

Antonio Santangelo

## La ricerca del senso in *Dune*

*The Search for Meaning in Dune*

Università di Torino

Ricevuto: aprile 2024 - Revisionato: agosto 2024

✉ antonio.santangelo@unito.it

### *Abstract*

This article aims to conduct a semiotic investigation into the socio-cultural significance of *Dune: Part One*, the 2021 film by Denis Villeneuve, a cinematic adaptation of Frank Herbert's novel *Dune* (1965). Specifically, the socio-semiotic method derived from the studies of Ferraro (2001, 2008, 2012, 2015, 2019) will be adopted, which in turn draws upon and adapts to Saussurean structuralist semiotics the mythological investigation techniques of Lévi-Strauss. According to this approach, the structure of narrative texts mirrors the functioning of a certain part of the culture that produces and circulates them, deeming them meaningful because they represent the worldview of some of its members. The hypothesis put forward is that *Dune: Part One* does not operate according to Greimas' canonical narrative schema (1983), which itself follows the unified compositional schema of magical tales outlined by Propp (1928), and which Greimas considered "universal" in many ways due to its ability to generate stories that communicate a certain idea of the meaning of life (Greimas and Courtés, 2007 [1979]). Villeneuve's work seems to almost consciously reject this structure, proposing instead another model for constructing the meaning of the story. It is in this difference that the film's socio-cultural significance lies, linking it to a very specific type of narrative, which can be defined as that of "wanderer stories". After describing the logic of this genre of texts, this article reflects on their relationship with spirituality and the reasons why they would be so significant within our culture.

**Keywords:** *Dune*; sociosemiotics; narrology; Greimas' canonical scheme; meaning of life.

### 1. *Il significato socio-culturale di Dune: Part One*

Poiché mi occupo di sociosemiotica, in questo lavoro intendo riflettere sul significato socio-culturale del nuovo adattamento cinematografico del romanzo di fantascienza di Frank Herbert intitolato *Dune* (1965), ad opera del regista canadese Denis Villeneuve. In particolare, desidero lavorare su *Dune: Part One* (*Dune*, 2021, Denis Villeneuve), che ritengo rappresentativo di un certo modo di strutturare le storie contemporanee che ho già descritto in alcuni articoli (Santangelo, 2021a, 2021b, 2022, 2023), dove mi sono chiesto come mai diversi autori, oggi, rifiutino di utilizzare il modello che Greimas aveva derivato da Propp (1928) e che aveva definito, forse in maniera un po' affrettata, dello "schema canonico della narrazione" (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 215-218).

Secondo lo stesso Greimas, tutti i testi narrativi dovrebbero essere accomunati dal fatto che il loro protagonista, una volta individuato con chiarezza il proprio "oggetto di valore", acquisisca delle competenze e affronti delle prove per procurarselo, dimostrando così di essere degno di venire "sanzionato" positivamente da chi ne riconosce l'importanza. In sostanza, il senso delle vicende che funzionano in questo modo sarebbe quello di raccontare ciò che si deve fare quando si desidera improntare la propria vita alla realizzazione di un certo tipo di valori. Ma questo implica il fatto di sapere con precisione in che direzione si vuole andare e di credere che un certo percorso esistenziale sia significativo sin dall'inizio, mentre i personaggi di tanti importanti film e romanzi contemporanei, a partire proprio da Paul Atreides in *Dune: Part One*, sono decisamente incerti sulla strada da seguire, tanto che le loro storie si caratterizzano piuttosto come una forma di ricerca, appassionata ma tremendamente complicata, del senso delle proprie esistenze, senza alcuna certezza del fatto che lo troveranno. In quest'ottica, la mia ipotesi è che la pellicola di Villeneuve che intendo analizzare sia significativa proprio perché contraddice un modello di costruzione del senso delle storie che, forse, poteva apparire canonico qualche tempo fa, lasciando intuire allora – queste sono le parole di Greimas – che il suo schema costituisse "una sorta di quadro formale in cui viene ad iscriversi il 'senso della vita'" (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 215-218). Ma oggi questo modo di configurare la narrazione viene messo in

discussione da diverse opere che si somigliano tra di loro e che discendono da un'altra logica, secondo la quale il senso delle nostre esistenze si costituirebbe in un'altra maniera. I meccanismi di questi testi sono del tutto diversi e forse il motivo per cui ci appaiono così significativi è proprio perché essi contraddicono e ribaltano quelli descritti dal semiologo lituano.

Quando sostengo di voler riflettere sul “significato socio-culturale” di *Dune: Part One*, quindi, intendo svolgere il mio lavoro in una maniera molto precisa. Desidero collocarmi all'interno della concezione della socio-semiotica sviluppata da Ferraro (2001, 2012, 2015, 2019), sulla scorta degli insegnamenti di Lévi-Strauss. Secondo questi autori, infatti, la *struttura narrativa* di certe opere di finzione consente di collegarle a quella di altre – sempre di finzione, ma anche fattuali, dato che la *narratività* è alla base di qualunque discorso sul mondo (Greimas 1983; Lorusso, Paolucci e Violi 2012; Ferraro e Santangelo 2017) – che vi sono affini e che si differenziano da altre ancora, discendendo direttamente da vari *modelli di costruzione del senso della vita* e del *modo di funzionare della realtà* utilizzati nelle culture che le producono e che le fanno circolare. Il loro significato dipende dalla *posizione* che esse assumono all'interno della *rete di testi* costituita nel contesto culturale a cui appartengono, che il (socio)semiologo deve dipanare.

Così come nei miti analizzati da Lévi-Strauss, le popolazioni che li raccontavano esprimevano la propria specifica *visione del mondo*, lo stesso può accadere con certe storie che leggiamo in un libro o che vediamo al cinema oggi. Questo, come ha dimostrato di nuovo Ferraro (2008), può verificarsi soprattutto quando queste ultime sono particolarmente persistenti nel nostro immaginario, come avviene proprio nel caso di *Dune*, che dalla pubblicazione del romanzo a cui ho fatto riferimento, ha dato origine a una saga letteraria e a diversi adattamenti filmici, testimoniando della sua rilevanza e della sua significatività per moltissime persone, soprattutto qui in Occidente, dagli anni Sessanta del Novecento a oggi.

## 2. *Una strana forma di religiosità*

Quando si pensa ai modelli di costruzione del senso della vita prodotti da ogni cultura, non si può fare a meno di prendere in considerazione quelli

Antonio Santangelo

di matrice religiosa e, in effetti, uno degli elementi più universalmente riconosciuti dalla critica e dal pubblico di *Dune*, a proposito delle ragioni del grande successo dell'opera originaria di Frank Herbert, è proprio l'alone di spiritualità di cui essa è intrisa, che traspare con forza anche nell'adattamento cinematografico di Villeneuve.

A grandi linee, infatti, la storia che accomuna il romanzo e il film è quella di un impero galattico ipertecnologico del futuro, che si fonda sull'estrazione e lo sfruttamento delle risorse naturali del pianeta Arrakis, prevalentemente desertico, nel quale si trova una sostanza fondamentale per consentire i viaggi interstellari: la spezia. Quest'ultima ha anche proprietà psicotrope, che favoriscono le premonizioni, e per questo è ritenuta sacra dai Fremen, nativi dello stesso Arrakis, che si battono contro chiunque gliela voglia portare via. Il loro mondo, però, è occupato militarmente dagli Harkonnen, incaricati dall'imperatore di procurarsi la preziosa materia prima e di commerciarla, arricchendosi. I Fremen, dunque, attendono da tempo l'avvento di un messia, capace di liberarli dal giogo dei loro avidi oppressori, per poter vivere in pace l'esperienza spirituale offerta in maniera così prodiga dalla natura del corpo celeste in cui abitano. Ma essi non sono gli unici ad aspettare l'arrivo del salvatore, dato che anche le Bene Gesserit, un ordine monastico femminile che ha molta influenza alla corte dell'imperatore, sperano che prima o poi egli si manifesterà, per condurre tutto l'universo verso un futuro migliore e più giusto. Nessuno può sapere quando costui verrà alla luce, ma alcuni indizi fanno pensare che si sia incarnato nel giovane Paul Atreides, figlio del duca Leto di Caladan e di lady Jessica. Quest'ultima, a sua volta una Bene Gesserit, sa che, per dimostrarlo, il suo ragazzo deve innescare un processo rivoluzionario molto pericoloso, ma è pronta a sacrificare la sua progenie per il bene dell'umanità. Non è difficile leggere in questa trama una critica al colonialismo di stampo capitalista ed estrattivista, operata a partire da una forma di spiritualismo ambientalista combattente piuttosto eclettico, che raccoglie echi della controcultura psichedelica degli anni Sessanta – l'epoca in cui scriveva Herbert – ma anche dell'islamismo (il richiamo alla Jihad), dell'ebraismo (la fiduciosa attesa di un messia che non è ancora giunto) e del cristianesimo. Molti hanno riconosciuto nelle figure di Paul Atreides e di sua madre

quelle di Gesù Cristo e della Madonna e, in effetti, la struttura del romanzo dello stesso Herbert, con tutti i capitoli che cominciano con citazioni da libri di storia immaginari, scritti da una principessa di nome Irulan, in un'epoca evidentemente successiva rispetto alle vicende dello stesso Paul, al fine di raccontare l'avvento del Muad'Dib (il nome del messia per i Fremmen), fa pensare che *Dune* non sia altro che una sorta di vangelo che rende conto di come il salvatore sia divenuto tale, realizzando il proprio destino e quello di chi ha creduto in lui.

Eppure, a ben vedere, questo paragone tra Paul Atreides, lady Jessica, Gesù e la Madonna non regge del tutto. Questi ultimi, infatti, secondo quanto si legge nei vangeli sinottici, erano certi del fatto che il bambino nato per immacolata concezione fosse il figlio di Dio, dunque seguivano fiduciosi il loro destino, per quanto impervio e drammatico potesse apparire. Essi, in sostanza, sapevano sin dall'inizio delle loro vicende che queste avrebbero avuto un significato profondo, stabilito per volere divino. I personaggi di *Dune*, invece, non possono contare su questa sicurezza, ma devono aspettare di vedere come andrà a finire la loro storia. Una condizione che oltre a una grande fede, richiede loro tanto coraggio e una certa fiducia in sé stessi, tant'è che nei momenti più terrificanti, Paul e Jessica pronunciano le parole di una preghiera che l'editore italiano del romanzo di Herbert, Fanucci, pubblica sulla quarta di copertina del libro (2022), come se quest'ultima indicasse la via per capire il significato profondo del testo. I versi, che anche Villeneuve enfatizza in alcuni momenti chiave del suo film, sono questi:

Non devo avere paura. La paura uccide la mente. La paura è la piccola morte che porta con sé l'annullamento totale. Guarderò in faccia la mia paura. Permetterò che mi calpesti e mi attraversi. E quando sarà passata, aprirò il mio occhio interiore e ne scruterò il percorso. Là dove andrà la paura non ci sarà più nulla. Soltanto io ci sarò (Herbert 2022: quarta di copertina).

Come si vede, se si vuole parlare di una qualche forma di religiosità da parte dei protagonisti di *Dune*, essa è molto particolare. Qui, infatti, l'enfasi non viene posta sulla presenza di una divinità che, da fuori, indica la strada a chi vi crede: Dio non viene menzionato. Piuttosto, secondo una logica

vagamente buddista (Ricard 2003), il centro di tutto è l'individuo, che deve dissolvere le nubi del proprio terrore, trovando sé stesso e, di conseguenza, la sua via. Solo *a posteriori*, dopo aver affrontato le prove della vita, egli capirà che senso avranno avuto le sue vicende e tutto questo ne definirà l'identità.

### 3. *Modelli narrativi a confronto*

La condizione di *incertezza* in cui versano Paul, sua madre e in fondo tutti i personaggi di *Dune* viene enfatizzata da Villeneuve in *Dune: Part One*, dato che egli elimina le citazioni dagli scritti storici della principessa Irulan inserite da Herbert nel suo libro per far capire che, alla fine, Muad'Dib arriverà. In questo modo, il regista sceglie una strategia enunciativa che rende il suo spettatore molto più insicuro, circa la direzione che potranno prendere gli eventi. E, per rincarare la dose, Villeneuve fa fare allo stesso Paul una serie di sogni premonitori che non vengono menzionati nella stessa forma nel romanzo, nei quali sembra che quest'ultimo verrà ferito a morte da una donna Fremen di cui si innamorerà, dopo essersi unito al suo popolo per combattere al suo fianco.

Avrà dunque senso, per il giovane Atreides, provare a verificare se il suo destino è di diventare il messia tanto atteso? Che significato può avere, per chi guarda il film, seguire le vicende di un personaggio che forse perirà prematuramente, senza diventare l'eroe che tutti si sarebbero aspettati? Per rispondere a queste domande, come ho anticipato, è necessario comparare la struttura narrativa di *Dune: Part One* con quella delle storie a "schema canonico" greimasiano, in particolare, mettendo a confronto le rispettive logiche di costruzione del senso della narrazione, per mezzo della rete di testi in cui si inseriscono le opere di finzione, ma anche fattuali, a cui esse danno origine.

Innanzitutto, è importante approfondire le ragioni che hanno indotto Greimas a sostenere, come ho mostrato sopra, che il suo modello rappresenterebbe un certo modo, sotto alcuni aspetti universale, di strutturare il racconto del "senso della vita", determinandolo di conseguenza. L'idea dello studioso lituano, come ho scritto, è che l'agire dei personaggi di una

narrazione, così come quello delle persone nelle piccole e grandi storie della loro esistenza, muova dal *desiderio* di realizzare ciò a cui essi attribuiscono un *valore*, secondo un meccanismo di proiezione dei loro *valori soggettivi* su qualcosa di *oggettivo*, come un oggetto da ottenere, una condizione esistenziale da raggiungere, eccetera. A volte questo si determina grazie all'azione, detta *manipolazione*, di qualcuno che svolge il ruolo del *Destinante*, un termine tecnico molto interessante, dato che si tratta di colui che decide, letteralmente, il *destino* dei suoi interlocutori, convincendoli del fatto che le loro azioni dovranno essere mirate verso uno specifico *obiettivo*, che egli ritiene particolarmente significativo. I protagonisti di questo tipo di vicende, infatti, capiscono che se vorranno perseguire questo scopo, a cui a loro volta attribuiscono un grande significato, la strada è segnata: essi dovranno spendersi per acquisire certe *competenze*, che consentiranno loro di affrontare alcune *prove* – di cui una *decisiva*, nella fase delle loro storie detta *performance* – al termine delle quali, se le supereranno, otterranno non solo la soddisfazione di averlo fatto, ma anche una *sanzione positiva*, vale a dire il *riconoscimento* di esserne stati capaci, che di solito si concretizza nella forma di un *premio*, più o meno materiale. Se, invece, non riusciranno nella loro impresa, essi riceveranno una *sanzione negativa*. Come mostro nella figura 1, dunque, per Greimas tutti gli eventi che accadono in ogni narrazione hanno un *sensò* perché seguono una *direzione determinata a priori* da ciò che per i protagonisti ha un valore, che essi stabiliscono confrontandosi con un Destinante, il quale influenza il loro futuro. Un avvenire che consiste nel procurarsi delle competenze per affrontare prove che produrranno riconoscimenti o disriconoscimenti (di solito derivanti dallo stesso Destinante, che è il personaggio che condivide l'importanza di perseguire determinati obiettivi), come del resto avverrebbe sempre nella vita.

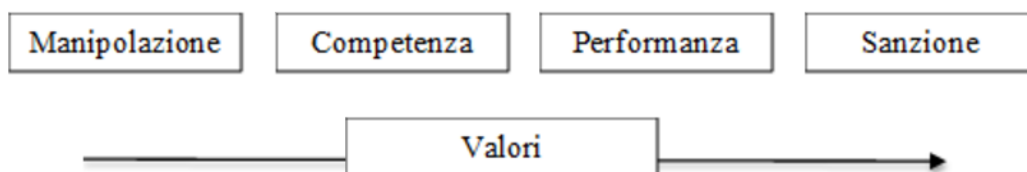


Fig. 1 – Schema canonico della narrazione di Greimas

Che lo schema canonico della narrazione non sia affatto universale è stato dimostrato in molti modi (Ferraro 2015; 2019) e, come mostrerò tra breve, anche *Dune: Part One* lo testimonia. Però, nel contesto di questo articolo, in cui mi propongo di descrivere il significato della storia di un ragazzo come Paul Atreides, un giovane alla ricerca della propria identità e di un posto nel mondo, è interessante notare che, come afferma lo stesso Greimas (Greimas e Courtés 2007 [1979]: 216), questo modello deriva la sua struttura dalle fiabe di magia russe analizzate da Propp (1928), le quali hanno la forma dei *riti di iniziazione* di tantissimi popoli (Propp 1946; Ferraro 2015). Il fatto che, al suo interno, il senso della vita consista nel riconoscimento, da parte di qualcuno che svolge il ruolo del Destinante – vale a dire, fuor di metafora, di chi è già un membro importante del contesto sociale in cui l’iniziando vuole entrare –, delle capacità dell’iniziando stesso di imparare delle cose e di superare delle prove, perseguendo i valori di tale consesso, è molto significativo. Inoltre – e questo è rilevante quando si parla di religione, come in *Dune*, un Destinante particolare di questo genere di storie può essere Dio, che una volta convinti i suoi fedeli, magari per mezzo della predicazione di qualche chierico, che i suoi valori sono degni di indirizzare la loro esistenza, determina grazie a essi il senso delle loro azioni. Queste ultime, infatti, dovranno essere volte a imparare come realizzarli in Terra, in modo da guadagnarsi in premio, appunto, il riconoscimento dei membri della società che li condivide (come quando si dice “quella persona è un buon cristiano”), nonché il Paradiso dopo la morte. Da entrambi questi punti di vista, sacro e profano, che del resto si possono facilmente intrecciare, sia nelle narrazioni, sia nel mondo reale, il fatto che il senso della storia di un individuo abbia a che vedere con alcuni valori condivisi con il suo Destinante, che sono al centro della società a cui l’individuo stesso desidera appartenere e che stabiliscono in partenza il significato di tutto ciò che egli dovrà fare se vorrà diventarne membro, è molto importante per capire il funzionamento di *Dune: Part One*.

Nel film di Villeneuve, infatti, come sappiamo, si racconta del giovane Paul che, ancora adolescente, è alla ricerca della sua strada. La madre Jessica è convinta che lui sia il Kwisatz Haderach, il nome che la congrega delle Bene Gesserit riconosce al messia, e per questo lo cresce nei valori che ella



condivide con le sue consorelle, insegnandogli tutto ciò che sa, affinché un giorno possa superare le terribili prove a cui verrà sottoposto per diventare il Salvatore. Ma, nel frattempo, suo padre, il duca Leto, spera che il ragazzo gli succeda al trono, facendolo educare alla guerra e al comando dai suoi migliori luogotenenti. Per il sovrano non è importante il percorso spirituale ed escatologico che la moglie intravede per il figlio, del quale tra l'altro non è al corrente, quanto piuttosto quello più terreno dell'esercizio del potere per garantire libertà e prosperità al suo popolo, difendendolo dagli attacchi dei suoi più acerrimi nemici. Infine, i Fremen ritengono che il rampollo della famiglia Atreides sia il loro liberatore e per questo, dopo averlo messo alla prova, decidono di accoglierlo e di insegnargli tutti i segreti della propria società, nella speranza che prima o poi egli prenda in mano le redini del suo e del loro destino. Se volessimo utilizzare i termini di Greimas, dunque, dovremmo affermare che all'interno di *Dune: Part One* esistono, in sostanza, *tre schemi canonici della narrazione* potenzialmente percorribili, in ognuno dei quali vigono valori differenti. Se Paul accettasse di lasciarsi "destinare" da uno tra suo padre, sua madre o il capo della tribù dei Fremen che lo accoglie, il significato della sua vita si chiarirebbe ed egli entrerebbe in un percorso ben definito, diverso dagli altri, una strada fatta di competenze specifiche da acquisire, prove da superare e sanzioni, possibilmente positive, da procurarsi. Ciò che il ragazzo è chiamato a compiere è una scelta, che determinerà il senso della sua esistenza (nonché la sua identità, dato che il suo nome – Kwisatz Haderach, Muad'Dib, duca – cambierà in funzione della strada che prenderà).

Questo è particolarmente evidente in una delle sequenze iniziali del film, quando Paul viene condotto da suo padre in cima a una rupe, dove sono sepolti tutti i suoi antenati, i defunti sovrani di Caladan. Un giorno, sotto quella terra, ci finirà anche Leto, che ha deciso di accettare il suo destino di governante, nonostante da giovane volesse fare il pilota, per volare libero nell'aria. Dunque, anche Paul terminerà lì la sua esistenza, se sceglierà la stessa via: una scena che si rivela particolarmente drammatica, visto che lo spettatore sa già che presto il duca morirà, proprio per il fatto di essere alla guida del suo popolo e di essere invisibile all'imperatore per il tipo di società rispettosa delle libertà altrui che egli ha creato. Per il padre del ragazzo,

Antonio Santangelo

comunque, è evidente che abbia senso andare incontro al suo destino in nome di tutto questo ed egli chiede al suo rampollo di seguirlo sulla stessa strada, ma si rende conto che il figlio è titubante.

In effetti, il protagonista del film di Villeneuve, per tutta la lunga durata dell'opera, non sceglie alcuno dei Destinanti e dei destini che questi gli propongono, come se non sapesse che direzione e, dunque, che senso assegnare alla propria esistenza. Sembra, piuttosto, che egli rimanga *sospeso*, alla ricerca di un significato che non trova, e che l'unica cosa che possa fare sia cercare un suo *equilibrio*, interiore ed esteriore, tra le tante forze che lo spingono in mille direzioni diverse, tutte, a dire il vero, piuttosto spaventose.

Il simbolo di ciò che sto scrivendo è la sequenza della tempesta di sabbia in cui Paul si addentra insieme a sua madre, alla guida di un velivolo, mentre i due fuggono dagli Harkonnen, che li vorrebbero eliminare, al fine di riprendere il controllo di Arrakis, che nel frattempo è stato dato in gestione dall'imperatore agli Atreides. Nessuno è mai uscito vivo dalle violentissime correnti d'aria che trasportano detriti in grado di perforare l'acciaio. Lady Jessica, per non farsi prendere dal panico, recita la preghiera di cui ho scritto nelle pagine precedenti (“non devo avere paura. La paura uccide la mente. La paura è la piccola morte che porta con sé l'annullamento totale...”). Paul invece ha una visione, in cui un Fremen gli insegna la filosofia di vita del suo popolo, necessaria per avere il coraggio di cavalcare i vermi del deserto, creature gigantesche e terrificanti, che fanno anche loro parte della natura potente e apparentemente incoercibile di quel mondo con cui il ragazzo sta imparando a confrontarsi. Le parole che quest'uomo gli rivolge sono molto significative: “il mistero della vita non è un problema da risolvere, ma una realtà da sperimentare. Un processo che non si può comprendere arrestandolo. Dobbiamo seguire il flusso del processo, unirci a esso. Fluire con esso”. Il giovane, dunque, capendo di non potersi opporre, di non poter seguire il percorso che ha in mente imponendo la sua volontà sugli elementi, spegne i motori del suo velivolo e si lascia sbalottare dalle correnti d'aria, fino a quando queste non lo portano così in alto da dargli l'occasione di uscire dalla tempesta. Solo in quel momento egli riaccende i propulsori e riprende il controllo del mezzo. Quest'ultimo,

però, si arresta definitivamente, ma Paul ormai ha imparato a seguire il vento e volando come se si trovasse su un aliante, riesce a organizzare un atterraggio di fortuna.

#### 4. *Il senso dato a priori e il senso cercato con i propri sensi*

Una volta a terra, Paul e sua madre non hanno nemmeno il tempo di festeggiare, perché il loro impatto sulla sabbia ha richiamato l'attenzione proprio di un gigantesco verme e i due rischiano di venire inghiottiti nelle sue fauci. Dunque, devono fuggire e cominciano a vagabondare per Arrakis alla ricerca dei Fremen, gli unici che sanno come sopravvivere nel deserto. Una volta trovati i nativi di quel pianeta e superata una violenta prova di iniziazione, i due cominciano con loro una lunga marcia ancora molto incerta, senza sapere dove questa li condurrà.

*Dune: Part One* si conclude in questo modo ed essendo strutturato come ho scritto, si configura come un adattamento molto particolare del romanzo di Herbert da cui è tratto. Se il libro, in sostanza, è la storia di un ragazzo che segue il suo destino e diventa il rivoluzionario salvatore che tutti aspettavano, lanciando il messaggio che se si crede in un mondo migliore e si impronta con fiducia la propria vita al perseguimento di certi valori, questi si realizzeranno e la propria esistenza avrà un senso, il film, invece, con la scusa di raccontare solo la prima parte delle vicende di Paul Atreides (Villeneuve ne ha realizzato un altro quest'anno, *Dune: Part Two*, per raccontare il resto) si concentra sull'indecisione del giovane, sui suoi tentennamenti, sulla sua ricerca appassionata di una strada che fatica a trovare, sballottato dal fluire turbinoso degli eventi. Non avendo ancora chiaro cosa abbia davvero valore per lui e, di conseguenza, chi vorrà diventare, tutta la sua vicenda si configura come una perigliosa battaglia per trovare sé stesso e, di conseguenza, per riconoscere il significato del suo essere nel mondo.

Il fatto che, spesso, un'opera pensata per riprenderne fedelmente un'altra, in realtà ne modifichi il senso è stato ben spiegato da Ferraro (2008), riprendendo le teorie di Lévi-Strauss. L'idea è che ogni contesto culturale abbia le proprie coordinate che, come delle specie di campi di forze, deformano i testi che accolgono al proprio interno, trasformandoli. Così come nel film di Coppola intitolato *Bram Stoker's Dracula* (*Dracula di Bram Stoker*,

1992, Francis Ford Coppola), prodotto con l'evidente intento di trasporre sullo schermo il romanzo sul principe delle tenebre dello stesso Stoker (1897), il regista americano fa entrare i suoi spettatori nel punto di vista del vampiro, donandogli una soggettività tipica dei racconti dei nostri tempi, a cui lo scrittore irlandese non aveva assolutamente pensato (nel suo libro il protagonista non parla mai in prima persona, dato che si tratta di un'opera epistolare scritta da tutti i personaggi umani che si relazionano con lui), allo stesso modo possiamo ipotizzare che Villeneuve, in *Dune: Part One*, costruisca la sua narrazione in maniera diversa da Herbert, enfatizzando l'impossibilità di Paul Atreides di trovare senso dentro a un "percorso narrativo canonico" costruito a priori da un Destinante che ha nei suoi confronti grandi aspettative, perché circa sessant'anni dopo, la temperie culturale è cambiata e parlare di un giovane che sceglie coraggiosamente di andare incontro a questo tipo di destino appare meno significativo. Oggi, piuttosto, è più interessante l'altro modello, quello del ragazzo che cerca senso senza trovarlo nei contesti sociali che gli preesistono e che deve combattere corpo a corpo con una serie di forze esterne che lo sospingono in ogni direzione, tentando di trovare un suo equilibrio.

Ecco, allora, che il senso della vita, secondo quest'altra logica, si trova *a posteriori*, proprio come nella preghiera che, evidentemente, non a caso l'editore italiano di *Dune* ha inserito nella quarta di copertina della sua ristampa del 2022 del romanzo, per attualizzarne il messaggio: "...guarderò in faccia la mia paura. Permetterò che mi calpesti e mi attraversi. E quando sarà passata, aprirò il mio occhio interiore e ne scruterò il percorso. Là dove andrà la paura non ci sarà più nulla. Soltanto io ci sarò". Dunque, non è seguendo i valori e i dettami dell'occhio degli altri che, proponendosi come Destinanti, presentano un loro punto di vista sul futuro, sul significato di un certo percorso esistenziale, che si troverà sé stessi, ma guardandosi indietro, al termine di un cammino seguito senza remore e con coraggio, affrontando anche gli eventi avversi e i propri timori, dopo che ci si sarà costruiti un proprio sguardo individuale sul mondo, capace di tirarne fuori ciò che vi è di più significativo.

La chiave per riuscirci si trova nell'insegnamento dei Fremen che ho riportato sopra: "il mistero della vita non è un problema da risolvere, ma una

realtà da sperimentare [...] Dobbiamo seguire il flusso del processo, unirci a esso. Fluire con esso”. Non si può, in sostanza, stabilire a priori quali sono i propri valori e interrogarsi, come quando si cerca la soluzione di un teorema, su come imporli sulla realtà: sarebbe troppo teorico, idealistico, frutto dell’incapacità di comprendere come funziona *veramente* il mondo. Piuttosto, si deve cercare di aderire alla realtà stessa, *sentirla* con la propria sensibilità, in modo che il suo senso *si dischiuda* e si possa finalmente così accedere al *vero*, come in una sorta di *iero-* e, allo stesso tempo, di *cratofania* (Eliade 1948). Quando Paul impara a farlo, nella tempesta di sabbia che ho descritto, riesce a seguire il vento che altrimenti lo avrebbe condotto alla morte e a sfruttarlo per trarsi in salvo. Egli, grazie all’illuminazione che riceve visionariamente dall’insegnamento dei Fremen, focalizza la sua attenzione, espande i suoi sensi, fino ad esperire l’invisibile, quelle correnti d’aria che, turbinando, gli indicano la via, in una sequenza che, non a caso, è girata da Villeneuve con lenti focali cortissime, primissimi piani degli elementi naturali e inquadrature sovraesposte per far entrare tutta la luce possibile, in modo che si capisca bene che il tema è proprio quello della visione in una doppia accezione: dell’apertura, appunto, di un “occhio interiore” in grado di trovare senso e, di conseguenza, una direzione.

##### 5. Dune: Part One *nella rete di testi della nostra cultura*

Il modello narrativo da cui discendono il film di Villeneuve e la sua visione del senso della vita, naturalmente, non è nuovo, ma accomuna *Dune: Part One* a molti altri testi che circolano nella nostra cultura da qualche anno. In particolare, esso ricorda, come ho anticipato all’inizio, quello che ho definito, in diversi miei lavori, il modello delle *storie di vagabondi* (Santangelo 2021a; 2021b; 2022; 2023).

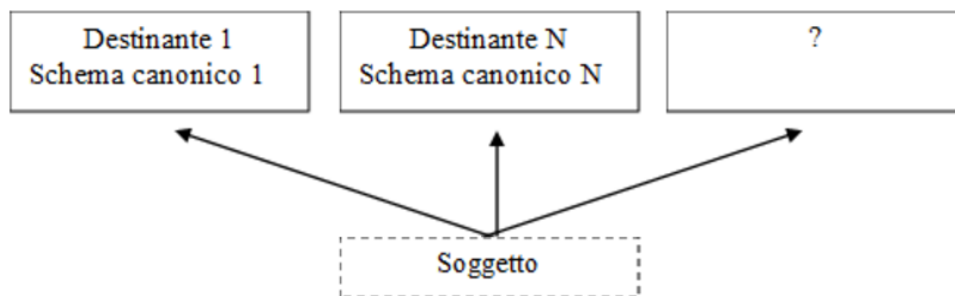


Fig. 2 – Struttura narrativa delle storie di vagabondi

Come si vede nella figura 2, si tratta delle vicende di personaggi che, per una ragione o per l'altra, non riescono a trovare senso nei valori dei Destinanti presenti nelle società a cui appartengono, né nei percorsi esistenziali che dovrebbero intraprendere per realizzarli, al termine dei quali verrebbero sanzionati positivamente, riconosciuti e premiati per averlo fatto. Essi sentono, in qualche modo, che *la loro soggettività è diversa*, dunque procedono a tentoni, provando a confrontarsi con i valori di altri Destinanti, entrando nei consessi in cui la gente vive procurandosi le competenze e affrontando le prove tracciate da questi altri modi di vedere il mondo, salvo poi uscirne, perché nemmeno questi consentono loro di ritenere di condurre un'esistenza realmente significativa. Non rimane, dunque, che muoversi, *vagabondando* senza una meta precisa, nell'attesa di costituirsi davvero come Soggetti (per questo la linea attorno a questa parola, nella figura 2, è tratteggiata), dato che essere tali, almeno nella teoria greimasiana su cui sto concentrando la mia analisi, vuol dire avere individuato ciò che si ritiene abbia valore e verso cui si vuole andare<sup>1</sup>. Ma ciò potrà avvenire solo quando il senso di tutto questo vagare si manifesterà, in qualche breve ma intenso, per certi versi anche “sacro”, momento di illuminazione, che per

1. Bauman, in questo senso, parlerebbe forse di “soggetti liquidi”, cogliendo sicuramente una parte del discorso che sto portando avanti, anche se non tutta, a mio modo di vedere.

andare avanti bisogna credere che arriverà<sup>2</sup>.

Un'opera di finzione che rappresenta molto bene questo modello narrativo è la serie televisiva realizzata da Paolo Sorrentino, intitolata *The Young Pope* (2016). Qui, Lenny Belardo, il giovane Papa americano appena eletto al soglio di San Pietro, è assalito da molti dubbi sul senso del percorso esistenziale che gli si dischiude davanti, tanto da non riuscire a pronunciare il discorso inaugurale del suo pontificato davanti ai fedeli. Egli comincia, dunque, ad aggirarsi inquieto per il Vaticano, per Roma e nel resto del mondo, alla ricerca di un segno che lo ispiri, che gli faccia capire che Dio c'è, gli parli e gli indichi la strada. In fondo al suo cuore, crede che questo suo muoversi scomposto prima o poi lo porterà da qualche parte, ma non potendo contare sulla solida guida dei valori su cui si fonda l'istituzione della Chiesa, nei quali evidentemente non si riconosce, può utilizzare solo il suo senso estetico, la sua capacità di sentire la presenza del divino nei brevi ma decisivi istanti in cui essa si manifesta, ironicamente rappresentati dalla sua bocca, quasi sempre con una sigaretta tra le labbra, avidamente

---

2. Mi è stato contestato, da un lettore che ringrazio, che questa mia affermazione circa la difficoltà, se non proprio l'impossibilità di utilizzare il modello dello schema canonico della narrazione di Greimas per descrivere il modo in cui si costituisce il senso di un film come *Dune: Part One*, sarebbe troppo radicale, perché in fondo una storia, nell'ottica dello studioso lituano, può anche consistere nel raccontare di come il protagonista, cambiando mille volte strada, finalmente capisca ciò che per lui ha valore. Se questo è certamente vero – se cioè, in sostanza, una narrazione può essere incentrata esclusivamente sulla fase della Manipolazione o del Contratto del modello di Greimas, oppure può svolgersi senza la presenza di un Destinante, quando il protagonista stesso comprende da solo ciò che ritiene importante per orientare le sue azioni – credo che sia altrettanto da sottolineare come nessuna di queste condizioni si verifichi nel film di Villeneuve che, lo ripeto, termina senza che né Paul, né gli spettatori, capiscano quali sono i valori su cui quest'ultimo incentrerà la sua esistenza, proprio perché egli non sceglie il proprio destino. Come ho scritto, è chiaro che *Dune: Part One* sia stato concepito come una parte di un racconto più lungo, completato da *Dune: Part Two* e, come si vocifera mentre scrivo, anche da una terza pellicola che starebbe per entrare in lavorazione. Nelle storie dei film successivi, l'eroe di questa saga opererà le sue scelte, come del resto avviene nel romanzo di Herbert, e infatti queste altre opere, strutturate in maniera più canonica, hanno e avranno significati differenti. Quello che conta, qui, è che il primo di questi tre lungometraggi sia stato costruito come ho l'ho descritto, nella convinzione, evidentemente, che le persone, vedendolo, lo potessero trovare sensato. Alcune delle ragioni che ritengo più importanti, a proposito del perché tutto questo sia avvenuto e avvenga – vale dire come mai la gente di tutto il mondo si sia emozionata nel lasciarsi raccontare questo genere di storia – sono quelle, di natura sociosemiotica, che riporto in queste pagine.

Antonio Santangelo

alla ricerca dell'incontro con una realtà che può regalare questi attimi di significativo piacere. Così, grazie anche al formato della serialità, che funziona molto bene per rendere l'idea del senso di una vita incentrata sul continuo vagabondare, un episodio dopo l'altro, una stagione dopo l'altra, il giovane Papa, come Paul Atreides, si incammina nel suo mondo senza sapere dove andrà: forse lo salverà o forse abdicerà, non è dato saperlo, ma il fascino di questo tipo di narrazione è proprio il dubbio esistenziale su cui essa si fonda.

Sempre del medesimo tenore, ma questa volta nel genere delle narrazioni fattuali, dimostrando come il modello che sto descrivendo non dia origine solo a rappresentazioni del senso della vita di natura finzionale, è il diario di viaggio di Paolo Cognetti, intitolato *Senza mai arrivare in cima* (2018). Qui, l'autore, notoriamente amante della montagna, racconta di essere andato in Himalaya con alcuni amici, col preciso intento di non scalare alcuna vetta, ma di gironzolare nelle vallate alla ricerca di qualcosa che valesse la pena di vivere insieme, fiducioso nel fatto che lo avrebbe trovato. Egli si scaglia contro la retorica delle ascensioni, che ricollega anche a quella religiosa dell'asceti, di coloro che si pongono a priori l'obiettivo di conquistare una cima, si allenano, studiano il percorso e poi partono all'avventura, sicuri che la loro impresa sarà comunque significativa, perché nell'incontro e nel confronto con la natura, troveranno sé stessi e il divino. Costoro, che rappresentano metaforicamente anche un certo modo di pensare, weberianamente pseudo-calvinista, della nostra società, secondo cui chi si pone un obiettivo perché ha dei valori e poi li realizza, superando ogni difficoltà, dimostrerebbe di essere speciale, possedendo la grazia, non avrebbero capito che il senso della vita è un altro e che si può trovare nelle piccole cose, in un fiore, in un'alba ai piedi dell'Everest vissuta con una persona cara, nell'incontro con una cultura diversa. Ancora una volta, però, tutto questo bisogna saperlo riconoscere, aguzzando il proprio senso estetico e imparando a stare appieno nella realtà, seguendone col cuore aperto le salite, ma anche le discese e i falsipiani.

Questo tipo di filosofia è alla base anche del romanzo più famoso dello stesso Cognetti, *Le otto montagne* (2016), ambientato ai giorni nostri e anch'esso intriso, agli occhi di molti suoi interpreti, di una grande spiri-



tualità. Qui, due amici cercano la loro strada, ancora una volta in mezzo ai monti, ma quello tra di loro che, essendo nato lì, tenta di realizzare i vecchi valori della tradizione, diventando un pastore e aprendo una piccola azienda casearia a conduzione familiare, fallisce, perdendo prima il suo denaro, poi gli affetti e infine la vita, che del resto per lui non ha più senso, perché si rende conto che ormai il mondo è cambiato e non è più possibile perseguire certi progetti. L'altro, invece, grazie all'incontro con la cultura tibetana e a un suo vecchio mito, scoperto viaggiando, capisce che il valore dell'esistenza non consiste nel cercare di seguire un unico percorso fino in fondo, per quanto esso appaia bello, giusto e degno, ma nel girare in tondo, spostandosi continuamente tra una montagna e l'altra, senza mai fermarsi, assaporando appieno il gusto di gioie e dolori, deviazioni e nuove scoperte, sempre alla ricerca del loro più profondo significato.

Il protagonista del romanzo di Cognetti è proprio un vagabondo la cui storia funziona come quelle che ho tratteggiato nella figura 2. Egli ha un padre che, pur vivendo in città, gli ha insegnato ad amare i monti e la gente che li abita, facendogli capire che nel nostro mondo ci sono sistemi di valori e percorsi esistenziali differenti, tra i quali si può scegliere, prendendo dimora all'interno dell'uno o dell'altro. Ma lui ama viaggiare, non fermarsi mai, entrare e uscire da ognuna di queste realtà, proprio come i protagonisti di *Nomadland* (2020, Chloé Zhao), un film tratto da una ricerca etnografica (Bruder 2017) sul fenomeno sempre più rilevante delle persone di ogni età che, negli Stati Uniti, decidono di lasciare i loro lavori per vagabondare in giro per la nazione. Qui, invece, è una donna di circa cinquant'anni a mettersi in cerca di un senso che non trova conducendo la sua vita secondo i vecchi valori del sogno americano ormai tradito. Ex insegnante di scuola in una cittadina di provincia post-industriale, alla morte del marito, ella decide di abbandonare la sua abitazione e di partire, dormendo in un furgone. Senza più fissa dimora, mette da parte qualche soldo quando le serve, svolgendo le mansioni più umili e disparate, ma per il resto contempla la natura, sia quella dei grandi spazi incontaminati della sua nazione, sia quella delle persone che incontra, godendo delle piccole e grandi illuminazioni che tutto questo le regala.

### 6. *Il senso di tutto questo vagare*

L'ultimo riferimento a *Nomadland* mi consente di provare ad abbozzare qualche risposta alla domanda che io stesso mi sono posto, quando mi sono accorto che sempre più discorsi sul senso della vita nel mondo contemporaneo funzionano secondo il modello del vagabondare, invece di seguire lo schema “canonico” di Greimas. Ferraro (2015) ha sostenuto che quest'ultimo, proprio per via della sua diretta derivazione dalle fiabe di magia russe analizzate da Propp, somiglia strutturalmente al mito americano del *self-made man*, colui che facendosi da solo e superando, grazie alla sua competenza, una serie di prove difficili, si guadagna un ruolo rilevante nella propria società, dimostrando in sostanza di saperne incarnare i valori. Ma, come abbiamo visto, per decidere di intraprendere questo percorso esistenziale, un individuo deve ritenere che ne valga la pena, che tutto ciò che dovrà affrontare sia davvero significativo. Nel film sul nuovo nomadismo negli Stati Uniti, invece, la protagonista vive in una città che reggeva la sua economia sull'industria pesante, che ora non c'è più. Suo marito è morto prematuramente proprio per avervi lavorato e lei è rimasta sola, con pochissimi risparmi e molti debiti, che fatica a pagare. Interrogandosi sul suo mestiere di insegnante, che deve trasferire alle nuove generazioni i valori della propria cultura, decide di abbandonare tutto, perché non può più contribuire all'iniziazione dei giovani a una società in cui non si riconosce. Ella capisce di non potersene chiamare fuori per sempre, tant'è che, come ho anticipato, quando ha bisogno di soldi, lavora per una grande azienda di spedizione di pacchi o in un campeggio per turisti, ma si mette in cerca di nuovi orizzonti.

Questo riferimento al nostro sistema sociale occidentale, di matrice neo-liberista, che non sarebbe in grado di produrre prospettive entro cui inscrivere il proprio percorso “canonico” di iniziazione, è ancora più evidente in un'altra coppia di film che ho analizzato in passato e che parlano, appunto, di ragazze che devono diventare adulte, trovando un proprio posto nel mondo: *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2* (*La vita di Adele*, 2013, Abdellatif Kechiche) e *Jeune Femme (Montparnasse – Femminile singolare)*, 2017, Léonor Serraille). In questi casi, le protagoniste, entrambe provenienti da classi sociali medio-basse, ma educate a scuola a credere nell'emancipazio-

ne femminile, rifiutano di incarnare i valori delle loro famiglie d'origine e di seguire i percorsi di vita immaginati per loro dai genitori. Esse provano piuttosto a inserirsi in contesti più abbienti, animate dalla fascinazione nei confronti di chi li rappresenta. Ma, pur venendo accolte e intavolando relazioni sentimentali autentiche, presto si rendono conto che gli orizzonti di vita delle persone che incontrano sono troppo diversi e che né loro, né le rispettive o i rispettivi amanti, troverebbero senso portando avanti certe storie. Così rimangono sole, vagabondando per le città della Francia, con il solo obiettivo, come al solito, di provare altre strade, lasciandosi guidare da ciò che sentono.

In entrambi questi casi, è molto forte l'idea – peraltro condivisa, come ho avuto modo di mostrare (Santangelo 2022), da molti critici cinematografici che hanno commentato queste opere, i quali hanno sostenuto che esse sono molto verosimili nel fotografare la realtà – che la maggior parte dei giovani, oggi, non possa aspirare a realizzare il modello del *self-made man* (o *woman*), facendo la scalata sociale e guadagnandosi un posto di rilievo nella nostra società, perché questa non è strutturata per consentirlo. Ecco, dunque, perché dovrebbero ritenere che un modello come quello del vagabondare, senza aspirare ad andare dove vogliono e accontentandosi di trovare lacerti di senso qua e là, piccole e grandi illuminazioni, entrando e uscendo da situazioni in cui non dimoreranno mai per sempre, possa essere un orizzonte (invero un po' disorientante) di vita accettabile. Come ho potuto verificare (Santangelo, *ibidem*), chi la vede in questo modo bolla proprio come “favole”, esattamente come quelle di Propp e di Greimas, che funzionano alla stessa maniera, le storie di personaggi come la nota *influencer* Chiara Ferragni, che nel suo film autobiografico intitolato *Chiara Ferragni – Unposted* (2019, Elisa Amoruso), racconta di aver sempre sognato, fin da piccola, di vivere nel mondo della moda e poi, con il duro lavoro e le sue intuizioni, superando mille ostacoli, ci è riuscita. Questo sarebbe consentito solo ai ricchi: a chi, come lei, ha già un capitale economico e sociale, da far fruttare secondo le logiche, per l'appunto, del capitalismo. Anche se ritengo che, in effetti, per molti sia davvero così, non sono convinto che questa spiegazione del significato socio-culturale del progressivo affermarsi del modello del vagabondare sia sufficiente. Infatti, alcuni stu-

diosi delle tendenze nell'ambito dei consumi come Gobbi e Morace (2007) sottolineano da tempo come siamo passati progressivamente dall'economia che definiscono "dell'occhio" (non a caso simbolo dello stesso *brand* Ferragni), basata sull'ostensione degli status symbol, segni inconfutabili del successo per aver percorso la strada della realizzazione nel nostro sistema sociale, a quella "della mano e della lingua", basata sull'accentuazione della rilevanza dell'esperienza. In quest'ottica, oggi, moltissime persone, anche le più abbienti, preferirebbero spendere i loro soldi per vivere esperienze sensoriali particolarmente significative, che consentirebbero loro di arricchirsi interiormente, potendolo al massimo raccontare, ma non ostentare.<sup>3</sup> Naturalmente, il denaro può essere utile, per questo. Ma può esserlo anche, forse ancora di più, non chiudersi all'interno di un unico sistema di valori che indirizzi la propria vita in una sola direzione, in un certo qual modo impoverendola, dato che questo preclude di percorrere altre strade. Piuttosto, come ho scritto tante volte in queste pagine, invece di ritenere che il senso sia una freccia che indica una sola via, per qualcuno sembra essere divenuto migliore il modello con tante frecce e molte ancora da disegnare, che ho tratteggiato nella figura 2 di questo articolo.

Tra accettare il proprio destino, diventando un duca, un liberatore, un messia, oppure il Papa, uno scalatore di montagne, un *influencer* della moda, un pastore, ciò che hanno immaginato i propri genitori, ciò che vorrebbero i propri compagni o le proprie compagne, forse è meglio vagabondare, perché il senso della vita, se c'è, agli occhi di molti, oggi, non si dà a priori, ma a posteriori, dopo averlo sperimentato, in un breve istante di illuminazione che, se ci si crede, prima o poi verrà.

3. Questo è un fenomeno interessante sia da un punto di vista semiotico, sia da un punto di vista sociologico. Il fatto che la storia della propria vita non funzioni secondo lo schema canonico di Greimas non significa che essa non si possa raccontare. Si può raccontare, piuttosto, ciò si è provato uscendo da tale schema e il senso che si è trovato in tutto questo. Il fatto che, per i più ricchi, questo significhi, sostanzialmente, dimostrare agli altri di avere accumulato esperienze e di aver dunque scambiato il proprio denaro con un altro tipo di moneta, comunque spendibile a livello sociale per dimostrare il proprio status, non deve far dimenticare che anche i meno abbienti, oggi, utilizzano questo modello. Forse la spiegazione è che, banalmente, come direbbe Veblen (1924), il modo di pensare delle classi agiate si trasferisce, per "sgocciolamento", verso il basso. Ma può darsi che ci sia qualcosa di più, legato a un cambiamento culturale di più ampia portata, che potrebbe avere un senso indagare più a fondo.

## Bibliografia

- Bruder J. (2017). *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York: W. W. Norton & Company.
- Cognetti P. (2016). *Le otto montagne*, Torino: Einaudi.
- Cognetti P. (2018). *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, Torino: Einaudi.
- Eliade M. (1948). *Traité d'histoire des religions*. Payet & Rivages, Paris. Trad. it. *Trattato di storia delle religioni*. Einaudi, Torino, 1954.
- Ferraro, Guido (2001). *Il linguaggio del mito*, Roma: Meltemi.
- Ferraro, Guido (2008). *Comunque umani. Dietro le figure di mostri, alieni, orchi e vampiri*, Roma: Meltemi.
- Ferraro, Guido (2012). *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La prospettiva neoclassica*, Roma: Aracne.
- Ferraro, Guido (2015). *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma: Carocci.
- Ferraro, Guido (2019). *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*, Roma: Aracne.
- Ferraro, Guido e Antonio Santangelo, a cura di (2017). *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*. Aracne, Roma: Aracne.
- Gobbi, Linda, e Francesco Morace (2007). “Nuovi percorsi di ricerca per un marketing in transizione”, in *Leggere le tendenze. Nuovi percorsi di ricerca per il marketing*, a cura di Giampaolo Proni, 83-98, Milano: Lupetti.
- Greimas A. J. (1983). *Du Sens II – Essays sémiotiques*. Editions du Seuil, Paris. Trad. it. *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*. Bompiani, Milano, 1984.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés (2007 [1979]), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio [Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage]*, trad. it. di Paolo Fabbri, Milano: Mondadori.
- Herbert, Frank (2022 [1965]). *Dune [Dune]*, trad. it. Giampaolo Cossato e Sandro Sandrelli, Roma: Fanucci.
- Lorusso, Anna Maria, Paolucci, Claudio e Patrizia Violi, a cura di (2012). *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*. Bologna: Bononia University Press.
- Propp, Vladimir (1966 [1928]). *Morfologia della fiaba [Morfologija skazki]*, trad. it. , Torino: Einaudi.
- Propp, Vladimir (1972, [1946]). *Le radici storiche dei racconti di fate [Istoriceskie*

Antonio Santangelo

*korni volšebnoj skazkei*], trad. it., Torino: Boringhieri.

Ricard, Matthieu (2003). *Plaidoyer pur le bonheur*, Paris: Les edition Robert Laffont.

Santangelo, Antonio (2021a). “Volti simbolici. Per una teoria sociosemiotica del volto”, *Lexia*, 37-38: 503-520.

Santangelo, Antonio (2021b). “Culturally significant symbolic faces. For a sociosemiotics of faces in films”, *Sign Systems Studies*, 49(3/4): 418-436.

Santangelo, Antonio (2022). “Volti del nostro tempo. L’opposizione tra *self-made women* e *vagabonde*”, in *I cronotopi del volto*. a cura di Elsa Soro, Voto Cristina e Massimo Leone, 17-48, Roma: Aacne.

Santangelo, Antonio (2023). “Timely Faces”, in *The Hybrid Face*, a cura di Massimo Leone, 87-108, London: Routledge.

Stoker, Bram (1897). *Dracula*. London: Archibald Constable & Co.

Veblen, Thorstein (1924) *Theory of the Leisure Class*, London: Allen & Unwin.

### Filmografia

*Bram Stoker’s Dracula* (*Dracula di Bram Stoker*, USA 1992, Francis Ford Coppola).

*Chiara Ferragni – Unposted* (Italia, 2019, Elisa Amoruso).

*Dune: Part One* (*Dune*, USA/Canada 2021, Denis Villeneuve).

*Jeune Femme* (*Montparnasse – Femmina singolare*, Francia 2017, Léonor Serraille).

*La Vie d’Adèle – Chapitres 1 & 2* (*La vita di Adele*, Francia/Spagna/Belgio 2013, Abdellatif Kechiche).

*Nomadland* (USA 2020, Chloé Zhao).

*The Young Pope* (Italia/Francia/Spagna 2016, Paolo Sorrentino).