

Senso, forma, nomi e referenza

Cosa “fanno” davvero i testi narrativi?

GUIDO FERRARO*

1. Concezioni semiotiche del “far referenza”

La questione concernente possibilità e modi di un “riferimento al reale” da parte dei testi narrativi è stata per la verità, in semiotica, poco considerata e spesso malintesa, probabilmente temendo che potesse essere comunque destinata a sollevare i fantasmi di una classica, e indesiderata, *referenzialità*. Tuttavia, l’esclusione di un diretto rimando referenziale non implica che si pensi che i testi narrativi non abbiano a che vedere con la realtà in cui viviamo, o che un appello alla teoria greimasiana sulla cosiddetta “illusione referenziale” possa da solo essere risolutivo. Come ad esempio già da tempo spiegato da Patrizia Violi (1997: 70–71), è sbagliato escludere il problema del riferimento e considerare non pertinente la relazione con entità extralinguistiche. Il “parlare del mondo” è parte della più intrinseca natura semiotica del senso, ed è essenziale il fatto che i sistemi semiotici servano a fare riferimento a, e insieme a costruire, la nostra esperienza del mondo. Questo mio scritto intende dunque ragionare su tale questione in termini se possibile non semplificati, considerando le diverse prospettive di cui la semiotica può disporre in proposito, e di conseguenza esaminando almeno alcune delle possibili opzioni teoriche di cui oggi possiamo avvalerci.

Vogliamo in primo luogo evitare di chiuderci nella vecchia e semplicistica contrapposizione tra una scuola semiotica, quella peirceana, accusata di “referenzialismo”, e un’altra scuola, di origini saussuriane, schierata in senso nettamente antireferenzialista. Limitarsi a questa contrapposizione verrebbe ancora ad asseverare un’idea banalizzata

* Università degli Studi di Torino.

del “far referenza”: ci sono invece molti modi di fare riferimento al mondo, corrispondenti a prospettive che possiamo definire a partire da tutt’altre premesse. È vero però che, se consideriamo l’amplessima area della significazione a base analogica — cui anche l’universo narrativo appartiene — l’opposizione tra le due concezioni s’imponne comunque in partenza. Da un lato, la concezione comunemente legata al nome di Peirce pensa soprattutto nei termini di una *referenza a un’entità singola*, dunque secondo quello che viene detto un “riferimento singolare” (così ad esempio, in un’immagine dipinta una data parte può raffigurare una specifica persona, o in un altro caso una definita parte di una fotografia può raffigurare un determinato monumento, e così via): in pratica, si tratta di modalità che possono — in modo grossolano ma significativo — essere avvicinate alla tematica dei “nomi propri”. Dall’altro lato si ha invece un vero e proprio *significato*, cioè una relazione la cui validità non è legata a un oggetto cui si rimandi ma a una *struttura concettuale in forma di classe* (una fotografia può allora contenere un formante che rimanda al concetto di “madre amorevole” o di “bambino del terzo mondo denutrito”, dove i nomi propri delle persone e il riferimento alla loro specifica identità appaiono sostanzialmente irrilevanti). Ovviamente, sarebbe ingenuo pensare che la fototessera di Giovanni De Giovanni sia di per sé più “vera” rispetto all’immagine che rimanda al concetto di “bambino del terzo mondo denutrito”, o che l’una immagine e non l’altra presenti un decisivo collegamento con il mondo reale; sono, invece, due modi profondamente diversi di pensare il rapporto tra costrutti semiotici e mondo reale. In più, nessuno dei due modi può essere assunto a modello esclusivo; l’analisi di testi complessi richiede anzi spesso che si realizzi una qualche composizione tra le due prospettive.

Parlo non a caso di “testi”, e anzi di “testi complessi”, perché uno dei problemi che vanno risolti è quello della perdurante confusione tra i livelli del “segno” e del “testo”¹. Ad esempio, una fotografia — spesso citata quale esempio di segno iconico o indicale — così come del resto un dipinto, è un testo, e non un segno. Questo rende ad esempio meno convincenti posizioni come quelle sostenute da Roger Scruton

1. C’è stato un tempo in cui molti semiotici hanno pensato che si potesse fare a meno di una teoria del segno, ma si trattava solo di un fraintendimento del concetto di *segno*, dovuto alla persistente influenza di un pernicioso glottocentrismo.

nel suo assai citato saggio del 1981 — dove peraltro l'autore stesso (a p. 159) avanza il dubbio, che in effetti sarebbe corretto e decisivo, per cui il riferimento andrebbe legato al significato inteso come proprietà di un enunciato, e non di una qualche sua singola entità componente. Ma per lo stesso motivo ci sono gravi ragioni di perplessità rispetto a moltissimi testi che si interrogano intorno a modalità e validità di riferimento di singole componenti di un testo narrativo (un personaggio, un evento. . .), indipendentemente dalla posizione che questo ha nella complessiva dinamica testuale. Ci torneremo tra poco, ma anche a un livello immediato ed estremamente semplice è evidente come sia possibile parlare di un testo che si presenta quale pura fiction ma che contiene al suo interno componenti che esibiscono invece riferimenti del tutto precisi a fatti o luoghi reali, così come viceversa si può parlare di un testo di carattere addirittura documentaristico ma che contiene singoli componenti collocati a un livello di pura fiction.

Va inoltre sottolineato che anche in ambito filosofico si distinguono quanto meno due forme profondamente diverse di referenza, solo una delle quali presenta la natura *ontologica* di una connessione diretta con oggetti del mondo. Riprenderei in proposito una distinzione molto utile, impiegata ad esempio da Joseph Margolis (1995: 103), tra ciò che si può dire esistente *de re* e ciò che invece ha esistenza *de dicto*. Essendo l'esistenza “de re” quella classica fondata su un riferimento a valore ontologico con le cose del mondo, ciò che a noi ora interessa è l'esistenza “de dicto”, vale a dire la referenza costruita tramite il discorso, e valida strettamente al suo interno. Questa prospettiva può essere poi accostata a quella di John Searle (1969), il quale ci suggerisce l'idea di un riferimento concepito come un tipo di atto linguistico, dotato di una specifica forza illocutiva. Più esplicite ci appaiono le parole di un linguista, George Yule (1985: 131), il quale scrive:

However, words themselves don't refer to anything. People refer. We have to define reference as an act by which a speaker (or writer) uses language to enable a listener (or reader) to identify something. To perform an act of reference, we can use proper nouns (*Chomsky, Jennifer, Whiskas*), other nouns in phrases (*a writer, my friend, the cat*) or pronouns (*he, she, it*).

Interessante è per noi anche quanto egli aggiunge poco dopo: “We can also refer to things when we're not sure what to call them. We can use expressions such as *the blue thing* and *that icky stuff* and we can

even invent names”. Diciamo che fare riferimento non è tanto una proprietà di una data formazione discorsiva quanto un’azione compiuta da un soggetto, e rivolta a un destinatario per ottenere un determinato scopo. Quale possa essere lo scopo, quale la gamma delle modalità in cui l’azione può essere eseguita, quali le forme del rapporto tra l’attivazione del riferimento e le altre parti del complesso testuale, sono tutte cose che restano da chiarire. Abbiamo però alcune indicazioni di partenza che quanto meno ci sottraggono allo spauracchio di un riferimento meramente ontologico.

È chiaro che la semiotica pensa per sua natura a una costruzione discorsiva del meccanismo di referenza. Pensiamo che non ci competa studiare, ad esempio, l’effettiva corrispondenza tra un ritratto fotografico e il volto della persona, e che neppure ci competa definire quali siano le condizioni alle quali una tale corrispondenza potrebbe essere riconosciuta. Può essere invece per noi interessante analizzare il modo in cui quel ritratto fotografico è costruito allo scopo di attivare dispositivi semiotici tali da spingere i destinatari a *pensare che* nel mondo reale esista una persona che abbia effettivamente “quel volto”: un effetto, s’intende, raggiunto del tutto indipendentemente dall’esistenza *de re* di una siffatta persona. Lo stesso, naturalmente, si può applicare ai testi narrativi — giacché qui parliamo in particolare di testi di fiction. Non ci chiediamo ad esempio se sia mai esistita Emma Bovary e con chi abbia avuto o meno rapporti sessuali, ma ci chiediamo se e in che modo l’esposizione letteraria di suoi comportamenti adulterini possa condurci a pensare qualcosa a proposito di una qualche entità o di un qualche aspetto del mondo “reale”.

2. Le distinzioni di Lévi–Strauss

Nel pensiero dei classici maestri della semiotica, chi ci ha fornito maggiori indicazioni intorno al rapporto fra testi narrativi e mondo reale è forse Claude Lévi–Strauss. Dobbiamo a lui l’ipotesi di una ripartizione del materiale del racconto in tre ordini differenti, indicati con i termini di “reale”, “simbolico” e “immaginario”².

2. Cfr in particolare LÉVI–STRAUSS 1966 (pp. 177, 212, 262–63, 332, 425–26) e 1968 (p. 73). Cfr. anche FERRARO 2001, pp. 299–305.

- a) Il materiale che compare in un racconto viene ascritto all'ordine del *reale* quando corrisponde manifestamente a fatti, usi, oggetti, eccetera che troviamo nella vita reale: una forma, insomma, di riproduzione relativamente diretta.
- b) Nel caso in cui certi elementi che compaiono in un racconto si riferiscono a entità o eventi della vita reale, ma lo fanno indirettamente, servendosi di *altri* elementi che li simboleggiano in forma stilizzata, metaforica o allusiva, siamo sul piano del *simbolico*. In questo caso, il rinvio al reale è dunque attuato tramite elementi che, appartenendo al piano del *significante*, non hanno in quanto tali corrispondenza con il mondo d'esperienza, né sono tenuti a farlo: la corrispondenza si colloca invece sul piano del *significato*. Il meccanismo può essere di fatto molto semplice; ad esempio, come tutti sappiamo, la Volpe che parla e ragiona, protagonista della famosa favola del *Corvo e la Volpe*, non ha certo corrispondenza nel mondo reale, ma a dispetto di questo, come insegniamo anche ai bambini, in base alla struttura logica degli eventi raccontati nella storia, essa può senz'altro avere sul piano semantico una corrispondenza con il fenomeno dell'adulazione, ahinoi ben presente nel mondo reale.

Il regime del simbolico fa così entrare in campo una frattura tra piano *significante* e piano *significato*, ponendo una fondamentale distanza tra *quello che si racconta* e quello di cui di fatto *si parla*. I due piani divergono, e questo rende sostanzialmente impossibile l'impiego delle forme più semplici di giudizio intorno ai *valori di verità* di un testo. La distinzione tra i due piani è stata riconosciuta anche in termini non strettamente semiotici, ma credo a conti fatti piuttosto equivalenti. Ad esempio, Peter Lamarque (2014: 128) impiega una distinzione tra *subject-level content* (personaggi, eventi, episodi ecc. presentati nell'opera, d'origine tipicamente, anche se non necessariamente, finzionale) e *thematic-level content*, spesso ottenuto per generalizzazione, e di natura non finzionale. Se intendo bene, i componenti finzionali presenti nel testo consentirebbero a un secondo livello di raggiungere un piano di contenuti non immediati e tendenzialmente non finzionali, dotati ad esempio di valore etico o concettuale (semioticamente, saremmo sul piano del *significato*).

- c) Veniamo ora al terzo ordine, quello dell'*immaginario*. Vi sono molti casi in cui il materiale del racconto non sembra avere con la realtà nemmeno un legame mediato come quello che vale per il regime simbolico: sembra il prodotto, piuttosto, di un'invenzione del tutto libera, e non di rado propriamente bizzarra. Secondo Lévi-Strauss, c'è invece anche qui una logica precisa: l'ordine dell'*immaginario* mantiene con il reale un legame meno diretto ma non meno effettivo. L'idea è che queste parti di racconti si costruiscano sulla base di *inversioni*, o più in generale di *trasformazioni*, finalizzate a offrire una rappresentazione esplicativa del reale grazie a quella che ne sarebbe ad esempio un'immagine *in negativo*. L'idea, tra l'altro, è stata ripresa da Greimas ed è diventata del tutto corrente in semiotica: c'è, si dice, una parte del testo che si presenta rovesciata, o invertita. Entrano qui in gioco meccanismi complessi intesi a rappresentare, a ordinare logicamente, in qualche modo a spiegare. Si tratta in fondo di *ragionare* intorno all'ordine del reale attraverso rovesciamenti, trasformazioni simulate, ipotesi per assurdo. . . insomma, servendosi di operazioni *argumentative* non molto dissimili da quelle che troviamo, tra l'altro, nei testi di filosofia. Il meccanismo può presentare una grande efficacia, come testimoniato dall'ampiezza della sua portata; se ci pensiamo, noi abituiamo già i bambini di pochi anni a capire il mondo attraverso manipolazioni virtuali del tipo "questo è così perché se invece fosse. . .". La relazione con il reale diventa certo assai più complessa, ma non viene meno il principio per cui si tratta comunque di un modo — elaborato, indiretto, raffinato quanto si vuole — di parlare del reale, dunque di *farvi riferimento*. Tra l'altro, notiamo che la teoria dei mondi possibili è integrabile in questa visione, se pure a patto di pensare questi "mondi" come stati trasformativi che appunto possiedono una connessione con il mondo reale, o forse meglio come *torsioni* della nostra rappresentazione del reale.

La teoria di Lévi-Strauss ci mostra come pensare il rapporto tra fiction e realtà nei termini di una correlazione effettiva, che solo per una parte ridotta può essere quello di una riproduzione in qualche misura mimetica. Ma dobbiamo anche precisare che, come facilmen-

te s'intende, Lévi–Strauss non vuole farci pensare che nei racconti siano disseminati a caso elementi riferiti a questi tre ordini, ma che la loro distribuzione dipende da quella struttura di connessioni, inversioni eccetera che tiene insieme il testo. La struttura globale del testo decide lo statuto delle varie unità segniche che entrano nella sua composizione. D'altra parte, questo modo di vedere ci mette subito di fronte al fatto che un testo narrativo non è una costruzione monolineare che assegna un analogo statuto semiotico a tutte le sue componenti. Ad esempio, se un testo narrativo comprende al suo interno parti che ne rovesciano altre, è evidente che queste possiedono valenze semantiche profondamente diverse. E d'altro canto, se vi si riflette, il negativo su pellicola di un'immagine fotografica non mostra di per sé alcuna corrispondenza con i colori della realtà, eppure tale corrispondenza può ben essere riconosciuta, nel momento in cui gli assegniamo appunto lo statuto di "rovesciamento in negativo" dei colori reali.

3. Cappuccetto Rosso e i suoi modi d'esistenza

Ma proviamo a questo punto a considerare un esempio, almeno in prima battuta molto semplice. Ovviamente, sappiamo che intorno alla fiaba di Cappuccetto Rosso sono sorte molte dispute filologiche, e che ne esistono versioni e interpretazioni differenti; anche in semiotica ci sono state su questa fiaba letture e riflessioni interessanti e divergenti. Tutto questo resta però fuori degli obiettivi di questo articolo, in cui la fiaba ci serve come mero esempio per una riflessione teorica generale. Ci atteniamo anzi alla versione più semplice e comune della storia, che inizia grosso modo così:

La mamma manda Cappuccetto Rosso dalla nonna, raccomandandole di non passare per il bosco. La figlia non osserva la raccomandazione.

Bene, si può dire che la ragazzina abbia disubbidito a sua madre, e che questa disubbidienza, e il suo passare per il bosco, abbiano qualcosa da dirci sul mondo? Anzi, si può dire che sia vero o falso il fatto stesso che Cappuccetto Rosso abbia disubbidito? E, allora, a quali condizioni si può dire che Cappuccetto Rosso esista oppure no? La

questione è notoriamente dibattuta tra i filosofi, ma può certo essere considerata in altri modi.

Notiamo però immediatamente che il caso apre domande interessanti sui nomi propri. In effetti, bastano le mamme, o i bambini che ascoltano le fiabe, per porre l'interessante questione: che genere di nome è "Cappuccetto Rosso", o "come si chiama *davvero* Cappuccetto Rosso?". La ragazzina, si osserva, non indosserà mica costantemente questo cappuccio rosso; e allora com'è possibile che la sua identità risulti legata a un elemento accessorio e accidentale, contingente e non certo essenziale alla definizione stabile della persona? È una questione interessante, e ci torneremo tra poco.

In ambito psicologico, ad esempio, Bruno Bettelheim nel suo celebre libro sulle fiabe (1976) intende il lupo come evidente metafora del seduttore; critica anzi la versione di Perrault, dove la ragazzina si spoglia e si infila nel letto con il lupo che la abbraccia, in quanto fin troppo esplicita e didattica. Ma *Cappuccetto Rosso* si occupa comunque, dice Bettelheim, di alcuni problemi che una ragazzina deve risolvere. *Tutte le bambine*, al momento della pubertà, devono trovare il modo di affrontare i loro conflitti edipici. In questa fase, sono attratte da aspetti della vita che ancora sono loro ignoti... ma la fiaba insegna quanto questo sia di fatto pericoloso. In tale prospettiva, le fiabe valgono come rappresentazioni simboliche di fondamentali esperienze di vita, sicché non c'è dubbio che il racconto vada considerato come molto aderente alla *realtà della vita*. Ed è proprio questo *riferimento generalizzato* alla realtà della vita a interessarci; siamo agli antipodi rispetto alla referenzialità del nome proprio: Cappuccetto Rosso sta a simboleggiare un momento che tocca *tutte* le bambine. Il particolare che genera la denominazione, lungi dallo stabilire una specificazione identificativa, sta invece a indicare proprio quel determinato momento della vita: il colore rosso, dice Bettelheim, simboleggia proprio le emozioni violente, e in particolare quelle sessuali, mentre il cappuccetto starebbe a metaforizzare lo stato della protagonista, ancora troppo giovane per "certe cose".

Un semiotico potrebbe leggere la storia in chiave diversa, e come ho ricordato di questa fiaba esistono in effetti differenti letture. Qui, però, ragioniamo in termini che non ci portano a entrare in più complesse chiavi interpretative: ci serve piuttosto abbozzare, senza svilupparle, delle prospettive teoricamente possibili. Si potrebbe certo

chiedersi cosa possa significare questa violazione del divieto materno che spinge la bambina a passare per il bosco, per fermarsi ammirata di fronte alle bellezze naturali. E che significa questa rappresentazione di un lupo con occhi e orecchie eccezionalmente grandi? Va segnalato tra l'altro che non necessariamente si deve pensare a un percorso di risposta diretta, chiuso nei confini del testo. A un semiotico potrebbero magari venire in mente certe interessanti analogie con un racconto di Maupassant, molto noto perché oggetto di un importantissimo libro di Greimas (1976). In quel racconto, due uomini caratterizzati da atteggiamenti fortemente asociali (quasi bambini disubbidienti ormai troppo cresciuti) entrano in uno spazio naturale proibito, anche lì per bearsi delle bellezze della natura. Finiscono male anche loro: non mangiati da un lupo ma fucilati da un ufficiale prussiano, anche lui straordinariamente grosso e capace di vedere tutto. Un tale genere di analogie può aprire percorsi di analisi affascinanti, ma ciò che ora conta è che questo parallelo ci conferma che possiamo assumere ogni elemento della storia in termini, diciamo, metaforici, ipotizzando anche il fatto che i singoli racconti facciano uso di costrutti semiotici e culturali di natura non strettamente locale. In questo caso, comunque, non si dice che “tutte le persone”, o “tutte le bambine”, seguano un certo percorso — anzi, si è ben consci di fare riferimento a personaggi magari anche anomali, che agiscono in qualche modo in violazione di modelli sociali. La domanda che ci si pone è piuttosto del tipo: “Quale valore assume una deviazione dalle norme sociali di questo genere?”. In tale prospettiva non siamo dunque di fronte a una designazione né di carattere *individuale* né di carattere *universale*, ma a un'argomentazione intorno a una condizione definita da determinate *circostanze*. La forma è quella che tipicamente si apre con il “Se”: “Se accade che...”, ciò che comporta l'entrata in campo di una dimensione *virtuale* — ed è questa una constatazione di grande rilevanza. I racconti esplorano le dimensioni del possibile. Tipicamente, lo fanno come strada per riportarci poi, alla fine, ad avvalorare il piano dell'esperienza comune — come accade, appunto, nel citato racconto di Maupassant, che si chiude con la fine delle illusioni e il ritorno alla dura realtà di un paese in guerra.

Un semiotico che ragionasse più sulla scia della visione di Vladimir Propp potrebbe chiedersi invece quale sia la “radice”, o diciamo la ragione — ma potremmo in effetti dire il *significato* — di un modello

culturale in cui un personaggio... in posizione debole, infrangendo un divieto impostogli da un personaggio in posizione di autorità, finisce per perdere se stesso. Siamo comunque già di fronte a quattro modi diversi di concepire il riferimento:

Un individuo denominato Cappuccetto Rosso.
Tutte le bambine a un certo punto del loro sviluppo psicologico.
Il caso in cui una persona agisca in un certo modo.
Il modello culturale in cui un personaggio... .

Viene alla mente, e non per caso, il celebre inizio del saggio *On denoting* di Bertrand Russell (1905):

By a 'denoting phrase' I mean a phrase such as any one of the following: a man, some man, any man, every man, all men, the present King of England.

Già. È evidente che tutto questo rende interessante, e tutt'altro che banale, la questione del nome proprio e dei meccanismi di designazione: i meccanismi che, come abbiamo visto, in questo caso legano il personaggio della fiaba a quella che sembrerebbe costituire una sua proprietà descrittiva di natura accessoria. Possiamo essere più precisi, giacché l'esempio di Cappuccetto Rosso appare particolarmente interessante: ci troviamo infatti di fronte al caso in cui un *descrittore* viene usato come nome proprio, fatto che complica le idee a chi voglia sostenere che nomi propri e descrittori definiti siano due cose diverse, e che i nomi propri non abbiano capacità di descrizione. Ma il già citato Searle (1969: 216) dice al contrario che di fatto sempre i nomi propri vanno intesi come descrizioni abbreviate. Volendo, proprio questa fiaba potrebbe aiutare a chiarire che un testo di fiction tipicamente *simula* la funzione designativa dei nomi propri; di fatto, però, "Cappuccetto Rosso", più che quale effettivo nome proprio ci si presenta come una sorta di marcatore, di *tag*, un elemento di meta-identificazione; e questo apre forse una strada diversa per rispondere alla domanda: "In che senso esiste Cappuccetto Rosso?". Ci torneremo tra poco.

A questo punto farei però intervenire una terza prospettiva semiotica, ispirata alle teorie di Lévi-Strauss: autore che, come già notato, presenta in questa sede un particolare interesse. Com'è noto, la sua metodologia è fondata non sull'analisi di racconti isolati bensì, secondo un esplicito riferimento all'insegnamento chiave di Saussure, sull'ana-

Tabella 1.

Cappuccetto Rosso	The Village
Una ragazzina attraversa un bosco pericoloso contro il divieto della madre (che però non nomina il pericolo)	Una ragazzina attraversa un bosco pericoloso incoraggiata dal padre, che le confida l'inesistenza del pericolo: i mostri del bosco (di cui tutti parlano) in realtà <i>non esistono</i>
La ragazzina è coperta da un mantello con <i>cappuccio rosso</i> ...	La ragazzina è coperta da un mantello con <i>cappuccio giallo</i> ...
Cappuccetto Rosso incontra il lupo	La ragazza dal cappuccio giallo incontra il mostro, caratterizzato dall'indossare un mantello con cappuccio rosso
Il lupo ha occhi e orecchie che vedono e sentono meglio...	La ragazza è completamente cieca

lisi delle *relazioni* tra racconti, o tra personaggi ed elementi fantastici. Il suo metodo si basa quindi sulla messa in parallelo contrastiva di due o più racconti, si da formare quelli che chiama “gruppi di trasformazione”. Nel caso di Cappuccetto Rosso avremmo molto materiale tra cui scegliere, ma io vorrei usare un racconto abbastanza recente, che chiaramente ci appare come una trasformazione di questa fiaba, e che tra l'altro è già stato oggetto di analisi dettagliate da parte di semiotici (io e Maria Pia Pozzato, nel caso)³.

Proviamo dunque a immaginare questa messa in parallelo tra la fiaba e l'affascinante film di Shyamalan *The village*, ove ci si presenta una vicenda almeno apparentemente ambientata nel mondo arcaico di un piccolo villaggio tradizionale. Facciamo quello che avrebbe fatto Lévi-Strauss, mettendo i due racconti in parallelo in un *gruppo di trasformazione* (tab. 1).

Pur non potendo fermarci su tutti i punti interessanti di questo confronto, rileviamo quanto meno che la fiaba fa indossare il cappuccio rosso alla ragazza, mentre la sua trasformazione moderna, diremmo con l'evidente intenzione di segnalare qualcosa, attribuisce il cappuccio rosso a quello che sarebbe qui il “lupo”, il mostro cattivo. Quanto meno, questo sembra segnalare uno spostamento dell'attenzione: il problema, ci si vorrebbe forse dire, non è la ragazzina e la sua emotività puberale: il problema, il pericolo, insomma il responsa-

3. FERRARO, PISANTY, POZZATO, 2007.

bile da condannare eticamente, è il mostro, il seduttore o stupratore. Non si tratta di un'ipotesi teorica, giacché i membri della comunità rappresentata nel film sono uniti proprio dall'aver tutti dei familiari che hanno subito gravi atti di stupro e di violenza. Ma da altri segnali potremmo dire che ciò che nel film è in questione è la stessa esistenza e statuto di visibilità del Male: sono questi temi chiave del film, cui fa palese riferimento l'apparente (e forse duplice) bugia a fin di bene del padre della protagonista. Perché mai quest'uomo, che pure è presentato con un'immagine molto positiva, di illuminato docente di storia e di persona saggia e posata, prima raccomanda ai giovani di non inoltrarsi nel bosco popolato da mostri letali e poi invece dice alla figlia che in verità i mostri "non esistono"? E perché la figlia, quando, nel bosco, il mostro effettivamente lo incontra, ripete "Non è reale, non è reale!", per quanto il mostro sia lì davanti, a pochi metri da lei, pronto a ferirla con i suoi artigli? Cosa significa "esistere", "essere reale"? Tanto più che, se è reale ciò che si può vedere, dobbiamo ricordare che la ragazza del film sa molte cose, ma non vede nulla, perché completamente cieca.

4. Imparare dalla fiction

Dobbiamo ora tornare alla questione dell'identità e del nome. Perché se dalla parte della fiaba abbiamo la ragazzina senza nome proprio, ma definita dal cappuccio rosso, dall'altra parte abbiamo una ragazza dotata di un normale nome proprio (si chiama Ivy), ma il problema del nome viene spostato sul mostro, che sembra per definizione *non nominabile*. Il film presenta in proposito due idee — creative, com'è giusto che sia in un testo appunto di fiction — che trovo davvero geniali, tanto che ci permettono di continuare ad approfondire le nostre questioni teoriche parlandone *attraverso il testo narrativo*: una modalità per me programmaticamente essenziale, giacché consente di mostrare di fatto, dentro il mio discorso teorico, l'effettivo *contributo alla conoscenza* che un testo narrativo può offrire.

La prima bella idea, dentro questo racconto, è questa: i mostri sembra proprio che esistano, ma è fiction, di fatto non esistono. Certo, alle persone del villaggio capita *davvero* di vedere questi mostri feroci dal mantello rosso, eppure in realtà essi non esistono. Diciamo meglio,

seguendo la rivelatrice invenzione del film: ciò che esiste è solo il mantello rosso, una copertura vuota, un travestimento, una maschera. Quello che Ivy incontra nel bosco non è quello che a rigore penseremmo come “mostro” — un essere straordinario e favoloso — bensì un normale essere umano malintenzionato che ha indossato la maschera del cattivo, che si è messo nella parte, che si è auto-etichettato come il malvagio della storia, “mostro” nel senso di persona malevola e omicida. Il mantello rosso vale qui con tutta evidenza quale *tag* identificativo.

E tuttavia a questo punto non è ancora chiaro a cosa rinvii questa costruzione, che sospettiamo possedere natura metaforica. Il film ce lo spiegherà con quella che corrisponde alla sua seconda grande idea creativa. Siamo ora alla questione del nome, cioè del modo in cui i mostri sono indicati dagli abitanti del villaggio. Penseremmo a epiteti del tipo “mostri rossi”, o “mostri del bosco”; vengono invece chiamati “Quelli di cui non parliamo”: *Those-we-don't-speak-of* nell'edizione originale (che la traduzione italiana banalizza in “Creature Innominabili”). Sembra proprio una bella contraddizione, e in effetti i protagonisti di questa vicenda potrebbero tranquillamente asserire un enunciato bizzarro del tipo: “We continually speak of *Those-we-don't-speak-of*”. Ma questo, s'intende, è un suggerimento prezioso che ci indica una strada che possiamo seguire. La metafora ha, in molti lo sosteniamo, un valore conoscitivo. Questo film tocca in modo particolare la relazione tra visione e cecità, ma la famosa espressione “seeing as” rimanda a una forma di vedere che non è un vedere piano e diretto, che anzi allude a una forma diversa di vedere che in qualche modo implica non certo una banale cecità ma una forma di non nitida e immediata visione. Faccio un esempio, per provare a farmi capire: se, poniamo, il naufragio del Titanic simboleggia, come è stato detto, la sconfitta dell'illusione del moderno Prometeo, non è che questo modo di *vedere in altri termini* potrebbe in qualche misura nascondere le responsabilità del timoniere o quelle del progettista? Che rapporto, insomma, tra visione metaforica e visione più immediata, tra elaborazione adatta a un testo di fiction e considerazioni più legate a questioni da codice penale?

Il film di cui parliamo affronta questo tema innanzi tutto attraverso il disegno della struttura del piccolo mondo in cui la storia è ambientata. Questa struttura si basa, fondamentalmente, su tre cerchi

concentrici: all'interno c'è il villaggio, intorno a questo il bosco, al di là del bosco il mondo esterno, genericamente indicato come "le città". Il villaggio corrisponde a una realtà fortemente, consapevolmente e caparbiamente *costruita*, con le sue credenze, i suoi sistemi simbolici, i suoi principi etici... e persino con un'ambientazione temporale — la seconda metà dell'Ottocento — che poggia su un patto, una convenzione concordata dai membri fondatori. Fuori, nelle città, siamo invece, come si suol dire, "ai giorni nostri", o come anche diremmo "nel tempo reale".

Il mondo esterno è in effetti il mondo "reale", come tale presentato nel film: un mondo pericoloso e violento, da cui gli anziani del gruppo sono fuggiti per fondare questo villaggio idealmente sereno e pacifico. Non volendo che nessuno, in particolare tra gli appartenenti alle nuove generazioni, entrasse in contatto con il mondo esterno, e non volendo neppure sporcare il loro villaggio ideale parlando esplicitamente della squallida violenza del mondo esterno, hanno creato i mostri dal mantello rosso come *sostituti*: entità a rigore inesistenti eppure capaci di impedire il contatto con i "mostri veri" che proliferano nelle "città". I mostri dal mantello rosso possiedono dunque uno statuto di grande interesse semiotico: essi alludono senza dire, valgono come metafore che *stanno per* e che insieme *nascondono*. Forse l'idea di un mantello, cioè di un involucro appariscente all'esterno e capace di definire un'identità, ma che al tempo stesso è vuoto e dunque non "contiene" ciò cui fa riferimento... forse questa è effettivamente una interessante metafora di cosa sia una metafora, quanto meno per una metafora di questo genere.

Sicché ad un certo livello la definizione "Quelli-di-cui-non-parliamo" è del tutto corretta, giacché queste creazioni di fiction permettono appunto di parlare delle cose del mondo senza propriamente parlare delle cose del mondo. Fare riferimento e insieme evitare di farlo: tra lo spazio della fiction e lo spazio del reale c'è una relazione che è insieme forte e sottile, di connessione e di ostruzione. Capiamo, credo, qualcosa di più a proposito delle entità di fiction: queste fanno riferimento a componenti e aspetti del mondo proprio *grazie al fatto* di essere spesso, di per sé, non esistenti. La trovata linguistica del film ci aiuta a riflettere su questo punto: quando ci esprimiamo nelle modalità della fiction, propriamente, noi *parliamo di ciò di cui non parliamo*. È pertinente ricordare in proposito anche le osservazioni psicologiche

di Bettelheim, accennate più sopra a proposito di certe versioni della fiaba di Cappuccetto Rosso: una storia troppo esplicita non ha effetti sulle persone, non le coinvolge; insomma, non fa pensare un racconto che parla di ciò di cui intende parlare (o, diciamo, che lo fa in modo eccessivamente diretto).

5. Il valore della forma

Vengo ora ad alcune osservazioni conclusive. In primo luogo, vanno sottolineate le implicazioni che discendono dalla natura dinamica della narrativa, un aspetto molto considerato in semiotica e che forse potrebbe fornire un input utile anche alle riflessioni dei filosofi. La narrazione non espone stati di cose ma *trasformazioni* di stati di cose. Spesso, gli studiosi di scuola analitica tendono a estrarre dai testi entità o stati di cose finzionali, proponendo in effetti quali esempi dei casi che appaiono affascinanti anche da un punto di vista semiotico. Prendo un esempio da un libro di Alberto Voltolini (2006: 26):

Once upon a time there was an individual having no property.

L'esempio è certo intrigante, ma dobbiamo subito pensare che la storia che ci presenta un individuo privo di proprietà caratterizzanti proseguirà necessariamente *trasformando* questa sorta di grado zero iniziale, e dunque facendo di questo individuo un attore portatore di proprietà determinate. In modo particolare, poi, nella prospettiva di una semiotica che punti l'attenzione sui dispositivi di differenzialità, si potrà anzi dire che il valore di questo individuo, la sua stessa definizione identitaria, non potrà essere fatta corrispondere né allo stato A di individuo non caratterizzato né allo stato B di portatore della caratterizzazione, bensì alla *differenza* tra B ed A, o alla *relazione trasformativa* tra B ed A, o anche alla *funzione* (in senso para-matematico) che esprime tale relazione trasformativa.

Riprendendo l'esempio citato più sopra, se pensiamo alla celebre favola del Corvo e della Volpe, non si tratta di chiedersi se una Volpe che parla e che organizza gare di canto abbia una corrispondenza con qualcosa nel mondo reale, ma si tratta di chiedersi se il *rapporto* tra la

Volpe e il Corvo corrisponda a un qualche tipo di *relazione* esistente nell'universo d'esperienza. Stando a quanto ci hanno insegnato, è effettivamente così: la fiaba riproduce non delle persone o dei fatti ma la logica e il funzionamento di quella *relazione* che diciamo di "adulazione". Vale cioè un'analogia non tra gli elementi ma tra le relazioni, un po' in questa forma:

$$a : b :: p : q$$

È chiaro che formulare la questione in termini di analogia di relazioni ci pone in una prospettiva sostanzialmente diversa. Parliamo di un'analogia collocata a un livello che potremmo dire *formale*: di una forma che si carica di valenze semantiche. Com'è evidente, questa prospettiva apre alla produzione narrativa molte possibilità di fare riferimento ad aspetti della realtà: il principio è che i testi narrativi non diano *informazioni* sugli oggetti del mondo ma accrescano un sapere su qualcosa che possiamo chiamare il *disegno logico*, o *l'ordine del mondo*.

Le "relazioni", va ricordato?, non sono parte dell'universo osservabile — potremmo partire da Hume e da Kant fino ad arrivare a epistemologi contemporanei. Richiamo solo il fatto che, siccome molto del sapere scientifico — pensiamo ad esempio al campo della fisica — si presenta in forma di una definizione di *relazioni*, questo è indubbiamente un aspetto importante del nostro sapere sul mondo. Da un punto di vista semiotico, va ricordato che questo livello, o diciamo forse meglio questo atto che introduce relazioni tra gli oggetti del mondo, ha valore per sua natura propriamente interpretativo: definisce una visione dei fatti, assegna significati e disegna visioni esplicative. Possono tra l'altro essere opportunamente citate a questo proposito le note posizioni di Hayden White (1987), per il quale, in ambito storiografico, se i dati delle cronache costituiscono riferimenti a eventi reali, e possono dunque essere veri o falsi, questa però, appunto, non è narrazione: la storia è una costruzione che introduce *relazioni*, un'organizzazione chiusa, una *forma* o struttura relazionale, ed è questa forma ad essere portatrice di significato. Ecco, questa è anche la visione semiotica, a partire da Propp e dal suo concetto di *funzione* e di schema compositivo. Una riflessione attuale sul modello di Propp ci fa appunto pensare che ciò che chiamiamo "narrazione" è

innanzi tutto una struttura organizzata di relazioni tra le parti.

Ma come questa entra in rapporto col reale? La struttura della fiaba, come oggi possiamo ripensarla (a quasi novant'anni dal timido e precorritore studio di Propp), ci mostra appunto come possano essere non eventi e personaggi specifici ma la struttura narrativa in quanto tale ad essere portatrice di senso. Nel caso della fiaba analizzata da Propp, si tratta di una struttura basata sulla messa in relazione e sulla conclusiva fusione tra due piani inizialmente distinti: un piano di eventi oggettivi controllati da un'istanza normativa (il re, il Destinante) e un piano soggettivo e processuale di trasformazione, dove agisce il protagonista. Tale tipo di configurazione, che regge questa specifica architettura narrativa⁴, è quello che chiamiamo un *significante* — ponendoci dunque ormai molto lontani dall'idea di “segni” pensati sul modello delle parole della lingua. Siamo di fatto di fronte a un'immagine molto forte e pregnante di una concezione definita del modo in cui funziona la vita, e in particolare il rapporto tra l'individuo e la società, le forme di costruzione d'identità personale, eccetera.

Ma si noti che questa struttura ideologica, questo disegno di una logica portante, risulta agli occhi dei suoi fruitori (come agli occhi di molti studiosi, a quanto s'è dovuto constatare) sostanzialmente invisibile: invisibile perché appare, a chi vive all'interno di quel sistema culturale, come la *oggettiva, osservabile* struttura del reale. Non vi è lapsus né contraddizione: ho scritto “invisibile” perché “oggettiva” e “osservabile”, nel senso che la sua immediata evidenza nasconde il fatto che si tratti di una struttura culturale costruita, di una forma interpretativa proiettata sul reale e non di una proprietà di quest'ultimo. Questo può essere per noi un punto d'arrivo: la realtà corrisponde alle strutture narrative non perché i testi narrativi *riproducano* il reale ma perché la realtà è vista attraverso la *codificazione* fornita dalle forme narrative.

Per usare un'espressione che mi sembra efficace di Stefán Snævarr (2010: 2), le forme narrative agiscono come *meaning-endowing devices*, cioè dispositivi che forniscono e assegnano significato. Alcuni testi narrativi, quanto meno, non propriamente “significano” ma *iniettano*

4. Sottolineo che si tratta di una *specifica* struttura narrativa, poiché per lungo tempo si è ipotizzato che si trattasse invece di una sorta di modello universale, privo di collocazione storico-culturale. Cfr. FERRARO 2015, in particolare pp. 71–75.

significato nei nostri modi di percepire l'esperienza. Come dice anche Peter Lamarque (2014: 143), essi fondano una prospettiva sul mondo. Ma la visione forse più affine alla mia, lo citavo già un paio di anni fa nel mio libro sulle teorie della narrazione (Ferraro 2015: 209), è quella di John Gibson, il quale assegna alla letteratura un ruolo *fondativo* anziché *rappresentazionale*: la letteratura non “rappresenta” la realtà nel senso di rispecchiarla; piuttosto, essa dà ordine, forma e senso, svolgendo un ruolo cruciale nello strutturare l'esperienza umana. La narrativa, anziché mostrarci come sono le cose del mondo, ci fornisce la lente attraverso la quale guardarle (Gibson 2007: 72–3).

Una riflessione conclusiva — o forse più propriamente una riflessione che apre una direzione ancora tutta da percorrere — è allora questa: quello che cerchiamo nei testi narrativi può davvero essere pensato come una qualche particolare modalità di *sapere positivo* sul mondo? Perché avremmo in tal caso bisogno di ricorrere alle complessità e alle sottigliezze della forma narrativa? E anzi, perché in particolare pesa e ci affascina la *forma*? Perché, come ha osservato Hayden White, la forma sembra qui diventare il contenuto che davvero conta?

Forse perché ci appare (a torto) come un fatto banale, resta ancora molto da capire il fenomeno per cui, quando riconosciamo che una certa sequenza di eventi corrisponde a un qualche modello razionale, che insomma obbedisce a un qualche ordine o forma logica, siamo soliti dire che dunque quegli eventi “hanno un senso”. A rigore, parrebbe trattarsi di un uso improprio di un concetto semiotico. Non vi è infatti correlazione con un piano semantico, ma semplice presa d'atto di una possibile compatibilità tra forme del nostro pensiero e modalità — forme? — dell'esperienza. Perché mai vi dovrebbe essere una relazione di quasi sinonimia tra l'*aver ordine* e l'*aver senso*? E perché ci impegneremmo a costruire testi che ci presentano entità ed eventi che non hanno in quanto tali corrispondenza nel mondo reale, ma che sono costruiti in maniera tale che la loro struttura relazionale possa essere riconosciuta, ad un altro livello, in una struttura relazionale che ci appare come fattualmente esperita, questa, nella nostra vita “reale”?

Diremmo che ciò che, almeno in certi casi, più fortemente cerchiamo nei testi narrativi, sia in fondo l'emergere dell'*aver senso* in quanto tale, e che qui si nasconda uno dei punti chiave della relazione tra universo narrativo e mondo reale. La posta in gioco sembra forse essere quella di una *riconciliazione*: arrivare a mostrare la corrispondenza fra

l'organizzazione interiore delle nostre strutture concettuali e valoriali e l'organizzazione delle cose e degli eventi che ci paiono avere, là fuori, la loro esistenza oggettiva e indipendente: verificando così che *le strutture del nostro pensiero sono le strutture del mondo*. L'ordine del pensabile e l'ordine della vita possono insomma, alla fine, essere in qualche modo ricongiunti. Forse è un'illusione, a pensarci, ma di certo è una favola che prendiamo grande piacere a raccontarci.

Riferimenti bibliografici

- BETTELHEIM B., (1976), *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, Alfred Knopf, New York; trad. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- FERRARO G. (2001), *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Roma, Meltemi (nuova ed.).
- (2015), *Teorie della narrazione*, Roma, Carocci.
- FERRARO G., PISANTY V., POZZATO M.P. (2007), *Variazioni semiotiche. Analisi interpretazioni metodi a confronto*, Carocci, Roma.
- GIBSON J., (2007), *Fiction and the Weave of Life*, Oxford, University Press.
- GREIMAS A.J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995.
- LAMARQUE P., (2014), *The Opacity of Narrative*, London, Rowman & Littlefield.
- LÉVI-STRAUSS C. (1966), *Du miel aux cendres*, Paris, Plon; trad. it. *Dal miele alle ceneri*, Milano, Il Saggiatore, 1970.
- (1968), *L'origine des manières de table*, Paris, Plon; trad. it. *L'origine delle buone maniere a tavola*, Milano, Il Saggiatore, 1971.
- MARGOLIS J. (1995), *Historied Thought, Constructed World*, Berkeley, Univ. of California Press.
- RUSSELL B., (1905), *On Denoting*, in "Mind", N.S., vol. 14, n. 56, pp. 479–493.
- SCRUTON J. (1981), *Photography and representation*, in "Critical Inquiry", vol. 7, n. 3, pp. 577–603; ripubblicato in Waldem, S. (a cura di), "Photography and philosophy. Essays in the pencil of nature", Wiley-Blackwell, Malden (MA), 2008, pp. 138–166.

SEARLE J. (1969), *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, University Press; trad. it. *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

SNÆVARR S. (2010), *Metaphors, Narratives, Emotions*, Amsterdam, Rodopi.

VIOLI P. (1997), *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.

VOLTOLINI A., (2006), *How Ficta Follow Fiction*, Dordrecht, Springer.

WHITE H. (1987), *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press

YULE G. (1985), *The Study of Language*, Cambridge, University Press