cannocchiale della teoria lacaniana,

⁸ Shaun Tan ha vinto, con 'L'Approdo' diversi premi: Premier's Prize and Children's Books category winner in the Western Australian Premier's Book Awards (2006), Angoulême International Comics Festival Prize for Best Comic Book (2008); Peter Pan Prize (2011).

così come di alcune altre riflessioni che da essa prendono le mosse, può arrivare a spiegare meglio il perché e il ruolo degli elementi fondamentali che compongono la struttura del racconto. Attraverso questo sguardo “allargato” si riesce a giungere lì dove, forse, con un’analisi semiotica più conforme ai canoni, ci si sarebbe fermati a una riflessione sui riferimenti enciclopedici sedimentati nella cultura e agli stereotipi attraverso cui è possibile dare una più o meno unanime interpretazione delle sequenze di immagini. La validità e la ricchezza di una tale riflessione sono indiscutibili ma la domanda a cui non v’è risposta, in questo modo, è: che cosa manca?

L’analisi così affrontata si trasforma in una sorta di meta-discorso sul linguaggio, sull’essere umano e sulla sua capacità di dare senso. Ancora una volta, la semiosi si rinnova in un ciclo perpetuo dove la “realtà” e gli eventi che la formano non fanno altro che rimescolare le carte in tavola, provvedendo a dare nuovi stimoli, insinuare nuovi dubbi, scavare un altro po’ in quell’abisso che separa l’uomo dal linguaggio e la natura dalla cultura. Il soggetto, in quanto istanza che mette in moto la semiosi, si trova qui rappresentato in una sorta di gioco di incastri caratterizzato, come un rompicapo, da una mancanza da riempire.

La lingua sconosciuta, di cui colgo pur tuttavia la respirazione, l’aerazione emotiva, in una parola la pura significanza, forma attorno a me, via via ch’io mi muovo, una leggera vertigine, mi trascina nel suo vuoto artificiale, che non si realizza che per me: vivo nell’interstizio, alleggerito d’ogni senso pieno. *Come ve la siete cavata laggiù con la lingua?* Sottinteso: *come vi siete assicurato il bisogno vitale della comunicazione?* O più esattamente, asserzione ideologica che nasconde l’interrogativo pratico: *non c’è comunicazione che nella parola.* (Barthes, 1970 (1984), p. 14)

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1970), *L’empire des signes*, Éditions d’Art Albert Skira, Gêneve (tr. It. *L’impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984).
- BARTHES, Roland (1980), *La Chambre Claire*, Hill&Wang, NY; tr. It. *La camera Chiara*, Einaudi, Milano, (2003).
- BENVENISTE, Emile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris; tr. It. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, (1985).
- ECO, Umberto (1991), (prima ed. 1962), *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO, Umberto (1984), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- ECO, Umberto (2001), (prima ed. 1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- ECO, Umberto (2004), (prima ed. 1985), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Bompiani, Milano.
- FRANZEN, Jonathan (2012), *The Corrections*, Farrar Straus and Giroux, NY, Usa.
- HILLMAN, Juri (1996), *The Soul’s Code. In search of Character and Calling*, Grand Central Publishing, Usa (tr. It. *Il codice dell’anima*, Adelphi, Milano, 1997).
- LOTMAN, J., (1985), *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.
- POZZATO, Maria Pia (2011), *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma, 2011.
- PRAMPOLINI, Massimo (2006), *Ferdinand de Saussure*, Roma, Meltemi.
- RECALCATI, Massimo (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- RONCHI, R., (2008), *Filosofia della comunicazione*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- SAUSSURE, Ferdinand, (1995) (prima ed. 1916), *Cours de linguistique générale*, Payot, France (tr. It. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 2001).
- TAN, Shaun (2006), *The Arrival*, Hachette Livre, Australia, (tr. It. *L’Approdo*, Elliot Edizioni, Roma, 2008).

- VIOLI, Patrizia(2007), *Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia*, In: *Studi di semiotica interpretativa*, a cura di Claudio Paolucci, Bompiani, Milano.
- ŽIŽEK, Slavoj, (1989), *The sublime object of ideology*, Verso Books, London; tr. It. *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Salani, Milano, (2014).
- ŽIŽEK, Slavoj (2009) *In defence of lost causes*, Verso Books, London (tr.It. *In difesa delle cause perse*, Ponte alle Grazie, Salani, Milano, 2013).
- ŽIŽEK, Slavoj (2014), *Event*, Penguin, London, UK (tr. It. *Evento*, Utet, De Agostini, Novara, 2014).

Online bibliography

- Tan Shaun, *The Arrival* – url: <http://www.shauntan.net/books/the-arrival.html>
- Lassén-Seger M., (2011), *Reading Guide for The Arrival by Shaun Tan*, Astrid Lingren Memorial Award,
Swedish Arts Council – url:
http://www.alma.se/Documents/2013/L%C3%A4snycklar,%20jan%202013/Reading_guide_Tan_Arrival.pdf
- Luen Yang G., (2007), *Stranger in a Strange Land*, New York Times, Sunday Book Review – url:
<http://www.nytimes.com/2007/11/11/books/review/Yang-t.html>