

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Nuovi modelli. Proposte per una teoria attanziale ripensata in prospettiva sociosemiotica

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/53902> since

Publisher:

Meltemi

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

meltemi.edu

a cura di Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo

Narrazione ed esperienza

Intorno a una semiotica
della vita quotidiana



Nuovi modelli.

Proposte per una teoria attanziale ripensata in prospettiva sociosemiotica

Guido Ferraro

Passato il tempo delle fiabe

Ci troviamo di fronte a una constatazione quasi paradossale: è palese il fatto che negli ultimi dieci o quindici anni si è assistito a un singolare allontanamento della semiotica da quello che era stato fino ad allora il suo settore di studi prioritario e trainante, lasciando la riflessione sulla teoria del racconto soprattutto a specialisti di altre discipline, i quali pure riconoscono alla narrativa funzioni di grande rilievo e interesse. Dal punto di vista semiotico, tali prospettive ci appaiono spesso non sufficientemente sostenute da metodologie d'analisi e da strumenti tecnici adeguati; ma d'altro lato, se la semiotica elabora tali strumenti (o dovrebbe farlo), non sembra riuscire in misura sufficiente a riferirli a quelle funzioni e a quelle capacità che altre discipline stanno legando alla dimensione narrativa. Il fatto è singolare, anche perché, maturandosi nel frattempo il lento distacco dal riferimento privilegiato all'ambito della lingua, possiamo ora riconoscere proprio nel sistema narrativo quello che possiamo considerare come "sistema modellizzante primario": sembra infatti che la forma narrativa agisca a un livello più basso e più elementare rispetto al linguaggio, quale strumento primario di organizzazione dell'esperienza. Ci chiediamo dunque se possono oggi nuove prospettive, e quelle *sociosemiotiche* in particolare, ridare forza alla ricerca in questo ambito. Potrà essere appunto l'indirizzo "sociosemiotico", con questa denominazione così visibilmente ibrida, a saper elaborare tecniche d'analisi più avanzate, anche nel senso di una maggiore capacità di esplorare le dimensioni di ricerca indicate da altre discipline?

Quanto al riferimento alla "sociosemiotica", preciso che intendo qui sostanzialmente evidenziarne due aspetti: da un lato quello di una prospettiva sulla semiotica come *scienza sociale*, e conseguentemente dall'altro lato anche un atteggiamento più propriamente *scientifico*, rispetto a quanto ha caratterizzato una parte troppo consistente della storia degli studi semiotici. Appare in effetti significativo il fatto che negli ultimi tempi si prenda spesso consapevolezza di quanto, in molte aree della semiotica, si fossero andate consolidando idee che non erano mai state fondate su serie motivazioni. Per esempio, toccherò qui il caso dello "schema narrativo canonico" concernente le grandi fasi del racconto¹, schema che Greimas ha costruito per generalizzazione di un modello fiabesco. Questo schema è di grande interesse teorico e ci mette a disposizione uno strumento prezioso, tuttavia esso non è stato presentato come modello rilevato in uno specifico campo di analisi, quale in effetti era, bensì come una formula investita automaticamente di un valore universale: generalizzazione palesemente non scientifica, mai sostenuta da adeguate ricerche e da confronti interculturali, e del resto facilmente falsificabile sul piano osservativo. Tutti abbiamo lungamente pensato, del resto, che quello della fiaba fosse non un tipo particolare di architettura narrativa bensì una sorta di *archetipo pri-*

mordiale sovrastante ogni forma di racconto, una meta-architettura in quanto tale estranea a determinazioni di tempo e di luogo, socioculturalmente pura e innocente. Tale modo di pensare, così diffusamente e istintivamente condiviso, punta sulla fiaba un obiettivo a sua volta fiabesco; una semiotica che si pensi come scienza sociale dovrebbe dare al contrario una ben maggiore articolazione ai modelli base delle architetture narrative, la cui semplificazione è stata fino a oggi incoraggiata proprio dal sostanziale disinteresse per le loro valenze sociali.

Se la semiotica necessita di una maggiore consapevolezza epistemologica, il riferimento critico all'insegnamento di Greimas non è affatto esclusivo, ma nel caso della teoria della narrazione – e ancor di più nell'ambito della teoria degli attanti, di cui io parlerò principalmente in questa sede – tale riferimento è per ovvie ragioni inevitabile. Non credo tuttavia che sia né utile né interessante impegnarsi in uno smontaggio delle categorie greimasiane; è del resto ormai esperienza di molti il fatto che vari aspetti critici vengono facilmente individuati dagli stessi studenti, che ad esempio fin dalle prime applicazioni si avvedono di certe carenze dello schema attanziale standard. In una sede in cui si parla degli sviluppi della teoria narratologica, vorrei al contrario rilanciare in chiave di prospettive di arricchimento alcuni aspetti base dell'insegnamento greimasiano, difendendone semmai la fecondità contro coloro che per sostenerlo hanno preferito la rigidità degli schemi alla innovatività delle idee, surgelando i modelli abbozzati da un maestro invece di impegnarsi a svilupparne le affascinanti potenzialità. Greimas non è stato del resto un pensatore sistematico, a dispetto del suo ammirevole impegno in tal senso, ed è dunque un vero peccato avere troppo spesso tradotto le sue intuizioni in schemi ripetitivi cui ancorarsi, invece che in stimoli che spingessero gli studiosi più avanti: ciò che in effetti ha generato uno stallo della teoria del racconto, bloccata nell'alternativa tra la difesa a oltranza di un modello o il suo totale abbandono.

Inoltre, una rinnovata teoria narratologica dovrebbe a mio parere superare l'ormai tradizionale frattura fra le basi apparentemente "generali" della semiotica e il settore apparentemente "specifico" della narrazione: una direzione di lavoro che certo non è nuova e su cui esistono indicazioni decisive ed elaborazioni importanti, ma che ancora non ha raggiunto l'obiettivo, come rende evidente la consultazione di uno qualunque dei correnti manuali di semiotica. In effetti, una concezione della semiotica quale scienza sociale non può prescindere da un più costante e centrale riferimento alle correlazioni tra piani dell'espressione e del contenuto, o forse meglio, viste le confusioni generate da questi termini, tra *significante* e *significato* (peraltro anche le categorie saussuriane sono state pesantemente maltrattate, e per quanto riguarda l'ambito narratologico non si può oggi non prendere le distanze dal grave *misunderstanding* greimasiano). Non si tratta di una questione di ortodossia disciplinare, bensì a mio parere di un passo fondamentale per qualsiasi approfondimento intorno ai modi di circolazione del senso e quindi alle valenze sociali della produzione narrativa. Sarà assolutamente essenziale in tale prospettiva trovare un accordo su punti palesemente chiave per la modellizzazione semiotica dei fatti narrativi, come le ancora irrisolte questioni relative a una definizione, in termini di vere identità funzionali, di cosa siano "espressione" e "contenuto" nell'ambito del racconto, o di quale sia la relazione tra sistemi di manifestazione (cinema, letteratura, lingua, teatro e così via) e piani interni di articolazione delle strutture semionarrative: argomenti sui quali, lo si è dovuto ancora recentemente constatare, continua a mancare una sostanziale chiarezza e condivisione di vedute, con tutta una serie di corollari come quelli concernenti la collocazione da dare al concetto stesso di "interpretazione".

Duplicità dell'Oggetto di valore

L'ambito degli studi sulla narratività rende particolarmente evidente come la semiotica possieda un ricco patrimonio di concetti e di esperienze di ricerca che, a differenza di altre discipline, tende a non valorizzare, spendendolo male o dimenticandolo del tutto. Proprio in tal senso ho deciso di centrare il mio contributo su alcuni aspetti delle *dinamiche attanziali*, dove ritengo si possa vedere bene tanto la distanza tra la "vulgata semiotica" e il suo ben più ricco patrimonio concettuale quanto, soprattutto, la possibilità di far evolvere nuove e più attuali prospettive a partire da indicazioni e suggestioni di approfondimento che si trovano in testi classici della nostra disciplina.

Conviene forse partire ragionando sull'Oggetto di valore, e in primo luogo sullo sdoppiamento cui ci conducono le applicazioni concrete nell'analisi testuale. Anche nel caso di molti racconti di struttura relativamente semplice – come sono la maggior parte delle fiabe – si rileva che l'organizzazione narrativa si fonda sulla messa in relazione di *due Oggetti di valore*. Questa è del resto tanto una considerazione analitica quanto una logica deduzione dal concetto greimasiano di "contratto", visto come struttura fondante dell'architettura fiabesca. Poiché il contratto agisce come forma di *scambio*, ne discende la necessità di disporre di due oggetti di valore da scambiare. Così, per fare un esempio, può accadere in una fiaba che il re si trovi a dover difendere il suo paese da un'entità ostile (un drago, un re rivale, un mago malevolo...); in cambio della liberazione da questa entità (tale liberazione rappresenta dunque per il re il suo Oggetto di valore), il sovrano promette all'eroe di turno un premio: tipicamente, la *metà del regno*. È chiaro che la metà del regno soddisfa (abbondantemente, s'immagina) i desideri d'ascesa sociale dell'eroe, costituendo il suo personale Oggetto di valore. In questo caso è del tutto chiara tanto la relazione contrattuale di scambio quanto la distinzione tra Oggetto di valore del Destinante (il re pensa insieme a se stesso e al suo popolo, si capisce) e Oggetto di valore costruito e desiderato dal Soggetto, con cui si premiano alla fine le capacità e l'impegno da questi dimostrato.

Se a un livello generale possiamo considerarci di fronte a due aspetti di una categoria chiave di valorizzazione (l'Oggetto di valore compare in due differenti posizioni), non possiamo però dire che si tratti "della stessa cosa" se consideriamo meglio i modi della costruzione sintattica. L'Oggetto di valore del Destinante ha altri caratteri, è definito con un'altra logica e ottenuto secondo percorsi narratologicamente molto diversi rispetto a quanto caratterizza l'Oggetto di valore del Soggetto: ci rendiamo quindi conto che non siamo di fronte a *due volte lo stesso attante*, ma che, cosa assai più interessante, la nozione di Oggetto di valore va articolata in due diverse posizioni attanziali. Nella descrizione strutturale della sintassi narrativa, avremo quindi a disposizione due unità di analisi anziché una sola.

Un passo più avanti ci porta a osservare che, di conseguenza, in una costruzione narrativa come quella della fiaba vanno distinte due differenti linee di racconto, che poggiano su due differenti punti di partenza (da dove scaturisce il Programma Narrativo del re, come si origina quello dell'eroe?) e che puntano, secondo due prospettive diverse, sui due rispettivi Oggetti di valore. Questo ci conduce all'idea che un'architettura base, per l'universo narrativo, come quella della fiaba, sia fondata non su una semplice successione sintagmatica di operatori funzionali bensì sulla *messa in relazione di due piani narrativi*, e che essa sia dunque, alla radice, decisamente più complessa di quanto non ci suggeriscano le rappresentazioni consuete. Il contratto agisce da *cerniera*, collegando i due piani: nel contratto si scambiano azioni compiute con identità personali, valori pubblici

e istituzionali con obiettivi privati, e se vogliamo si opera una reciproca traduzione tra *collettivo* e *individuale*, tra *oggettivo* e *soggettivo*. Primo passo verso una nuova concezione delle architetture narrative, considerabili come dispositivi di correlazione tra questi due piani fondamentali nella rappresentazione dell'esperienza e della vita umana.

Come definire l'Oggetto di valore

Ma queste osservazioni ci introducono anche a una considerazione meno superficiale degli Oggetti di valore, spesso visti un po' banalmente come entità che muovono il Soggetto da uno stato di "disgiunzione" verso una "congiunzione" con l'entità desiderata. Notiamo subito che, anche nel caso più semplice, la costruzione di un Oggetto di valore è sempre attribuzione di un *senso* a una certa entità, e dunque va vista come un *processo di semiotizzazione*. Ma Greimas stesso² offre suggerimenti per importanti approfondimenti, facendoci pensare che vi sia ben poco di "oggettivo" negli Oggetti di valore, e che questi corrispondano invece a un'attività di proiezione all'esterno – un "débrayage" – di un sistema di relazioni interno al Soggetto (e se l'Oggetto di valore è interno al Soggetto, suona in effetti alquanto strano e fuorviante il concetto di "congiunzione"...).

Cerco di affrontare la questione non al modo di una discussione filosofica ma come un quadro di modellizzazione che ci renda possibile spiegare meglio come funzionano narratologicamente molti racconti, o anche molti fatti di cronaca. Se consideriamo l'Oggetto di valore come una proiezione di qualcosa che sta *dentro* il Soggetto, questo esclude la definizione di "oggetto" che Greimas e Courtés pongono all'inizio della voce "Oggetto" nel loro *Dizionario*, dove dicono: "Si designa col nome oggetto ciò che è pensato o percepito come distinto dall'atto di pensare (o di percepire) e dal soggetto che lo pensa (o lo percepisce)" (Greimas, Courtés 1979, p. 238). Bisognerà invece seguire l'indicazione che arriva poco più avanti, dove si dice che l'oggetto è il risultato *dell'operazione effettuata dal Soggetto che conosce*, e si precisa che l'oggetto è in verità una *relazione*, o un insieme di relazioni; l'Oggetto è un'operazione effettuata dal Soggetto che conosce in quanto tale: esso rappresenta, come dice Greimas, le relazioni fondamentali dell'uomo col mondo; in un certo senso, possiamo concludere, l'Oggetto è *un certo modo di conoscere il mondo*.

L'attenzione viene così spostata dalla "cosa" valorizzata al "sistema" che la valorizza. In questa prospettiva, "conquistare l'Oggetto di valore" non corrisponde a un possesso ma alla dimostrazione che è possibile *oggettivare* il proprio codice di lettura del reale, proiettarlo sulle cose, accertando che il mondo si presta o si piega all'interpretazione che vogliamo darne. Questa prospettiva, che è conseguente a intuizioni poi non sviluppate da Greimas, può essere approfondita, analizzando esempi non banali (romanzi, film, ma anche articoli di cronaca) dove ci troviamo spesso di fronte a personaggi che non perseguono "congiunzioni" con qualche tipo di oggetto, ma che cercano piuttosto di affermare il valore di *un certo modo di pensare le relazioni dell'uomo con il mondo*, o se vogliamo cercano di accreditare certi modi di interpretare e di codificare la realtà. L'apparente interesse per un qualche "oggetto" nasconde il bisogno di confermare, oggettivandola, una corrispondente logica di valorizzazione.

Per fare un esempio, sappiamo dai nostri studi liceali che solo apparentemente Don Rodrigo è interessato a una ragazza banale come Lucia, poiché egli – quale emblema di un modo di pensare, di un luogo di potere e dello spirito di un'epoca – si dà piuttosto

da fare per sostenere ben altro: la possibilità di oggettivare nella realtà che lo circonda la proiezione di un certo codice di lettura – e di scrittura – del mondo. Del resto non c'è dubbio: Manzoni costruisce il personaggio proprio per mostrare, e negare, una certa concezione del mondo, superata da un sistema d'interpretazione del reale a suo avviso superiore. Si possono ovviamente citare moltissimi esempi; per accennare a qualche caso che riprenderò tra poco, come potremmo definire gli oggetti di valore che in *Apocalypse Now* sono propri al colonnello Kurtz e al colonnello Kilgore? Non c'è dubbio che il loro oggetto di valore è affermare la presa o il fallimento di una grammatica di lettura del mondo. O cosa dire – per citare un altro mito contemporaneo che mi sembra metaforizzare particolarmente bene questo principio – dell'oggetto di valore del protagonista di *King Kong*? In questa storia oltremodo meta-cinematografica – costruita in riferimento a una pletora di precedenti film popolari su scimmioni turbolenti e mostri preistorici azzardatamente rimessi in libertà – Carl Denham è infatti un regista e produttore cinematografico ossessionato soltanto dalla *presa sul mondo* della sua macchina – della sua macchina, appunto, “da presa”: ossessionato cioè dalla *traducibilità cinematografica* dell'universo.

In effetti, il cambiamento di prospettiva di cui parlo mi sembra poter essere rappresentato molto bene dal personaggio che punta questa sua macchina da presa su quelli che sono con tutta evidenza puri territori del sogno e dell'immaginario sociale; secondo il suo modo di pensare, egli lo fa per dimostrare che tutto può essere dominato nei termini del sistema di spettacolarizzazione dell'industria culturale americana: l'Oggetto di valore sta nella capacità del suo obiettivo di tradurre il mondo in un'immagine vendibile, in uno spettacolo, e reciprocamente di dimostrare che quello che incontriamo là fuori nel mondo è solo la manifestazione *oggettivata* delle fantasie e delle paure che nascono al nostro interno. Non parleremo dunque di “congiunzione” bensì di una forma raffinata e quanto mai complessa di *embrayage*: un abbraccio con-fusivo fra il piano del Soggetto e quello dell'Oggetto, fra il costruire i valori e il farne esperienza, fra la *scrittura* e la *lettura* del mondo.

Davvero mi pare difficile trovare esempi migliori di questo – ove nella metaforizzazione cinematografica si confondono i concetti di cine-*presa* con quello di *proiezione* – per rappresentare la versione più profonda ed elaborata della teoria della valorizzazione greimasiana. Tuttavia, non vorrei che potesse sembrare che io stia parlando solo di alcuni tipi di storie, grandi miti del nostro tempo, magari molto differenti rispetto alle piccole vicende d'ogni giorno. E allora vorrei fare almeno un esempio di una storia “piccola”, una di quelle vicende vissute da persone comuni, come se ne possono trovare molte in certi testi di psicologia. Tra i tanti, vorrei far riferimento al libro di una psicologa, Anna Salvo, che ha lavorato a questo libro presso l'università in cui si svolge questo convegno, e in particolare a una storia d'amore nata sui banchi di questa università³. Questo libro lavora sulla domanda “che cos'è per una donna l'Oggetto d'amore”, tema evidentemente non lontano dalla nostra interrogazione sugli Oggetti di valore. E la storia cui faccio riferimento ha per protagonista una studentessa del primo anno, Alessandra, che durante le lezioni conosce Riccardo. Dopo scambi di bigliettini e frasi dolci sui quaderni, un giorno, nell'intervallo tra due lezioni, complice l'ambiente atmosferico – si è messo a nevicare – si danno il primo bacio. È una storia tenera e inizialmente armoniosa, per Riccardo è la prima storia importante, e Alessandra si sente come la principessa delle favole... Poi, cosa accade? Riccardo cresce, è ambizioso, viene eletto rappresentante degli studenti al Consiglio d'amministrazione dell'ateneo, e allora diventa importante per lui convincere Alessandra a frequentare molti incontri e cene formali. Il ragazzo

aiuta la fidanzata a comprare nuovi vestiti, diversi da quelli cui era abituata, orientandosi su gonne corte, abiti aderenti, scarpe con tacchi alti. Alessandra continua a essere legata al suo ragazzo, ma incomincia a sentirsi oppressa, finché si rende conto di non essere riconosciuta e amata per come sente di essere: è diventata come Riccardo la desidera, o meglio come Riccardo vuole che gli altri la vedano, ma non si riconosce più in questa versione di lei stessa costruita come *segno* da esibire allo *sguardo di altri*. E così, decide che la loro relazione è finita.

Semioticamente, si può pensare che l'amore scocchi forse nell'istante in cui si sente che l'altro ci legge in un modo speciale, cogliendo la nostra identità più segreta e più autentica ("ecco è il primo che capisce come davvero sono..."): l'amore è forse un fatto in buona misura semiotico, uno scambio felice di interpretazioni reciproche... Se la storia tra Alessandra e Riccardo fallisce è perché lui prima di tutto sente su di sé il peso di un'istanza di Destinazione, collettiva e generica, da cui in qualche modo si attende la definizione della sua identità, un peso che trasferisce agendo a sua volta non più come partner ma come Destinante per la ragazza, decidendo per lei il suo modo di essere. L'Oggetto di valore, che Alessandra ritiene di non potere più trovare in questa relazione, è la corrispondenza che dovrebbe conformare due letture della sua identità, la sua e quella del fidanzato: l'Oggetto di valore è qui non qualcosa che sta *là fuori*, ma il sottile comporsi di *due sguardi sulla stessa realtà*. Un altro esempio, dunque, dell'ipotesi per cui ciò che chiamiamo "oggetto di valore" consiste di fatto, spesso, nella percezione di una corrispondenza effettiva tra l'identità di qualcosa e lo sguardo che la legge: si tratta dunque, in definitiva, di una sorta di *fusione* tra le dimensioni oggettiva e soggettiva.

Ma anche nel modello tradizionale della fiaba, a pensarci, qual è il vero oggetto di valore, se non – dietro le splendide principesse e le pentole di monete d'oro – l'*identità sociale* cui il protagonista di fatto mira, e cioè appunto la corrispondenza tra la definizione di sé che egli costruisce e la sanzione che riceve dall'istituzione, insomma l'adeguamento tra la prospettiva personale del Soggetto e il riconoscimento sociale affidato alla responsabilità del Destinante? Nella fiaba, anzi, il finale è ancor più esplicitamente *confusivo*, poiché in definitiva l'eroe può dire non soltanto "Il re mi legge come io mi leggo", ma anche "Il re mi legge come suo doppio, come suo equivalente, facendomi re a mia volta, indistinguibile dall'identità dello sguardo che mi definisce". Insomma, se abbiamo detto che l'Oggetto di valore è la relazione tra il Soggetto e il Mondo, possiamo rilevare che l'Oggetto di valore può consistere – almeno in un certo numero di casi – in un'adeguatezza tra una prospettiva interna e un qualche tipo di dispositivo esterno, spesso collocato su un livello in qualche modo sovraordinato.

Un Destinante non più monolitico

Ripensare il rapporto tra il Soggetto e l'Oggetto di valore in termini non necessariamente di un possesso materiale, ma appunto di forme di dominio cognitivo – o propriamente semiotico – della realtà, può aprirci prospettive di comprensione molto più profonde dei processi narrativi, e s'intende di ogni genere di processo sociale di comunicazione, dunque dei processi di socializzazione e di costruzione di modelli identitari, o anche dei processi di affermazione politica, di persuasione pubblicitaria, e così via. Ma per noi un esempio sempre privilegiato, e insostituibile per riflettere tanto sui limiti di chiusura quanto sulle prospettive di apertura della teoria greima-

siana, è l'unica analisi testuale davvero approfondita che questo studioso ci ha lasciato⁴. Ho provato tra l'altro a seguire alcuni studenti in un'analisi base delle strutture attanziali del racconto di Maupassant non vincolata alle soluzioni di Greimas, e le discrepanze sono risultate significative. È infatti parso piuttosto evidente agli studenti che, per quasi tutta la durata del racconto, i Due Amici non individuano il loro vero Destinante. Per questi lettori, la vicenda di due francesi che in tempo di guerra vanno incoscientemente a pesca, mettendo a repentaglio la vita loro e quella di altre persone, è in effetti, come lo è per Greimas, la storia di una grande illusione; questa, tuttavia, per quanto possa essere aiutata da agenti esterni, ha la sua origine in loro stessi, nel loro peculiare modo di essere e di pensare, nonché nei loro espliciti atteggiamenti ideologici.

Tale modo di vedere rende tecnicamente un po' più complessa l'attrezzatura necessaria per l'analisi, ma rende anche più fondata e significativa la constatazione chiave di Greimas, per la quale il programma narrativo dei due protagonisti trasforma l'agognato atto del "pescare" da *fare pragmatico a stato permanente*, per cui "pescavano", in effetti, "non è più un'attività ma un modo di vivere" (Greimas 1976, p. 113). In linea con quanto abbiamo detto sopra, l'oggetto di valore non è qui un'entità con cui il soggetto si congiunge, bensì la possibilità per il soggetto di proiettare sul mondo esterno i suoi modi di sentire, caricando l'ambiente circostante dei *suoi* significati, dunque la possibilità di *definire* la porzione di reale che lo circonda, assumendo la posizione di un soggetto cognitivo che *non subisce ma domina* l'ambiente. Non c'è qui insomma un oggetto di valore diverso dalla possibilità di vivere il mondo come proiezione di un interiore sistema di lettura: leggere il mondo nei propri termini, questo è l'Oggetto di valore (come si vede, in questo caso non c'è nulla di più "soggettivo" di un "oggetto di valore").

Ma dietro a questo volere non sembra in effetti esserci nessuna manipolazione, nessun Destinante! L'ipotesi, che sarebbe giusto d'impronta greimasiana, per cui un Soggetto può essere destinante di se stesso, pur molto interessante e appropriata in altri casi, non può esserlo in questo. Lungi dal rappresentare un esempio di *auto-destinazione*, la storia dei Due Amici sta a esemplificare proprio il caso dell'assenza della normazione, della prescrittività, o di una qualche forma di meta-pianificazione, aspetti tipici della posizione del Destinante, per presentarci la costituzione di un programma narrativo che emana direttamente da un Soggetto non controllato, come per l'azione di un Principio del Piacere che espressamente rifugge da ogni verifica del reale: dunque, come storia di un Soggetto Assoluto, irrelato, totalmente chiuso nella sua interiorità.

L'assenza di un Destinante, lungi dal costituire un'irregolarità, ci propone l'abbozzo di un modello di valorizzazione diverso, che ha nei Due Amici due assertori tanto convinti quanto sprovveduti. Guai a cercare di conformare il testo a un modello di cui esso vuole mostrare appunto la violazione; nel tentativo di rintracciare comunque destinanti e processi di manipolazione, Greimas, com'è noto, fa comparire in ruolo di destinanti un bicchiere d'assenzio, una bella giornata fuori stagione, e il colonnello che fornisce ai due il lasciapassare per attraversare gli avamposti: indicazioni che ci appaiono comunque preziose, poiché segnalano la necessità di formalizzare la distinzione tra il Destinante vero e proprio, che agisce sul piano del volere e dei valori, e l'attante che entra invece in relazione con il Soggetto sul piano delle destinazioni dei *valori d'uso*. Ci riferiamo insomma a quell'istanza che può fornire al Soggetto saperi e poteri, autorizzazioni e strumenti, capacità d'accesso; e anche quel diritto speciale che autorizza a ignorare divieti e interdetti, che è appunto ciò che nel racconto di Maupassant fanno il colonnello e l'ebbrezza data dall'assenzio.

Ecco un aspetto per cui è necessario arricchire e articolare le categorie attanziali, perché non possiamo confondere gli Attanti che contrattano i destini e fondano i programmi narrativi con quelli che più modestamente agiscono sulle competenze pragmatiche del Soggetto, ostacolando o agevolando la messa in atto dei programmi narrativi, per inciso, abbiamo ritrovato quel tipo di ruolo molto interessante nella *Morfologia della fiaba*, ma ahimè accantonato da Greimas, che era il Donatore del mezzo magico. Questo vuol dire che, al di là della posizione sintattica del, o dei differenti tipi di Destinanti, il *sistema di Destinazione* in un racconto può essere molto complesso, dando appunto vita a una serie di posizioni attanziali significativamente diversificate. Giudico questo un esempio di “passo in avanti”, come può esserlo ogni caso in cui, anziché voler dimostrare che tutti i racconti siano fatti alla stessa maniera, i ricercatori trovano i modi per rappresentare la complessità e la varietà delle relazioni – *relazioni di potere*, in questo caso – rilevabili nelle architetture narrative.

Incuriosisce dunque alcuni lettori il fatto che i Due Amici non abbiano un vero Destinante, un Destinante sui valori di base, fino alla parte finale del racconto: qui essi decidono di farsi uccidere pur di non *arrendersi*, pur di non cedere ai *nemici*, ai prussiani, la conoscenza della parola d'ordine che consente di entrare in Parigi. All'improvviso, il Soggetto senza Destinante, impegnato a rileggere il mondo alla sua maniera, trova invece il suo vero Destinante, il più tradizionale, il più logoro e ovvio, la “patria”. La storia dei Due Amici realizza in effetti un modello narrativo, concettuale e culturale, davvero interessante: un modello che, in sintesi, prevede che il Soggetto sia costretto dallo sviluppo degli eventi a riassumere come proprio Destinante proprio quella stessa entità, quella stessa istituzione rispetto alla quale fino ad allora aveva cercato di dimostrare la sua autonomia e di elaborare il suo affrancamento: in questo caso, si tratta appunto di quelle istituzioni – la nazione, la patria in guerra, il governo... – alla cui logica in ogni modo i Due Amici avevano inteso sottrarsi. Ma basta esprimere un tale modello di evoluzione delle relazioni attanziali, sia pure in termini così approssimativi – basta parlare di un Soggetto che si ricolloca nel dominio e nella logica di un Destinante da cui aveva cercato di affrancarsi – per rendersi conto di quanto tali dinamiche valgano come strutture espressive, sul piano del *significante*, correlabili tanto a possibili modelli culturali di indubbio rilievo ideologico quanto anche a modelli psicodinamici, di evoluzione della personalità, o altro. Cioè: basta superare l'abitudine a pensare in termini di falsi standard narratologici onnipotenti per scoprire rapidamente la *significatività* culturale, sociale e psicologica dei modelli narrativi.

Guardando oltre i limiti del mondo

Nella ri-esplorazione dei *Due Amici* che, complice un vivace gruppo di studenti, ebbe luogo nel mio corso di *Teoria della narrazione*, nella primavera del 2006, venne a crearsi un forte interesse nei confronti di questo tentativo, sia pur fallito, di affermare un Soggetto totalmente immune da ogni forma di eterodirezione e da ogni verifica rispetto a un reale condiviso e per ciò stesso “oggettivato”. È ovvio che a partire da queste osservazioni si potevano ad esempio confrontare autori, teorie letterarie e sensibilità tipiche della narrativa dell'Ottocento e profondamente diverse rispetto al soggettivismo novecentesco. Ma rimanemmo sorpresi nello scoprire che il caso – vale a dire un insieme di motivazioni e percorsi del tutto indipendenti – aveva fatto confluire nel nostro corso una serie di testi cinematografici apparentemente disparati, ma sotterraneamente imparenta-

ti a questo aspetto del racconto di Maupassant: si trattava di *The Village* di Shyamalan, sul quale preparavo allora una lettura in parallelo con Maria Pia Pozzato⁵, di *Apocalypse Now* sulla cui interpretazione esiste una ormai “classica” ricerca empirica (Ferraro 1987), del *King Kong* onirico e curiosamente meta-testuale di Peter Jackson, che era allora appena uscito nelle sale, nonché della saga di *Matrix*, cui si era da tempo deciso di dedicare un seminario interdisciplinare con un corso di Filosofia Teoretica. Si trattava di una combinazione casuale, ma era affascinante vedere come ci trovassimo di fronte a storie che tutte raccontavano di qualcuno che “va al di là”, varcando una linea di confine che non dovrebbe o non potrebbe essere varcata, o se vogliamo – convocando un’ultima grande storia, quella dell’ultimo viaggio di Ulisse – che tutte raccontavano di qualcuno che va al di là delle colonne d’Ercole. Sono insomma storie che esaminano la possibilità che un Soggetto rompa la “bolla di realtà” in cui un Destinante lo iscrive, negando dunque la geografia stessa del mondo, la validità di una mappatura che definisca caselle e articolazioni di uno spazio inalterabilmente condiviso. È evidente quanto tali indirizzi di elaborazione testuale tocchino questioni centrali per chi voglia esplorare i modi d’interazione tra Soggetto e Destinante ai livelli più profondi.

Ciascun testo, beninteso, racconta questo tipo di vicenda in modo diverso, ma tutti s’interrogano sulle dubbie possibilità di senso di quanto si colloca oltre il limite che il Destinante ha assegnato alle facoltà di spostamento e di esperienza del Soggetto. Se fra tutti il Kurtz di Conrad-Coppola è forse quello che più radicalmente “va fuori”, in un fuori di follia e di perdita di senso – l’indicibile – notiamo che dal canto suo *The Village* lega l’indicibile (si usa in effetti, per i misteriosi mostri del film, l’espressione “Quelli di cui non parliamo”) e l’invisibile, poiché nei confronti di questo “al di là” del mondo nella mappa noi siamo letteralmente “ciechi” – ciò che del resto vale pure per Ulisse, il quale, varcate le colonne d’Ercole, non vede null’altro se non quello che per la cultura da cui dipende egli sa di dover vedere, e alla prima ondata che arriva miserevolmente si inabissa.

Solo apparente rovesciamento giudichiamo allora quanto già abbiamo detto di *King Kong*, ove l’esterno del mondo, il luogo impensabile non segnato sulle mappe, l’isola fuori della storia e della geografia costituite, può esistere soltanto perché lo scopriamo già scritto in un copione che lo anticipa e che a conti fatti, è il caso di dirlo, lo traduce nel nostro più autentico linguaggio, quello del denaro, dello spettacolo e della logica d’impresa. Ma il caso più significativo è da questo punto di vista quello di *Matrix*; si pensi all’emblematica condizione in cui si scopre a un certo punto il protagonista, Neo, rendendosi conto che il suo progetto d’azione si colloca al tempo stesso contro e dentro il sistema-destinante Matrix: che il suo fare si colloca sì sul piano di una pratica di progettazione soggettiva e sovversiva, ma non per questo fuori della grammatica che definisce l’universo in cui la sua azione si colloca, quale una prevista e pre-scritta anomalia sistemica. Tutta la problematica più interessante di *Matrix* tratta la possibilità di ripensare la relazione tra il sistema che ci definisce e che ci “scrive” – qui, letteralmente ci scrive – e l’azione intenzionale del Soggetto. Ma tale è, evidentemente, il problema che più in generale ossessiona tutti questi – come molti altri – testi.

Alcune tra le letture più interessanti della saga di *Matrix*, per esempio anche quella che ne dà Slavoj Žižek (2002), identificandovi un soggetto alienato perché “parlato dall’ordine simbolico”, appaiono, potremmo dire, eccessivamente saussuriane, poiché scorgono un agire individuale che soggiace puramente all’istituzione, al Destinante, alla *langue*. La questione è più complessa, e i modi di articolazione tra logica del Soggetto e logica del Destinante andranno riconosciuti come più diversificati e più sottili. Abbiamo del resto detto di Denham, il visionario ribelle che inventa sogni programmati da copioni e da esi-

genze di mercato, e che giustamente viene riconosciuto come un innovatore nel momento stesso in cui non realizza altro se non un geniale *remake* del cinema che lo ha preceduto; non vi è un'ambiguità per certi versi analoga nella relazione sottilmente indecidibile che si instaura tra lo *scrivere* e l'*esser scritti* nella saga di *Matrix*? Siamo di fronte ad architetture che rivelano un dilemma concettuale che giace su piani molto più fondanti rispetto a quelli della sintassi di "superficie", non si tratta di posizioni che definiscano costrutti di "volere" o momenti di "fare", bensì di istanze più profonde e complesse.

Quando Greimas iniziò a pensare al concetto di "attante", stava elaborando una sistemazione teorica a partire da indicazioni provenienti dalla prospettiva "funzionale" (e dunque eminentemente *sintattica*) di Propp. Le sei posizioni attanziali del suo modello iniziale cercano di riorganizzare i ruoli d'azione della *Morfologia*, definendo degli assetti funzionali che ciascun elemento in gioco può assumere in una configurazione narrativa (non vi è dubbio, per esempio, che in questo quadro il concetto di Aiutante definisca un assetto funzionale allo stesso modo di quello, ad esempio, di un Sanzionatore). La scelta di Greimas è quella di arricchire le nozioni derivate da Propp di quei valori molto più sottili, nell'ordine della soggettività e della virtualità d'azione per esempio, che in effetti porteranno la sua teoria molto lontano dal punto di partenza. Il caso più evidente è quello del Soggetto, che da subito, già dal nome, tradisce la sua duplicità tra portatore di un *fare*, in quanto detentore di un ruolo di attività trasformativa nella vicenda, e punto d'origine di un *sentire*, di un *immaginare*, di un *assegnare valori*: "soggetto", dunque, in quanto dispositivo che proietta sul mondo uno sguardo che, se non necessariamente ne trasforma i dati oggettivi, lo ridefinisce però secondo le categorie della sua *presa in prospettiva* sulle cose.

Visto in questi termini, si può comprendere come la definizione del Soggetto viri progressivamente di rotta: essa passa, da rielaborazione di uno specifico ruolo d'azione mirante a una risoluzione-tramite-performanza, a entità di concezione ben più astratta, definita da fattori come progettualità, elaborazione patemica, capacità di valorizzazione ecc... È logico a questo punto che attanti sintattici inizialmente distinti, perché caratterizzati da assetti funzionali decisamente diversi da quello del Soggetto, possano ora venire invece omologati a quest'ultimo. Se sintatticamente l'attante Opponente svolgeva un ruolo addirittura contrastante rispetto a quello del Soggetto, in un'elaborazione più profonda esso compartecipa delle stesse capacità di progettazione, patemizzazione e assunzione prospettica (si noti in proposito che, se pure Greimas tende a pensare al caso più elementare in cui Soggetto e AntiSoggetto sono in competizione per lo stesso Oggetto di valore, mi pare più significativo il caso in cui essi sono portatori piuttosto di differenti *logiche di valorizzazione*). Per passi successivi, la teoria greimasiana finisce per chiudere in pratica su due sole posizioni attanziali portanti: quella del Soggetto e quella del Destinante (si è detto più sopra di come l'Oggetto di valore possa essere ricompreso in tali posizioni).

Conclusioni: verso un'identificazione delle forme del contenuto

Ci troviamo dunque di fronte a due livelli d'analisi decisamente diversi, che i modelli teorici dovrebbero saper distinguere con maggiore chiarezza. Nella dimensione di una sintassi che distribuisce ruoli, disegnando in un testo narrativo la logica che regge le dinamiche delle concatenazioni di eventi, vi sono posizioni la cui definizione è ancora largamente da perfezionare: Aiutanti e Soggetti, Vittime e Tutori, Destinanti sui valori di

base e altri che forniscono invece strumenti con valore d'uso, Oggetti valorizzati da un Soggetto e altri Oggetti il cui valore è definito da una sanzione istituzionale e così via. Ma su un piano decisamente diverso, le architetture narrative sembrano fondarsi su due pilastri di base, costantemente presenti pur se volta a volta edificati e messi in relazione secondo logiche che possono essere fortemente variabili.

Qui, riconosciamo una *istanza di Destinazione*, sottostante come abbiamo visto a ruoli sintattici potenzialmente differenziati, o magari anche totalmente priva di una sua proiezione in entità ritagliabili nell'allestimento dell'ossatura sintattica. Parliamo di un ben più astratto e fondante principio che istituisce il piano condiviso delle norme, dei valori e delle istituzioni collettivi, ivi compresi i principi condivisi per l'assegnazione di senso. E qui "Destinazione" vuol dire anche in effetti *controllo dei destini*: per esempio, nel caso emblematico di *Matrix*, il principio di Destinazione è rappresentato assai bene, in modo fortemente astratto, con la metafora della *scrittura*, vista come onnipotente meta-linguaggio ove si iscrive la *programmazione* del mondo: la scrittura che, nell'iconografia di questi film, vediamo costantemente scorrere inesorabile ovunque. Certo più banale è qui riferire il principio di Destinazione a una qualche porzione specifica delle assegnazioni sintattiche, come quella corrispondente alla figura dell'Architetto, ma la cosa più interessante è vedere come l'istanza di Destinazione spartisca la traduzione narrativa della sua identità tra ruoli e soluzioni figurative diverse come la scrittura, l'Architetto, l'Oracolo, il Merovingio e così via. A conferma, appunto, che stiamo ragionando su due livelli ben diversi nella composizione della struttura testuale.

Dall'altro lato, sempre su questo piano più profondo e fondante, riconosciamo una corrispettiva *istanza di Prospettività*, corrispondente alla visione tagliata e processuale che sappiamo esser tipica dell'attante Soggetto, e che dunque introduce il riferimento all'*intenzionalità*, aspetto essenziale della elaborazione narrativa. Secondo tale principio, il senso non è inerente allo stato di coerenza del sistema, ma è al contrario costruito grazie all'azione di tensioni di trasformazione, che possono essere introdotte attraverso ruoli sintattici di varia natura; anche qui, i congegni che reggono la dinamica della sequenza sintagmatica si pongono su un altro piano, operativo e superficiale, rispetto alla dinamica di tali istanze profonde. L'articolazione sintattica è *strumentale* alla discorsivizzazione delle configurazioni semantiche profonde, mentre possiamo renderci conto che quando parliamo dei modi in cui si relazionano le due istanze di Prospettività e di Destinazione tocchiamo nodi essenziali del senso ultimo della storia: insomma, ben lungi dal costituire strumenti espressivi, è *proprio del loro modo di articolazione* che spesso, in definitiva, *si parla*. Non è dunque più, questa, sintassi, bensì aspetto essenziale del senso del testo e dello scopo stesso del narrare.

L'architettura della fiaba proppiana rappresenta in tale prospettiva uno dei casi possibili, con tutto il pieno valore semantico di una sua finalmente riconosciuta specificità: qui le due istanze che abbiamo distinto si sposano armoniosamente in una visione schiettamente contrattuale, ove il progetto prospettico dell'individuo risulta premiato grazie alla sua un po' "magica" corrispondenza con la logica di Destinazione – tant'è vero che alla fine del racconto l'Eroe e il Re quasi non si distinguono più, condividendo amabilmente cariche e reami. Ma per avere esempi ben diversi basta pensare ad esempio a molta narrativa di stampo romantico, ove il principio di Prospettività si presenta per definizione quale lettura privata, elitaria e *non contrattabile*, che prende il suo senso, la sua forza e la sua carica emozionale proprio da un'irrinunciabile *estraneità* rispetto al sistema condiviso di Destinazione. Abbiamo visto come il caso del racconto di Maupassant si presenti ancora significativamente diverso, e se vogliamo la storia dei *Promessi Sposi* proponga

ancora un'altra soluzione: come si vede, ogni specifica forma narrativa si fonda su un modo particolare di collocare e relazionare le due istanze fondamentali, generando così differenti modelli sintattici di messa in sequenza, di cui il cosiddetto "schema canonico" è solo una delle varianti possibili.

Tornando ad applicare sistematicamente il principio della correlazione semiotica, fenomeni che ci apparivano in qualche modo confusi incominciano, mi sembra, a diventare più chiari e meglio spiegabili: distinguere con maggior precisione tra le configurazioni espressive e le strutture di senso è davvero importante. Per esempio, nel caso dei *Promessi Sposi*, sappiamo tutti che il modo di funzionare dell'istanza di Destinazione – ciò che rimanda al concetto di "Provvidenza" – è una parte importante del livello del senso profondo del romanzo. Lo stesso vale nel caso di *Matrix* a proposito del nostro rapporto con la Matrice, e anche questo è tradotto in un'istanza di Destinazione dotata di sue specifiche proprietà e modi d'interazione con il campo della soggettività prospettica. Il sistema del Libero Mercato è invece al centro della complessa struttura di senso di *King Kong*, e anche questo assume la forma di una particolare istanza di Destinazione. E così di seguito per gli altri esempi considerati.

Sappiamo dunque a questo punto che dobbiamo distinguere tra costrutti teorici che si collocano sul piano del *contenuto*, separandoli da altri che, come le categorie della sintassi narrativa, si collocano invece sul piano dell'*espressione*. Il termine "forma", che poche righe più sopra mi è venuto spontaneo impiegare, può suggerire una possibile utilizzazione del classico modello di derivazione hjelmsleviana. Così, nel caso dei *Promessi Sposi*, potremmo considerare il concetto di "Provvidenza" come la *sostanza di un contenuto* che assume la forma – *forma del contenuto*, dunque – di una istanza di Destinazione fortemente trascendente rispetto alla nostra percezione, ma talmente complessa da non interferire con i meccanismi di progettazione soggettiva dell'istanza di Prospettività. Sul piano dell'*espressione*, e in particolare della *forma dell'espressione* sintattica, l'istanza di Destinazione dà vita in questo caso a una serie complessa di ruoli – Destinanti e AntiDestinanti, AntiSoggetti, Tutori, ecc. – che prendono poi *sostanza* nella costituzione delle varie entità attoriali.

Nel caso di *Matrix*, la *forma del contenuto* attribuisce all'istanza di Destinazione i tratti di una quasi totale determinazione sulla percezione e la capacità di costruzione dei progetti, lasciando uno spazio marginale pur se non privo di speranze all'istanza di Prospettività. In *King Kong*, una *forma dell'espressione* ancora diversa disegna un'istanza di Destinazione la cui logica può essere non solo compresa dai soggetti più intelligenti ma usata a loro vantaggio; anzi, i soggetti ancora più intelligenti – potremmo dirli *meta-intelligenti*, in effetti – sono in grado di usare la loro conoscenza dei meccanismi del Libero Mercato per girare film che non solo danno loro il previsto e calcolato successo economico ma che al tempo stesso mettono in scena, per gli spettatori anche qui più intelligenti, il meccanismo stesso su cui si basano, sicché il congegno perverso della Destinazione viene al tempo stesso osannato e smascherato, applicato e aggirato, impiegato e manomesso.

Nella sua forma bonariamente ma totalmente meta-semiotica, *The Village* si propone in effetti di spiegarci l'arcano, facendoci vedere come il piano delle norme e dei codici (istanza di Destinazione) sia costruito su basi razionali da esseri umani ben consapevoli (istanza di Prospettività), organizzati in forme collettive. Il pericolo è quello di non riconoscere più la *correlazione* tra costrutti collocati sul *piano dell'espressione* (colori, strutture topologiche, figure dell'immaginario) e corrispondenti valori – valori etici e ideali – situati sul *piano del contenuto*. Ma, se comprendiamo davvero la genesi e la logica delle

strutture sociali e culturali, ci rendiamo conto che l'istanza di Destinazione sta all'istanza di Prospettività in un modo che ricorda davvero quello che per Émile Durkheim era il rapporto tra il livello dei fatti sociali ("modi di agire, di pensare e di sentire che presentano la notevole proprietà di esistere al di fuori delle coscienze individuali", Durkheim 1895, p. 26) e il livello del pensiero e dell'azione degli individui. E, come rileva quello che è uno dei grandi fondatori delle scienze sociali, se "è ormai incontestabile che la maggior parte delle nostre idee e delle nostre tendenze non vengono elaborate da noi, ma ci vengono dal di fuori, (...) sappiamo d'altronde che la costrizione sociale non esclude necessariamente la personalità individuale" (p. 27).

Con questi riferimenti, possiamo meglio sottolineare, in conclusione, che questo modo di vedere le architetture narrative ci avvicina anche alle prospettive tipiche della ricerca sociale, spesso attenta appunto all'impiego delle forme narrative come strumento essenziale nella delicata mediazione tra i modelli sociali e la costruzione dell'identità dei membri del gruppo. Ma questa discesa nelle possibili fondamenta prime delle architetture narrative ci porta anche vicini a considerare quello che è forse fra tutti il primo o l'antecedente degli schemi narrativi, ontogeneticamente primario e fondante nella nostra esperienza di vita. Perché un grande terreno di approfondimento, nel quale è importante la collaborazione degli psicologi, è lo studio di come il bambino inizia a elaborare una rappresentazione di sé, e del suo rapporto con il mondo che lo circonda, che è appunto inevitabilmente narrativa. Questa comincia a formarsi nelle primissime fasi dell'evoluzione psichica, nel momento in cui il neonato inizia a comprendere che nella sua realtà di vita il Sé della sua prospettiva sul mondo, dei suoi desideri e delle sue emozioni, si incrocia con qualcosa di esterno, con un'istanza Destinante di cibo e di affetto, ma in qualche modo staccata da lui, soprastante e per lui di assai ardua lettura. Secondo alcuni, passiamo del resto la vita a cercare di collocare il confine, e a chiederci se tale confine sia davvero tracciabile come una linea definita: il confine, intendo, che sta tra il sistema che ci sovrasta e ci definisce e un Io da pensare come definitivamente postcartesiano, non più illuso di una sua autonomia, eppur sempre necessariamente proiettato in dimensione progettuale. Non sarebbe male se anche la ricerca sociosemiotica desse un suo contributo per elaborare, di questa fondamentale condizione esistenziale, una plausibile rappresentazione teorica.

¹ Si tratta delle quattro grandi fasi che Greimas chiama manipolazione, acquisizione di competenza, performance, sanzione.

² Si veda in particolare la voce "Oggetto" nel Dizionario (Greimas, Courtés 1979, pp. 238-239).

³ Mi riferisco all'Università della Calabria. Cfr. Salvo 2005, il capitolo *Alessandra, o dell'affanno amoroso*.

⁴ Cfr. Greimas 1976. Ho già usato questo testo per una relazione a un precedente convegno AISS, quello del 2001 sui "testi esemplari" (Ferraro 2003). La prospettiva era allora un'altra, trattandosi di chiarire il rapporto che la nostra disciplina pone tra modelli teorici e analisi testuali, tuttavia alcune di queste riflessioni torneranno utili anche in questa sede.

⁵ Si vedano, raccolti insieme, i due saggi (Ferraro 2007; Pozzato 2007) che presentano le due letture a confronto.

Bibliografia

Durkheim, É., 1895, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Alcan; trad. it. 1996, *Le regole del metodo sociologico*, Milano, Comunità.

- Ferraro, G., 1987, *Quattro lettori per l'apocalisse. Meccanismi d'interpretazione di un testo cinematografico*, «Quaderni di ricerche semiotiche», 1, Torino, Centro Scientifico Editore, pp. 47-76.
- Ferraro, G., 2003, "Il testo perturbante. Greimas di fronte ai 'Deux Amis' di Maupassant", in *Semiotica: testi esemplari*, Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, 2001, a cura di G. Manetti e P. Bertetti, Torino, Testo & Immagine, pp. 218-233.
- Ferraro, G., 2007, "Il senso taciuto. Semiotica e società in 'The Village'", in G. Ferraro, V. Pisanty, M. P. Pozzato, *Variazioni semiotiche*, Roma, Carocci, pp. 79-109.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1995, *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (I)*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher.
- Pozzato, M. P., 2007, "'The Village'. Il mito della 'libertà come rischio' in un film di M. Night Shyamalan", in G. Ferraro, V. Pisanty, M. P. Pozzato, *Variazioni semiotiche*, Roma, Carocci, pp. 50-79.
- Salvo, A., 2005, *Quando l'amore chiede troppo*, Milano, Mondadori.
- Žižek, S., 2002, "The Matrix: Or, the Two Sides of Perversion?", in *The Matrix and Philosophy*, a cura di W. Irwin, Chicago, Open Court, pp. 240-266.