

NARRAZIONE E SIMBOLISMO

L'analisi testuale di Roland Barthes*

Gianfranco Marrone

Ma le sirene hanno un'arma ancora più terribile del loro canto, ed è il loro silenzio. (Kafka)

1. Tre possibili riprese

Le strategie d'analisi strutturale e semiotica del testo letterario praticate da Roland Barthes tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta possono oggi essere riprese in tre diversi modi.

(i) Un modo *mimetico*, che utilizzi senza particolare spirito critico le "disposizioni operative"(1) barthesiane e le convinzioni estetiche che le sostengono, considerandole tuttora efficaci nella spiegazione e nella comprensione dei fenomeni narrativi.

(ii) Un modo eminentemente *storiografico*, quasi agli antipodi del primo, dove la pratica barthesiana d'analisi venga considerata in riferimento a un orizzonte epistemico determinato, ricostruisca cioè la congiuntura culturale a partire da cui hanno avuto origine determinate opzioni teoriche.

(iii) A metà strada tra i primi due, un modo *propositivo*, dove la ripresa delle strategie barthesiane venga condotta alla luce degli attuali modelli d'analisi narrativa, al fine di verificare se e fino a che punto quelle strategie hanno qualcosa da suggerire all'odierno ricercatore del campo semiotico.

Questa terza possibile ripresa _ che, appunto, si vuole qui tentare _ deve evidentemente tener presenti le altre due, non foss'altro che per evitarne le ingenuità e gli eccessi. La sua finalità, però, è più che altro quella della ricerca attuale, dunque dei problemi che gli studi semiotici si trovano in questo momento a considerare, delle strade che essi stanno perseguendo, degli ostacoli che possono incontrare. Ma si tratta altresì di riflettere sulle direzioni che questi studi hanno troppo in fretta abbandonato, sulle spaccature metodologiche che si sono verificate al loro interno, sulle convergenze teoriche che in essi restano talvolta nascoste e che vale la pena, però, di svelare e di riprendere.

2. Teoria e principi dell'analisi testuale

All'interno della produzione barthesiana, la riflessione sull'analisi critica della narrazione è particolarmente precoce. Se non è presente esplicitamente ne *Il grado zero della scrittura* (1953), dove pure si discute della responsabilità storica delle forme letterarie della modernità, a partire dal celebre "Ecrivains et Ecrivains" (1960) questa riflessione diviene uno dei perni fondamentali del lavoro intellettuale di Barthes. Il nostro tempo _ si legge in quell'articolo _ tende a neutralizzare

* Apparsu su: *Le Sirene*, a cura di Sandra Cavicchioli, Bologna, Club 1996.

la tradizionale opposizione tra gli *scrittori* veri e propri (che usano il linguaggio di per se stesso) e i semplici *scriventi* (che ne fanno un semplice strumento di comunicazione intellettuale): sta per nascere infatti, secondo Barthes, un «tipo bastardo» che rende vana questa distinzione «mitologica», uno «scrittore-scrivente» che, nel momento in cui usa transitivamente il linguaggio, ne potenzia le intrinseche potenzialità, lo esibisce come valore. E il critico, si dirà poi in *Critica e verità* (1966a), è giusto colui il quale, sovrapponendo la propria parola a quella dell'opera, produce un'opera a sua volta (2); o, come diverrà chiaro in "Dall'Opera al Testo" (1971), è colui il quale mette in azione le forme aperte e infinite della testualità, «scrive la lettura», praticando così l'unica letterarietà oggi possibile, quella di una testualità che spinge sempre più in là i limiti convenzionali del leggibile (3).

L'analisi strutturale e semiotica della narrazione pensata e praticata da Barthes si inserisce in questo quadro al contempo storiografico e teorico, descrittivo e militante. Introducendo la nota raccolta di saggi sull'analisi strutturale del racconto pubblicata su *Communications*, Barthes (1966b) sottolinea a più riprese che lo sguardo dell'analista non serve a ridurre la plurivocità semantica del testo a un ipotetico, universale Modello Narrativo. La costruzione semiotica di tale Modello, a partire dal quale tutti i racconti del mondo possono essere spiegati, ha più che altro lo scopo, secondo Barthes (ma non secondo molti autori presenti in quella raccolta), di far risaltare le differenze tra ognuno di essi, di mostrare le trame in cui i molteplici sensi del singolo racconto si incanalano mescolandosi tra loro, rendendo indecidibile l'interpretazione finale e univoca del testo (4).

Si arriva così a *S/Z* (1970a), dove a uno studio finalizzato al reperimento delle «grandi strutture» del racconto, tipico della narratologia semiotica, si preferisce un'«analisi testuale» che miri a reperire le «piccole vene», i luoghi talvolta minuti e nascosti dove prendono avvio i molteplici percorsi semantici dei vari codici che uno specifico testo, più che produrre, prende in carico. L'ipotesi barthesiana _ applicata in quel libro a una novella di Balzac: "Sarrasine" _ è tanto utopica quanto condivisibile: l'analisi narrativa, se pure non mira a saturare le potenzialità semantiche del testo, deve in ogni caso indicare tutte le pieghe linguistiche mediante cui tali potenzialità si manifestano a un lettore che, per principio, nota tutto ciò che è notevole (5). Affermare _ come fa Barthes (1970a: tr.it. 17) _ che nel testo «tutto significa incessantemente e più volte» vuol dire trasformare una posizione estetica (profondamente antiidealista) in una scommessa metodologica (dichiaratamente strutturalista). Occorre evitare, in altre parole, che il principio linguistico della pertinenza venga surrettiziamente usato per ribadire che, in ogni opera, c'è qualcosa che conta e qualcos'altro che non conta, un aspetto fondamentale e uno accessorio, una parte "poetica" e un'altra "non poetica". La pertinenza narrativa, secondo Barthes, non deve ridurre il racconto a pochi tratti distintivi; deve semmai rintracciare i canali formali (essi sì, di numero esiguo) in cui gli innumerevoli tratti semantici presenti nel testo si generano, si distribuiscono e si confondono nell'intertesto culturale. «Di fronte a una storia _ spiega Barthes (1970c: tr.it. 24-25) _ [...] ci accorgiamo che i vincoli del percorso narrativo (la "suspense") lottano continuamente in noi con la forza esplosiva del testo, con la sua energia digressiva: alla logica della ragione (che rende la storia leggibile) si intreccia una logica del simbolo». E il simbolico _ come si vedrà oltre _ indica per Barthes quel campo variegato e complesso di significati e porzioni di significato che, esulando dall'organizzazione narrativa delle azioni, pone la distanza tra il racconto, per così dire, puro (esito di un'operazione di riduzione metodologica) e il racconto preso in carico dalla scrittura letteraria (concreta manifestazione della testualità). Non si dà, pertanto, alcuna narrazione senza simbolismo come, viceversa, nessun simbolismo è possibile senza narrazione.

E' così che quell'operazione che l'autore di *S/Z* chiama «analisi testuale» implica sempre

una valutazione del testo analizzato, una considerazione dei valori letterari _ e, in generale, semio-linguistici _ che esso, attivando (o meno) un certo numero di percorsi di lettura, è in grado (o meno) di veicolare. Il discorso estetico e quello semiotico si configurano in Barthes come una sola enunciazione teorica (6).

3. Il ritaglio

Chiarito lo sfondo teorico che muove le «disposizioni operative» dell'analisi barthesiana, possiamo adesso mostrarle più nel dettaglio. Nel gruppo di saggi in cui, appunto, pratica l'«analisi testuale» (Barthes 1969a, 1970a, 1970b, 1972a, 1973a), pur con qualche oscillazione (7), lo studioso francese è molto preciso nell'elencarle e nel renderne ragione. Seguiremo pertanto non solo il più celebre e il più completo di essi (*S/Z*), ma _ ogni qualvolta sorga la necessità di un comparazione chiarificante _ anche gli altri: non foss'altro perché, a seconda dei testi analizzati (gli *Atti degli Apostoli*, la *Genesi*, l'*Ile misterieuse*, "Valdemar"), lo sguardo analitico di Barthes si adatta e si trasforma.

3.1. Al di là della frase

La prima mossa dell'analisi è, ovviamente, quella della suddivisione del testo nelle sue parti. Così come ogni parola è formata da alcuni elementi costitutivi e ogni frase possiede alcuni componenti fondamentali, anche il racconto _ per definizione «al di là della frase» (8) _ deve in linea di principio essere organizzato a partire da elementi minimi. Tali elementi, però, non hanno nulla a che vedere con quelli che troviamo nelle parole e nelle frasi. Se, infatti, il senso d'una frase non è dato dalla sommatoria dei sensi delle singole parole che la compongono, allo stesso modo il senso di un racconto non può essere dato dalla sommatoria dei sensi delle singole frasi che lo compongono. Bisogna pertanto chiedersi: quali sono le più piccole unità narrative dotate di senso? come è possibile rintracciare le invarianti semantiche presenti in tutti gli infiniti racconti del mondo?

La poetica e la retorica classiche, pur suggerendo alcune interessanti ipotesi di lavoro (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*), in quanto discipline prescrittive non possono essere seguite tali e quali dal semiologo (il cui lavoro è, per vocazione, empirico). La tradizione narratologica (da Propp e Lévi-Strauss in poi), lavorando più che altro su testi folklorici o mass-mediali, s'è a sua volta limitata a ricostruire lo «scheletro» del racconto, fondato su un numero molto ristretto di funzioni narrative e di ruoli attanziali. Volendo perciò, come s'è detto, passare dallo studio delle «grandi strutture» a quello delle «piccole vene» del racconto, ossia a quel livello testuale di superficie dove si annidano le più piccole connotazioni del testo, il reperimento delle unità narrative è _ dice Barthes _ destinato all'arbitrarietà.

Segmentando, infatti, il piano del significante (sia esso di carattere verbale, come nella letteratura propriamente detta, o di carattere visivo, auditivo, cinesico etc., come in altre possibili espressioni narrative), dividendo per esempio la superficie semiotica in capitoli o in capoversi, in ottave o in strofe, in piani-sequenza, in movimenti sinfonici etc., non possiamo esser certi di ottenere unità corrispondenti sul piano del significato.

3.2. Il racconto nel racconto

Così, nel caso de "La Sirena", gli stacchi che separano i blocchi di scrittura dividono l'insieme del testo in nove diverse parti, a cui grosso modo corrispondono altrettante porzioni di contenuto narrativo (9); se nelle prime due ci vengono presentati i protagonisti della storia (rispettivamente Corbera e La Ciura), nella terza assistiamo ai primi incontri tra i due, nella quarta conosciamo la casa di La Ciura, nella quinta quella di Corbera e così via.

Accade però che il racconto "intradiegetico" (10), quello nel quale La Ciura narra della sua relazione giovanile con la sirena, non costituisca una parte a sé. Nonostante l'evidente importanza che questo segmento narrativo possiede per l'intelligenza dell'intera vicenda, il *flashback* temporale e lo spostamento geografico non sono segnalati da alcuno stacco nel corpo del testo. Scopriamo così che, in questo testo, gli spazi bianchi non indicano sempre e comunque gli scarti temporali e spaziali del flusso narrativo.

Giusto nel momento in cui il contenuto del racconto sembra esser giunto al suo culmine, la sua espressione non gli fa da supporto; al contrario, essa tende a creare un effetto di assimilazione discorsiva, nasconde cioè il segreto di La Ciura in una nicchia testuale qualsiasi, sdrammatizzando l'enfasi simbolica e la tensione mitica nella continuità visiva del discorso. (A meno che _ come appare probabile (11) _ a esser significativa, più che la vicenda narrata, non sia l'atto stesso del narrare, sorta di gesto catartico col quale La Ciura, prima di trovare la morte raggiungendo la sirena negli abissi marini, si libera del suo fardello esistenziale rivelandolo a Corbera).

3.3. Le lessie

Il piano dell'espressione e il piano del contenuto _ pensa dunque Barthes (con Hjelmslev) _ non sono, in questo come in nessun altro racconto, tra loro conformi. Non appena doppiamo l'evidenza simbolica della superficie testuale, il ritaglio che possiamo operare sul significante non ci dà un eguale ritaglio sul piano del significato, e viceversa. Così, diversamente da altri studiosi che, ritenendo il racconto uno strato profondo del testo, predispongono adeguati criteri con i quali dividerlo in sequenze (12), secondo Barthes (1973a: tr.it. 183) la partizione del racconto «non deve essere fondata teoricamente»: «non dobbiamo aspettarci _ scrive _ che vi sia un'omologia facile da percepire tra il significante e il significato, e di conseguenza dobbiamo accettare di suddividere il significante senza essere guidati dalla suddivisione sottostante del significato».

Da qui l'idea di segmentare il racconto, non in sequenze, ma in *lessie*, sorta di frammenti testuali il cui reperimento è affidato, da un lato, all'intuizione del lettore (che è portato a «fiutare» alcuni possibili sensi in una certa porzione di testo) e, dall'altro, alla comodità empirica dell'analista (che preferisce «scremare» da quella stessa porzione un numero non esiguo né eccessivo di sensi da inventariare). «La lessia _ scrive Barthes (1970a: tr.it. 19) _ non è che l'involucro di un volume semantico, lo spartiacque del testo plurale, disposto come un banco di sensi possibili (ma regolati, attestati da una lettura sistematica) sotto il flusso del discorso: la lessia e le sue unità formeranno così una sorta di cubo sfaccettato, ricoperto dalla parola, dal gruppo di parole, dalla frase o dal paragrafo, in altre parole dal linguaggio che è il suo eccipiente "naturale"» (13).

Delegando al lettore la responsabilità (e _ come dirà (Barthes 1973b) _ il piacere) di

rintracciare il volume semantico del racconto, Barthes decide di seguire il testo nella sua successione lineare, lasciando pertanto inalterato (o addirittura enfatizzando) quello che i formalisti russi chiamavano *intreccio* narrativo (14). Da qui la grande quantità di osservazioni che lo studioso francese è portato a fare sul contenuto testuale, e la pressoché totale impossibilità _ oltre che resistenza, come si diceva all'inizio _ di predisporre un metodo e un modello d'analisi da applicare *sic et simpliciter* ad altri possibili contenuti testuali. A parte *S/Z*, dove si segue passo passo per circa duecento pagine "Sarrasine" di Balzac, Barthes stesso ha pr oposto altri esempi di analisi testuale ricorrendo a piccoli brani narrativi e non a interi (per quanto brevi) racconti. (E anche in questo articolo, non foss'altro che per ragioni di spazio, si potrà procedere alla suddivisione per lessie, a scopo esemplificativo e interpretativo, di due brevi frammenti de "La Sirena").

4. La classificazione

La scelta di una procedura d'analisi che tende a mimare il processo della lettura sembra implicare, in Barthes, un'immagine appiattita del testo narrativo. Diversamente dalla tradizione narratologica, che si adopera a stratificare il testo in una serie di livelli di senso situati a gradi diversi di profondità, in *S/Z* e negli altri saggi dello stesso periodo Barthes sembra riprendere alla lettera il celebre principio saussuriano della linearità del significante, dove, per così dire, tutto il senso scorre in un unico, monocorde flusso linguistico. Il racconto _ dice Barthes (1970a: tr.it. 14) _ è come una superficie su cui si spande la «polvere d'oro» del senso.

4.1. Superficie e profondità

A ben vedere, però, la piattezza del testo è per Barthes (come del resto la linearità per Saussure) soltanto un punto di partenza strategico: è la dimensione geometrica che il lettore si trova dinnanzi e che nel corso della lettura tende, per brevi tratti o momenti, a negare. Così, il paragone che meglio rende l'idea barthesiana del testo è quello _ ripreso in più opere _ del cielo osservato dall'aruspice: «Il testo _ scrive Barthes (1970a: tr.it. 18-19) _, nella sua massa, è paragonabile a un cielo, piatto e insieme profondo, liscio, senza bordi e senza punti di riferimento; come l'augure che vi ritaglia con l'estremità del bastone un rettangolo fittizio per interrogarvi secondo certi criteri il volo degli uccelli, il commentatore traccia lungo il testo delle zone di lettura, al fine di osservarvi la migrazione dei sensi, l'affiorare dei codici, il passaggio delle citazioni».

Così, a scorrere il testo di *S/Z*, non è difficile notare tutto un proliferare di immagini di figure geometriche a tre dimensioni (cubi, prismi, volumi vari) che emergono quasi d'improvviso dall'evidenza bidimensionale del testo. Il lavoro dell'analisi è allora quello di lacerare la patina fragile della superficie testuale per far affiorare quegli strati profondi del senso di cui si occupa la narratologia, di mostrarne il lavoro tanto sommerso quanto determinante per la comprensione e, se si vuole, per il piacere del testo. Allo scopo di evitare, però, frettolose e preoccupanti ipostatizzazioni di questi strati profondi (troppo spesso considerati come realtà ontologiche universali), tale lavoro preferisce abbandonare i sensi non appena fatti emergere, sfuggendo dall'ombra della *struttura* che stava per profilarsi e inseguendo, invece, il farsi progressivo e stentato della *strutturazione*.

4.2. L'idea di codice

Di conseguenza, dopo il ritaglio delle lessie, la seconda operazione dell'analisi testuale barthesiana _ la classificazione _ ha proprio questa doppia funzione di ritrovamento e di abbandono di quei *codici* che, facendo da sponda tra il testo e l'intertesto culturale (15), predispongono un'organizzazione _ come si è detto, provvisoria e sfuggente _ dell'apparato semantico del racconto. L'immagine barthesiana del codice si configura così in modo molto diverso da quella della teoria dell'informazione e della prima semiologia (a cui egli stesso aveva aderito). «Quello che chiamiamo *Codice* _ scrive Barthes (1970a: tr.it. 24-25) _ non è una lista, un paradigma che occorra ricostituire a ogni costo. Il codice è una prospettiva di citazioni, un miraggio di strutture; non se ne conoscono che gli allontanamenti o i ritorni; le unità che ne derivano (quelle inventariate) sono esse stesse, sempre, delle uscite dal testo, il contrassegno, l'indicatore di una digressione virtuale verso la parte restante di un catalogo [...]; sono altrettanti barbagli di quel qualcosa che è sempre stato *già* letto, visto, fatto, vissuto: il codice è il solco di questo *già*».

Se dunque il codice pensato da Barthes non si identifica con la tradizionale lista paradigmatica di elementi e di regole combinatorie, esso non va nemmeno assimilato *sic et simpliciter* alla deriva dei significanti di marca decostruzionista. Vicino alla nozione semiotica di *enciclopedia* (16), il codice, da un lato, richiama la necessità di un intertesto culturale a cui il testo non può non riferirsi; ma, da un altro lato, questo intertesto è (parzialmente) ricostruibile sempre e soltanto a partire da quel testo. Se è innegabile _ sembra dunque dire Barthes _ che la cultura è un insieme semiotico che fa da modello per la produzione dei singoli testi (17), è altrettanto evidente che quel modello deve essere inteso come la risultante dei testi specifici che vengono concretamente prodotti e riprodotti, letti e consumati. Il Testo, pensa Barthes, è «il prospetto» del Libro della Cultura, l'unico testimone semiotico attraverso cui quel libro può essere costituito e inteso, ma soprattutto superato (18). E il codice è, appunto, lo strumento di questa costituzione e di questa comprensione, il luogo in cui si aggira il *démone* di quello stereotipo doxastico (il *già*) che la scrittura letteraria, per definizione, vuole e sa aggirare (19).

Compito dell'analisi testuale è allora quello di rintracciare, nelle singole lessie in cui il racconto viene suddiviso, la traccia dei codici che reggono l'economia semiotica del racconto stesso. Se il testo, ripete spesso Barthes, è un *tessuto*, è proprio perché esso si adopera a intrecciare quei fili semantici che sono i codici; e l'analista sta lì, non tanto per dipanare l'ordito narrativo, ma per individuarne la trama di fondo.

4.3. Natura e tipologia dei codici

Nel caso specifico di "Sarrasine" Barthes individua nell'intero racconto, a partire dalle prime lessie, cinque fondamentali codici.

(i) Innanzitutto il codice *proairetico* (sigla: AZN), secondo il quale le azioni del racconto si organizzano in serie prevedibili sulla base di una logica della verosimiglianza e dell'opinione comune. Se, per esempio, a un certo punto della vicenda un certo personaggio si reca a teatro, ci aspettiamo da lui alcuni comportamenti canonici (entrare nell'edificio, raggiungere la sala, sedersi al proprio posto etc.) e quasi esigiamo dal racconto una successione ben determinata di eventi (l'alzarsi del sipario, l'entrata in scena degli attori, gli applausi finali etc.). Ovviamente i comportamenti dei personaggi e gli eventi del racconto legati da questo «proairetismo» (nominabile come *Rappresentazione teatrale*) non solo possono essere distribuiti variamente nel

corso del testo e intrecciarsi con altri paritetici proairetismi (*Appuntamento, Seduzione* etc.), ma possono addirittura restare in gran parte impliciti: la logica del verosimile agisce sempre e comunque, producendo senso anche (e forse soprattutto) quando viene negata (20).

In "La Sirena", per esempio, quasi tutta la tensione narrativa è data dal progressivo accumularsi delle azioni inconsuete ed eccessive del professore (gli sputi senza catarro, gli improvvisi silenzi, le inspiegabili contemplazioni delle immagini di statue greche) che vengono però spiegate dall'esito fantastico-mitico della vicenda (l'entrata in scena della sirena). E se le sequenze d'azione basilari del racconto di Lampedusa sono certamente quelle _ ridondanti e insieme accrescitive _ che potrebbero essere nominate come *Incontro* o *Conversazione*, è indubbio che esse vengano alla fine trasfigurate dall'altro fondamentale *Incontro*, questa volta erotico, tra La Ciura e Lighea.

(ii) Segue il codice *semantico* (SEM), che raccoglie tutti i significati che servono a costruire il carattere dei personaggi, le scene, le atmosfere narrative della vicenda etc. Il caso più evidente è quello della descrizione, per esempio, dell'aspetto fisico di un personaggio (si pensi al ritratto di La Ciura, sull'orlo del grottesco) o di un paesaggio (si pensi al bar Ade di via Po, la cui ombrosità farà risaltare il sole siciliano, o alla casa del professore, piena di libri e di immagini al limite del *Kitsch*). Ma i «semi» possono essere individuati anche in determinati comportamenti (i modi burberi di La Ciura che segnalano il suo carattere umbratile) o da determinate situazioni (le avventure sentimentali di Corbera come indizi della sua giovanile esuberanza). E' il campo aperto delle connotazioni (21), dei sensi plurimi che si affastellano in massa su un numero relativamente esiguo di eventi testuali: se il codice proairetico garantisce lo svolgersi del flusso narrativo, quello semantico tende invece a rallentare il cammino, a costruire scene e quadri, ad accumulare quei blocchi di significazione che la tradizione letteraria chiama, con frettolosa approssimazione, "personaggi", "atmosfera", "scene", "figure" e così via.

(iii) Il codice *culturale* (RIF), da declinare per lo più al plurale, è, senz'altro, il codice propriamente detto, quello che più mette in relazione _ come s'è visto sopra _ il testo del racconto con l'insieme dei saperi che esso richiama e contribuisce a fondare: saperi storici, medici, scientifici, letterari etc. Nel caso de "La Sirena", almeno a prima vista, è all'opera più che altro un codice che potremmo chiamare "mitologico": esso aleggia infatti sin dall'inizio della storia ed emerge in tutta la sua importanza verso la sua fine, al momento dell'incontro tra il giovane La Ciura e la sirena. Ma codici culturali vengono richiamati anche, più banalmente (22), dalle notazioni di luogo (Torino, la Sicilia), di tempo (l'autunno del 1938, l'estate del 1887) o di contesti storici (il fascismo, l'antica civiltà greca). E', questo, il dominio della dimensione cognitiva, di quelle forme di sapere che fanno muovere i personaggi della storia, permettendo altresì un'interpretazione coerente dei loro atteggiamenti.

Un sapere testuale così delineato, garantendo la coerenza tematica del testo, ha tra le altre cose il ruolo di produrre i cosiddetti "effetti di reale": molto spesso infatti la distribuzione del sapere all'interno del racconto non ha una funzione specifica nell'economia narrativa, non serve cioè a far progredire la vicenda. Tale sapere, proprio perché è a prima vista inutile, fa da ponte tra il testo e il suo al di là, tra la vicenda raccontata e quella "realtà" che, assumendo esterna a sé, esso finisce per costruire (23). Nel caso de "La Sirena" questo genere di effetti testuali è a prima vista abbastanza raro: trattandosi di un racconto fortemente simbolico e iperletterario, si ha l'impressione che ogni dettaglio assuma ruoli precisi all'interno di paradigmi precisi; persino il nome del cane di La Ciura (Eaco) o della strada dove abita Corbera (via Peyron) hanno un chiaro valore allusivo. Ma _ vedremo _ gli effetti di reale sono ugualmente presenti.

(iv) Un altro codice di grande importanza, a metà strada tra il proairetico e il culturale, è il codice *ermeneutico* (ERM). Esso distribuisce elementi tendenti a formulare un enigma e,

possibilmente, a risolverlo. Grazie a questo codice il lettore è portato a interrompere il filo della narrazione e a porsi domande circa il senso di alcune sue parti (perché? che significa?), mantenendo viva quella *suspense* che garantisce la prosecuzione della lettura stessa (24).

"La Sirena" è ricchissimo di elementi riconducibili a un codice di questo tipo. Come s'è già accennato, pressoché tutto il comportamento di La Ciura invita il lettore a sospendere il giudizio e a formulare interrogativi circa il senso e il valore delle azioni di questo personaggio: è pazzo o semplicemente scorbuto? perché accarezza quelle pagine? e che cosa nasconde quella sua spocchia verso l'intero genere umano? Gli enigmi legati al professore, solo parzialmente risolti dal suo racconto finale, fanno sì che molto spesso sia lo stesso Corbera _ erede in questo del Protagonista proustiano _ a far la parte dell'incauto se non addirittura dello stupido: dà interpretazioni che il testo sistematicamente smentisce, non comprende, si adira, si ribella _ mimando il gesto passionale del lettore "rapito" dalla storia.

(v) L'ultimo codice individuato da Barthes è il cosiddetto campo *simbolico* (SIM), quello che nega le regole della verosimiglianza narrativa e le aspettative del lettore per affermare le pretese della «ragione sragionevole» dell'inconscio. "Simbolico", nel discorso di Barthes, va dunque inteso in senso dichiaratamente psicanalitico (e specificamente lacaniano): esulando dalla logica lineare del racconto e dalla conseguente costruzione di psicologie dichiarate e atmosfere costruite *ad hoc*, il simbolico si fonda su una logica della reversibilità e del corpo; in essa sono all'opera meccanismi semiotici come quelli dell'antitesi, della condensazione e dello spostamento che cospargono il testo di escrescenze semantiche a sé stanti, facendo _ sottolinea Barthes _ «esplosione» il testo. Se finora l'analisi semantica s'è adoperata a rendere conto degli strumenti discorsivi che producono la leggibilità del testo (la sua comprensione "naturale"), con il codice simbolico essa tende invece a mettere in evidenza quelle altre forme testuali _ tipiche, dice Barthes, soprattutto della scrittura moderna _ che cercano di negare la leggibilità stessa, portando il senso a forzare le costrizioni che lo rendono possibile e a prefigurare altre possibili significazioni.

Ma, a ben vedere, il simbolico può essere reinterpretato, più in generale, come tutto ciò che, nel volume del testo narrativo, tende a produrre una sorta di *surplus* di senso. Il simbolico è una specie di linguaggio secondo che, sovrapponendosi alla parola stereotipa del racconto e delle sue sovrastrutture culturali, permette di esso letture ulteriori, talvolta in contrasto con la sua prima, evidente interpretazione (25). E' l'eccesso di senso che, moltiplicando a dismisura i significanti, doppia l'interesse verso la *suspense* rendendo vani l'enigma e la sua stessa soluzione. E' anche per questo motivo che Barthes ama ripetere che «il senso non è alla fine del racconto ma lo attraversa»: non solo, infatti, la soluzione narrativa è l'esito costruito di una stringa coerente di funzioni ma, dal punto di vista simbolico, essa è solo una parvenza di conclusione, un'ombra strutturale che non sa eludere sino in fondo le infiorescenze semantiche che eccedono dal flusso composito delle azioni.

4.4. Pieno e vuoto, grasso e magro

Ora, il campo simbolico, dato che può essere considerato a tutti gli effetti come un *linguaggio*, non agisce sulla base di elementi isolati, sorta di monadi che circolano nel testo senza mèta e motivo (i cosiddetti "simboli"), ma si costituisce nella relazione tra un congruo numero di elementi e di forme testuali. Nel nostro caso, dunque, non basta indicare la figura di Lighea, elemento topico dell'immaginario mitologico antico e moderno, per ritrovare il campo simbolico nel modo in cui lo intende Barthes. Occorre anzi pensare che la simbolicità, per così dire,

precostituita di Lighea _ esplicitata più volte nel corso del racconto _ venga del tutto esaurita nell'ambito dei codici proairetico ed ermeneutico, e che pertanto non acceda in quanto tale al campo simbolico vero e proprio del testo (la cui natura resta tutta da scoprire).

Trovandoci dinnanzi a un testo letterario dalle probabili ascendenze junghiane (26), e dovendo applicare a esso l'analisi barthesiana, bisogna evitare di confondere due diverse accezioni e usi del simbolismo. In particolare, non bisogna sovrapporre il *simbolo* nel senso di Jung entità sostanziale piena che permea del proprio senso il contesto entro cui si manifesta, con il *simbolico* nel senso di Lacan (e di Barthes), entità formale che si produce e si trasforma nelle catene significanti della testualità. Per Barthes, dunque, da un lato c'è Lighea, tipico simbolo della mitologia greca e scandinava che studiosi come Jung e Kerényi hanno utilizzato per la spiegazione del funzionamento della psiche umana. Da un altro lato c'è invece il modo in cui questa stessa Lighea, inserita in un racconto specifico, fornisce a esso un senso, acquisendolo a sua volta. Diversamente da altri orientamenti critici, che usano alcune categorie della psicanalisi per interpretare le opere entro cui ritrovano simboli a loro familiari, quando non addirittura la psiche dei loro autori, Barthes prende a prestito dalla teoria lacaniana la nozione di simbolismo, senza per questo negarsi la possibilità di trovare nel testo letterario altri possibili registri della significazione. I significati del racconto, come s'è visto, sono distribuiti nei suoi vari codici, e il campo simbolico è soltanto uno di essi.

Ora, per evitare di intendere questo problema come una semplice disputa tra teorie psicanalitiche, e conseguentemente mostrarne l'importanza per l'esegesi letteraria, possiamo far entrare in gioco la nota opposizione lampedusiana tra scrittori "grassi" e scrittori "magri". Questa opposizione, pur non coincidendo del tutto con quella tra *simbolo pieno* e *simbolico vuoto*, permette di accostare le questioni narratologiche qui discusse con quelle _ in apparenza incongrue _ legate al dibattito critico sull'opera di Lampedusa.

Questi, dice Orlando (1963: 46-58), amava gli scrittori "magri", quelli che giocano con l'implicito e preferiscono nascondere la "verità" delle loro opere dietro le parole che usano. Smentendo l'ipotesi di Orlando _ secondo il quale lo stesso Lampedusa finisce per essere però un "grasso" _, La Fauci (1993, 1994) ha mostrato come *Il Gattopardo* rispetti le preferenze estetiche del suo autore, costruendo un sistema testuale ben preciso che si nasconde solo al lettore più ingenuo. L'equivoco del "gattopardismo" può essere spiegato pertanto con questa doppia possibilità _ implicita ed esplicita _ di lettura del romanzo.

Cosa pensare, parallelamente, de "La Sirena", racconto nel quale sia La Ciura sia Corbera (sia, in fondo, lo stesso enunciatore) si adoperano ripetutamente a esplicitare il senso della vicenda fantastica, appiattendolo _ direbbe Barthes _ il codice ermeneutico su quello proairetico? Dobbiamo tornare all'ipotesi di Orlando e considerare "grasso" questo testo, o possiamo estendere anche a esso l'ipotesi "magrista" di La Fauci? Per poter rispondere a questa domanda, è necessario osservare se e in che modo sia presente nel testo il codice simbolico, se e in che modo cioè esso si articola con gli altri codici del racconto. Sono necessarie, in altri termini, una suddivisione del testo in lessie e una concomitante classificazione dei suoi codici principali.

4.5. Segni cattivi e segni buoni

Prima di passare all'analisi vera e propria (o almeno a una sua parziale esemplificazione), sono però necessarie alcune ulteriori osservazioni circa la classificazione barthesiana dei codici sin qui riportata.

Va detto innanzitutto che il reperimento e la suddivisione di questi cinque codici sono per

certi versi arbitrari. Il fatto stesso che, a proposito di altri testi, Barthes proponga altre classificazioni fa già comprendere come a suo avviso i codici siano entità variabili per numero, nome e natura, che ogni racconto tende a far funzionare in modo relativamente autonomo. Ma l'arbitrarietà non è _ come s'è visto _ un problema: se in Barthes essa esibisce infatti una sorta di *programmatico anarchismo metodologico*, per gli attuali studi semiotici essa segnala un vuoto teorico e operativo che la ricerca a venire deve saper colmare. Così come la suddivisione arbitraria del testo in lessie sollecita la semiotica del racconto a costruire una teoria coerente delle sequenze narrative, allo stesso modo la classificazione arbitraria dei codici invita questa stessa semiotica a elaborare una teoria coerente, per esempio, delle isotopie discorsive, dell'intertestualità e dei motivi.

A osservare più da vicino le cose, ci accorgiamo comunque della presenza, nel pensiero di Barthes, di una certa, per quanto nascosta, sistematicità: non solo perché _ come s'è detto altrove (27) _ i codici di *S/Z* non possono non ricordare la quadripartizione delle funzioni narrative proposta dallo stesso Barthes nell'"Introduzione" del '66; ma anche e soprattutto per il fatto che, a ben vedere, l'insieme dei codici (questi o altri) può essere agevolmente ridotto a due grandi sfere, per così dire, etico-semiotiche.

Da una parte ci sono i segni "cattivi", quelli che tendono maldestramente a nascondere la loro origine presentando se stessi (dunque il racconto) come una natura; facendosi vicendevolmente da sponda, essi si articolano in una struttura che è l'alibi della loro esistenza. La «treccia» dei proairetismi, l'accumulazione dei semi, la serie degli enigmi, il cumulo dei saperi doxastici non sono altro _ presi tutti insieme _ che l'ombra di questa struttura, costruzione che si profila nel momento stesso in cui sta per svanire. Compito dell'analisi è quello di svelarne il peso e l'esistenza, i modi di funzionamento, gli esiti ideologici.

Da un'altra parte ci sono i segni "buoni", quelli che esibiscono senza pudore, se non addirittura con ostentazione, il loro essere significante, un infinito "stare per" che _ questa volta _ tende a negare ogni significato univoco e definitivo del racconto. Laddove per i primi quattro codici (proairetico, semantico, ermeneutico, culturale) la semiosi si risolve in un effetto di naturalezza e di realtà, per il campo simbolico è la realtà stessa che si scopre essere una riserva inesauribile di significazione, ossia, in fin dei conti, di linguaggio. E, in modo diametralmente opposto e complementare al primo, l'analisi si adopera in questo caso a esibire la catena significante del testo, ricostruendone forme e valori.

Così, se pure è necessario _ com'è stato fatto (28) _ imputare a Barthes una certa approssimazione nel rilevamento e nell'uso stesso dei codici narrativi, occorre aver chiaro che in *S/Z* e nelle altre analoghe analisi testuali è in gioco qualcosa d'altro rispetto alla scommessa teorica, metodologica e interpretativa della narratologia: è in gioco infatti quell'insieme di questioni storiche, etiche ed estetiche che fanno della scrittura moderna il luogo di una «guerra di linguaggi» (29), di uno scontro simbolico dagli evidenti esiti ideologici, politici e sociali. Analizzare "Sarrasine" (come "Valdemar", gli *Atti degli apostoli*, "La Sirena"...) non vuol dire semplicemente fare critica letteraria, narratologia o semiotica; significa semmai riversare queste forme del sapere (che sono a loro volta pratiche significanti) sulla scena comunicativa contemporanea. Per queste ragioni _ dice Barthes (1970a: tr.it. 9-12) _ l'analisi testuale è insieme *valutazione e interpretazione*.

5. L'articolazione

Passando infine all'analisi del testo, si manifesta la terza e ultima delle disposizioni operative

previste da Barthes per l'analisi testuale _ l'articolazione _, dove il ritaglio del racconto in lessie incontra, per così dire, sul campo la classificazione dei suoi codici. L'articolazione testuale, in altre parole, mette in relazione l'organizzazione sintagmatica del testo con la sua organizzazione paradigmatica: suddividendo il racconto in lessie riesce possibile rintracciare i codici costitutivi; e, viceversa, enucleando i codici narrativi riesce possibile segmentare il testo in lessie. Il ritaglio, la classificazione e l'articolazione si configurano pertanto come un unico gesto d'analisi che segue quell'«alternanza di flusso e di esplosione» da cui è caratterizzato l'andamento del testo narrativo.

5.1. **Difformità stilistica e codice dell'ironia**

Prendiamo a titolo d'esempio l'esordio de "La Sirena", sequenza nella quale vengono presentati lo spazio, il tempo e il personaggio narratore del racconto. Tale scelta non è casuale. Questo breve tratto testuale, infatti, ha suscitato parecchie perplessità e dibattiti fra i critici di Lampedusa, i quali hanno in vario modo insistito nel rilevare la difformità di tono e d'ambientazione che esso possiederebbe rispetto al seguito del testo, finendo così per imputare a "La Sirena", in generale, una disomogeneità stilistica (30). Già a un primo sguardo strutturale appare però evidente come questa difformità tra l'attacco e il seguito finisca per fare sistema, come cioè il tono esageratamente melodrammatico dell'esordio (che dipinge, come è stato detto, una naturalistica commedia borghese) faccia riferimento al medesimo codice narrativo del tono enfatico con cui viene dipinto il personaggio di La Ciura e con cui quest'ultimo narra del suo amore per la sirena.

Si tratta, sostanzialmente, di quel codice (culturale) dell'ironia che si riscontra con facilità nel *Gattopardo* e che anche qui è possibile riconoscere: un'ironia che, servendosi della "grassezza" enfatica di un simbolo troppo pieno, finisce per indicare l'evidente propensione del testo per un rigoroso, "magro" simbolismo. E se pure né il simbolo pieno né il simbolico vuoto sono a prima vista presenti nell'esordio de "La Sirena", non è difficile ritrovare al suo interno una vasta schiera di elementi che, spesso in negativo, alludono a essi. A una rilettura attenta de "La Sirena" _ qual è, in fondo, l'analisi testuale barthesiana _ emerge un chiaro paradigma testuale, che regge l'intera economia semantica del racconto. Da un lato, come termine non marcato, ci sono le disavventure amorose, un po' grossolane e sfacciate, del giomalista Corbera. Da un altro lato, come termine marcato, ci sono le estasi erotiche, idilliache e mitologiche, del grecista La Ciura. Una volta *dispiegati nel sintagma i due termini del paradigma*, l'ironia de "La Sirena" consiste nell'enfatizzarne la contraddittorietà al punto da farne emergere, come vedremo, la profonda complementarità. Se dunque l'esordio de "La Sirena" può sembrare una smaccata ripresa di moduli narrativi naturalistici, è perché _ a voler rispettare le etichette _ il seguito del racconto fa uso di toni smaccatamente romantici.

5.2. **Le prime cinque lessie (31)**

(1) **Nel tardo autunno di quell'anno 1938** ■ L'*incipit* del racconto ci dà, come di consueto, le coordinate temporali entro le quali si svolge la storia che sta per essere narrata: siamo nel 1938, ossia, come verrà detto in seguito, in piena epoca fascista (RIF. Codice cronologico). ■■ Per quel che riguarda invece la stagione, l'autunno, essa si oppone visibilmente all'estate del 1887, periodo in cui si svolgerà (o, a seconda i punti di vista, si è

svolto) l'incontro cruciale tra il professore e la sirena. Ecco dunque che si delineano i primi tratti di un'atmosfera o, per meglio dire, di due atmosfere che nel seguito del testo vengono tematizzate in termini di contraddittorietà: l'autunno fascista e l'estate siciliana (SEM. Tristezza, prosaicità). ■■■ La formula della datazione non è, per altri versi, innocente: il testo dice infatti «*quell'anno*», usando un deittico che, se da un lato si contrappone a un «quest'anno» implicito dell'enunciazione, da un altro lato sembra rinviare a un discorso già fatto, in cui si presume il 1938 sia già stato nominato. L'esordio nega così se stesso, presentandosi come prosecuzione di una parola cominciata chissà dove, quando e da chi, e ponendo in tal modo l'intero racconto sotto il segno mitico della vaghezza enunciativa e, soprattutto, della serialità narrativa. Il tono fantastico (nel senso di "indecidibile" (32)) e mitologico della storia trae pertanto da qui la propria origine testuale (RIF. Codice retonico).

(2) mi trovo in piena crisi di misantropia. ■ Chi sta parlando? e perché questa misantropia? Ecco i primi interrogativi che verranno solo parzialmente soddisfatti nelle lessie successive, dove apprenderemo le ragioni del rifiuto del mondo avanzate dall'io narrante e ci verranno indirettamente forniti alcuni elementi caratterizzanti questo personaggio, la cui presentazione diretta verrà invece fatta da lui stesso molto più avanti (ERM. Enigma 1). ■■ La misantropia, a sua volta, funziona quasi da esca, poiché rinvia a quello che sarà uno dei tratti fondamentali del carattere, più che di Corbera, di La Ciura. In tal modo essa lascia comunque presagire un universo al di là dell'umano quale sarà, appunto, quello mitologico della sirena. La misantropia, da questo punto di vista, in quanto tratto caratteriale che accomuna i due personaggi, più che chiudere le strade al racconto, tende ad aprirle: essa si rivela una sorta di formula attiva, programmatica, aperta a un fare narrativo che cerca nel non-umano le soddisfazioni di un desiderio impreciso ma pressante (33).

(3) Risiedevo a Torino. ■ Dopo aver indicato il tempo, ecco il luogo: Torino, anch'esso da opporre a quello che sarà lo spazio utopico del racconto: la Sicilia del periodo greco arcaico (RIF. Codice topico).

(4) e la "tota" n. 1, frugando nelle mie tasche alla ricerca di un qualche biglietto da cinquanta lire, ■ L'indicazione di luogo appena data assume immediatamente un ruolo funzionale grazie all'uso di alcuni termini dialettali (qui *tota*, più sotto *porcoun*, *monsù*, *cerea* etc.) caratteristici di quello stesso luogo: è un tipico effetto di reale, ricavato dall'attivazione di una coerenza tematica o, in altri termini, dall'implicitazione di un'ovvietà culturale: a Torino si parla così (RIF. Codice socio-linguistico). ■■ L'uso del dialetto per indicare le donne con cui l'io narrante ha una relazione amorosa rimanda nello stesso tempo a un significato connotativo relativamente confuso: il lettore comune (34), poco avvezzo alla parlata torinese popolare, percepisce che si tratta con ogni probabilità di donne provenienti da una classe sociale tutt'altro che elevata e, forse, da ambienti poco raccomandabili alle signorine di buona famiglia. (SEM. Popolarità, *demi-monde*). ■■■ La numerazione delle "tote", che sostituisce una loro vera e propria nominazione, indica tra l'altro la distanza affettiva del narratore nei loro confronti, la loro intercambiabilità erotica ma anche _ vedremo _ la loro complementarità (SEM. Dongiovannismo). ■■■■ Il che si riallaccia (ancora un effetto di naturalezza) all'ulteriore codice presente in questa lessia: quello proairetico. Siamo infatti di fronte alla prima azione di una serie proairetica che potremmo denominare *Furto*, un furto, se non consentito, certamente atteso e accettato (AZN *Furto*. 1: Ricerca).

(5) aveva, mentre dormivo, scoperto anche una letterina della "tota" n. 2 che pur attraverso scorrettezze ortografiche non lasciava dubbi circa la natura delle nostre relazioni. ■ La sequenza *Furto* viene però messa da canto rispetto all'attivazione retroattiva, a partire dalla medesima azione della ricerca, di un'altra serie proairetica che potremmo denominare come *Rivelazione*: infatti, il problema non è che la «"tota" n. 1» vada in cerca delle cinquanta lire (da cui, semmai, un altro RIF. Codice cronologico, legato alla taglia del biglietto), ma che, così facendo, trovi la «letterina» della seconda "tota", e che da qui prenda avvio un'altra, più efficace serie di azioni narrative (AZN. *Rivelazione*. 1: ritrovamento). ■■ Nel contempo, si avvia un ulteriore proairetismo legato al personaggio dell'io narrante (AZN. *Dormire*. 1: essere addormentato), che si aggancerà al «risveglio» del capoverso successivo. ■■■ Il che permette di risolvere l'interpretazione del *Furto* nel senso sopra previsto: più che una ruberia, quelle cinquanta lire sono, implicitamente, dovute alla ragazza; il lettore ha infatti il diritto (il dovere?) di immaginare che essa abbia appena condiviso, per un ovvio tornaconto economico, il letto del narratore (SEM. *Demi-monde*). ■■■■ Che le due ragazze provengano da un ambiente sociale e culturale di carattere popolare è ulteriormente sottolineato dalle scorrettezze ortografiche della «letterina» della «"tota" n. 2» (SEM. Popolarità, Ignoranza) ■■■■■. Queste scorrettezze ortografiche del resto, non è ben chiaro da chi vengano percepite: dalla

"tota" (la quale, infuriata com'è, sembra non farci caso), dal narratore (che, notandole, farebbe mostra di un ulteriore, altezzoso distacco da quanto sta accadendo) o da un osservatore estemo (come sembra suggerire la successiva descrizione della «scenata» (35))? (SEM. Cultura linguistica). ■■■■■■ La lessia si chiude con il secondo, fondamentale termine della serie *Rivelazione*, ossia con la scoperta imprevista, da parte della «"tota" n. 1», della relazione amorosa del narratore con la «"tota" n. 2» (AZN. Rivelazione. 2: scoperta).

5.3. La costruzione dell'ovvio

L'articolazione di queste prime cinque lessie de "La Sirena" può indurre a pensare che l'analisi testuale barthesiana non sia nient'altro che l'esplicitazione del sapere doxastico richiesto dal testo per una sua (più o meno immediata) comprensione; in altri termini: un'edulcorazione dell'ovvio, un'inutile complicazione di ciò che chiunque può e sa notare.

Per certi versi è vero. Ma _ spiega Barthes (1969a: tr.it. 145) _ «non bisogna mai fidarsi della *naturalità* delle notazioni. Quando si analizza un testo, in ogni momento dobbiamo reagire all'impressione dell'evidenza, al "va da sé" di ciò che è scritto». Tale naturalità è anzi la spia di un lavoro testuale accurato e complesso, non foss'altro che per la maestria con la quale s'è nascosto allo sguardo ingenuo del lettore. Per rendersene conto, basta provare a operare delle commutazioni a prima vista banali, a giocare con apparenti sinonimie. Che cosa accadrebbe se, per esempio, al posto di «"tota" n. 1» e «"tota" n. 2» il testo ci avesse detto direttamente i nomi delle due fanciulle? Avremmo forse acquistato in "realtà", ma avremmo certamente perduto il tono popolare dell'atmosfera, non avremmo compreso lo scarso attaccamento di Corbera verso di loro e avremmo quasi sicuramente azzardato possibili interpretazioni della differenza tra questi due nomi propri e quello _ mitologico _ della sirena. Ancora: che cosa sarebbe successo se, una volta dormiente, il narratore non si fosse risvegliato? Trattandosi di una successione delle azioni terribilmente banale (e proprio per questo fortemente significativa), il mancato risveglio avrebbe comportato un vero e proprio tradimento delle aspettative, non solo del lettore, ma di qualunque essere ragionevole aduso a un mondo e a un comportamento prettamente umani.

Così _ ne conclude Barthes (1969a: tr.it. 146) _ «davanti a un enunciato, davanti a una porzione di frase, bisogna sempre pensare a ciò che accadrebbe nel caso in cui tale tratto non fosse notato o fosse diverso. Un buon analista del racconto deve in un certo senso immaginare un *contro-testo*, immaginare l'aberrazione del testo, ciò che è narrativamente scandaloso; bisogna essere sensibili alla nozione di "scandalo" logico, narrativo; in questo modo, si avrà il coraggio di accettare il carattere spesso molto banale, pesante ed evidente dell'analisi». In altri termini, l'edulcorazione dell'ovvio non è opera dell'analista ma del testo; e l'analisi si preoccupa di svelare i meccanismi che costruiscono l'ovvietà che il testo, per così dire, emana, quegli effetti di naturalità che la narrazione produce intrecciando codici, attivando forme di coerenza, facendo "rimare" porzioni di discorso. La naturalità non è, per Barthes, un dato preposto al racconto ma uno dei suoi principali esiti: quello che permette di misurarne le eventuali linee di fuga, le esplosioni, gli "scandali".

5.4. Altre cinque lessie dell'esordio

Proviamo a vedere adesso, alla ricerca di questi più o meno evidenti "scandali" (ovvero, come sarà già chiaro, del codice simbolico), in che modo si chiude la sezione esordiale de "La Sirena". La «scenata» della «"tota" n. 1» porta alla fine dell'«idillio» e al successivo «congedo assoluto» della

«Pinotta» (ossia la «"tota" n. 2» finalmente nominata): sono pertanto andati avanti i proairetismi legati alla Rivelazione del Tradimento. L'esordio si chiude con il resoconto dell'accaduto e con le relative conseguenze per il seguito della narrazione.

(1) In dodici ore avevo perduto due ragazze utilmente complementari fra loro più un "pull over" al quale tenevo; ■ Con quest'ultimo capoverso dell'esordio il fuoco narrativo si concentra sull'io narrante che, acquisiti alcuni tratti caratteriali determinanti, diventa un vero e proprio personaggio, una figura che da narratore qualsiasi verrà trasformato in ascoltatore competente. In questa lessia, in particolare, viene messo in atto il codice retorico legato alle strategie del discorso, il quale procede in quell'operazione fondamentale che è il *riassunto* (36): il discorso prende in carico se stesso, opera una strategia metalinguistica atta a rendere pertinenti soltanto alcuni elementi di quanto precedentemente detto (RIF. Codice retorico: riassunto). ■■ Da qui il recupero del codice cronologico, che ci informa sul tempo complessivo in cui si sono svolti i fatti sino a questo momento (RIF. Codice cronologico). ■■■ E da qui, soprattutto, la manifestazione di una sequenza d'azioni basilare del racconto, quella che Propp chiamava Mancanza, che la narratologia successiva ci ha abituato a mettere in relazione a una necessaria, paradigmatica Rimozione della mancanza (37). Così, l'aver perduto le due ragazze si ricollega, da un lato, al fatto di averle in precedenza possedute, ma anche, da un altro lato, alla virtualità di poterle, se non recuperare, quanto meno sostituire con qualcuno o qualcos'altro. L'ultima lessia del capoverso ci dirà quale programma intende mettere in atto Corbera per riparare al Danneggiamento subito, in che modo cioè la Rimozione della Mancanza viene attuata nel seguito della vicenda e se per certi versi il racconto procede secondo lo schema canonico proppiano (al Danneggiamento segue infatti la Partenza dell'Eroe, l'incontro con il Donatore etc.), la presenza della misantropia rivestirà il ruolo curioso ma basilare di uno strumento modale inventito: la Ricerca dell'eroe avrà infatti per oggetto non altre "tote" ma il loro esatto contrario: la sirena o, più verosimilmente, il suo racconto (AZN. Possesso. 2: mancanza). ■■■■ Il che ci indirizza verso l'effettivo nucleo semantico della lessia, dove il codice proairetico incontra finalmente quello simbolico. Occorre chiedersi: che cosa comporta quell'«utilmente complementari»? In prima istanza, esso sembra indicare, molto semplicemente, le differenti prestazioni (sessuali?) delle due "tote", il loro reciproco completarsi (SEM. Dongiovannismo). Ma, a ben vedere, l'attributo «complementari» permette l'avvio di un codice simbolico preciso che si ritroverà costantemente nel seguito della vicenda. E' la figura del *doppio*, che si manifesta qui nel numero delle "tote", e che si estrinsecherà nel seguito del racconto in modi molteplici. Si pensi alle innumerevoli opposizioni tematiche, figurative e valenziali distribuite nel testo (come Autunno/Estate, Ombra/Sole, Moderno/Antico, Torino/Sicilia, Dongiovannismo/Castità, Morte/Vita); ad alcune irrisolte mescolanze di sapori (l'amaro nel dolce, il limone nel riccio di mare); ad alcune conclamate sintesi (i sensi e la ragione). Ma si pensi soprattutto alla figura stessa della sirena, che, contro una tradizione mitologica millenaria, viene dichiarata essere una sovrumana unione di attitudini ferine e di caratteristiche divine, ossia, in uno e nell'altro caso, un essere al di là dell'umano. Così, alla complementarità delle "tote", troppo umana e dunque destinata alla decadenza e a una morte inattesa e indesiderata, viene contrapposto un altro genere di doppiezza, quella nei confronti della sirena, che potremmo denominare _ seguendo alla lettera quel che Barthes (1970a) dice di "Sarrasine" _ come *figura dell'Antitesi* (38). E' questo _ vedremo _ il percorso simbolico che bisogna seguire per tentare un'interpretazione complessiva de "La Sirena": il discorso tende ad accumulare opposizioni dialettiche, delle quali valorizza uno dei due elementi come positivo e l'altro come negativo; ma poi, poco a poco, esso tende a superare queste prime banali opposizioni e conseguenti valorizzazioni, per andare in cerca di dolorose opposizioni superiori (SIM. Doppiezza: complementarità). ■■■■■ Resta da chiedersi che cosa indichi il "pull over" sottratto a Corbera. Esso (che sappiamo essere «in cascanir», dunque prezioso) può essere, a prima vista, assimilato al biglietto da cinquanta portato via dalla prima "tota" e alle consumazioni di Tonino in pasticceria riprese nella lessia successiva: una sorta di enfaticizzazione della Mancanza (AZN. Possesso. 3: altra mancanza), la quale sottolinea peraltro, ancora una volta, lo scarso attaccamento del narratore alle due "tote" (SEM. Dongiovannismo). ■■■■■■ Ma, a ben vedere, il "pull over" è anch'esso legato alla figura della doppiezza, poiché, come ci viene detto prima, «aveva il funesto pregio di una foggia adatta tanto a maschi quanto a femmine». Perdere quel maglione equivale pertanto a perdere ancora una volta la complementarità, che si presenta qui come posticcia mescolanza di elemento femminile ed elemento maschile (SIM. Doppiezza: complementarità).

(2) avevo dovuto anche pagare le consumazioni dell'infernale Tonino. ■ Se pure il personaggio di Tonino, semplice messo della Pinotta, non avrà alcuna funzione nel seguito del racconto, è indubbio che esso tende a confermare l'atmosfera popolare entro cui Corbera vive quelli che il professor La Ciura chiamerà i suoi «amorazzi»

(SEM. Popolarità). ■■ Tonino ha inghiottito una cioccolata con doppia panna, ha portato via due brioches e, per questo, il narratore lo apostrofa come «infernale»: epiteto che, senza alcun dubbio, non indica tanto il carattere disinvolto e poco gradevole del ragazzino, quanto rinvia all'atmosfera del bar di via Po che apparirà nel paragrafo successivo; infemo che, a sua volta, forma un evidente paradigma con l'estate siciliana paradisiaca del 1887 (SEM. Infemo). ■■■ Per onore di completezza bisogna dire che, se per certi versi il pagamento delle esagerate consumazioni di Tonino chiude il proairetismo *Andare al bar* (AZN. 2: pagare), per altri versi esso allude a quella mancanza di denaro dell'aristocratico Corbera che in seguito il borghese La Ciura provvederà a sottolineare (SEM. Poverà) (39).

(3) Il mio sicilianissimo amor proprio era umiliato; ■ Emerge qui un tratto essenziale del carattere del giovane giornalista, che è nello stesso tempo uno dei temi centrali del racconto: la sicilianità, la Sicilia. (SEM. Sicilianità). ■■ Non è un caso però che la Sicilia (su cui sembra cadere in seguito l'accento positivo della valorizzazione testuale) venga presentata nell'esordio attraverso un marchio stereotipo, quello dell'«amor proprio» dei siciliani, che, come se non bastasse, viene enfatizzato dal grado superlativo dell'aggettivo. Ecco dunque, assolutamente evidente, quel famigerato codice dell'ironia che, nel momento in cui dice, non nega del tutto, ma attenua fortemente il valore di ciò che dice, proprio caricando il tono con cui lo dice. L'enfasi del discorso _ che sarà caratteristica soprattutto delle parole di La Ciura _ ha pertanto questa funzione sdrammatizzante di orientamento nell'interpretazione testuale. Così, già a partire da questa lessia, appare chiaro come la sicilianità di Corbera sia del tutto avulsa dai consumati cliché caratteriali e comportamentali che spesso _ nella vita come nella letteratura _ la caratterizzano. Egli _ soprattutto in quanto enunciatore della storia a venire _ è quanto meno scettico sul fatto che la sua origine geografica abbia potuto influenzare a fondo il suo carattere. Cosa che, in generale, rende sospettosi sull'ipotesi che la sicilianità possa fare da credibile sfondo a quella Ricerca dell'Immortalità di cui "La Sirena" propone un'originale versione. L'ironia ha pertanto la fondamentale funzione di tenere ben distinte la complementarità di primo livello da una sorta di complessità irrisolta di secondo livello, dove le opposizioni semantiche di base vengono poste e al contempo superate nella figura dell'Antitesi rappresentata dalla sirena. E' così che il racconto mantiene costantemente un doppio livello di lettura: quello _ più banale e "grasso" _ dove Torino si oppone alla Sicilia, l'autunno si oppone all'estate, il borghese si oppone all'aristocratico, le prosaiche tote si oppongono alla poetica sirena etc., e quello _ più profondo e "magro" _ dove tutte queste dicotomie vengono composte in una sintesi tragica, in quel termine violentemente complesso che è la stessa Sirena (RIF. Codice retorico: ironia).

(4) ero stato fatto fesso; ■ Anche questa frase può essere letta in due modi diversi. Da un lato essa si riallaccia alla scenata scaturita dalla scoperta della «letterina», ne è per così dire il contrappasso (AZN. Rivelazione. 3: conseguenza). ■■ Da un altro lato, però, l'esplicitazione di una conseguenza affatto evidente ne sminuisce la gravità, la rende caricaturale, melodrammatica, banalmente letteraria (RIF. Codice retorico: ironia). ■■■ Così, il reale soggetto dell'azione non è _ qui _ tanto l'organizzazione delle due "tote" tra loro ma, metalinguisticamente, il discorso: è il flusso narrativo a "fare fesso" il personaggio, a scrollargli di dosso quella patina di «sicilianissimo» dongiovannismo che gli aveva appena fornito, preparandolo a quella specie di proustiano candore che gli permetterà di comprendere a fondo i comportamenti, i discorsi e il racconto-rivelazione di La Ciura (SEM. Candore).

(5) e decisi di abbandonare per qualche tempo il mondo e le sue pompe ■ La strategia metalinguistica del riassunto sopra individuata ci fornisce la "piccola vena" in cui scorre il senso del racconto, facendo scattare l'aggancio funzionale tra la scenata dell'esordio e l'approdo nel bar Ade di via Po. Il racconto tesse i suoi percorsi preferenziali, naturalizzando un comportamento quanto meno curioso (un giovane giornalista, per giunta aristocratico, che si ritira in un bar frequentato «da esangui ombre di tenenti colonnelli, magistrati e professori in pensione») e consentendo l'incontro tra due personaggi tanto lontani tra loro da rivelarsi _ possiamo aspettarcelo _ utilmente complementari (AZN. Decisione. 1: proposito). ■■ La decisione, drastica e contraddittoria, si rivela eccessiva e dunque ancora una volta ironica. Anche qui, il riferimento non è orientato tanto verso il reale quanto verso il discorso: «il mondo» è senz'altro quello letterario, e «le sue pompe» saranno proprio quelle "grassezze" da melodramma, quelle considerazioni stereotipe e quelle romantiche che il testo attribuirà sempre e soltanto al lato patetico di La Ciura, ai suoi discorsi _ direbbe Barthes (40) _ svolti al primo grado. Sia Corbera sia La Ciura, dunque, per poter saltare dal livello delle opposizioni complementari a quello dell'Antitesi devono in primo luogo esibire e in secondo luogo rimuovere gli stereotipi di cui sono portatori. Così, decidere di abbandonare il mondo e le sue pompe vuol dire, per Corbera, predisporre se stesso in quanto osservatore, e invitare il lettore in quanto

interprete, a una ricezione non semplicistica della storia a venire (RIF. Codice retorico).

6. La conquista della Morte

Alla luce dei risultati conseguiti dall'analisi testuale, il quesito, lasciato sopra in sospenso, circa l'eventuale "magerza" de "La Sirena" trova una sua a meditata risposta: già nelle prime battute del racconto emerge in questo senso una grande quantità di elementi semantici e narrativi che il testo provvederà in seguito a sviluppare; ma emergono soprattutto importanti indicazioni ermeneutiche sull'intero racconto.

Così, anche "La Sirena" sembra articolare al suo interno due possibili percorsi di lettura: uno, pressoché letterale, dunque grasso ed evidente, secondo cui la figura di Lighea rappresenta la Vita che risorge, l'Anima esiliata dal Corpo, il mito ritrovato dell'Origine, l'Amore felice e completo, la Sintesi di sensi e ragione _ tutti elementi di cui il testo fornisce anche il termine complementare; il secondo, semiotico e strutturale, secondo cui la figura della sirena perde il suo ordinario statuto simbolico per diventare uno dei molteplici significanti del testo. Seguendo questo secondo percorso di lettura, magro perché implicito e passato al vaglio dell'ironia letteraria, Lighea, inserita in un testo fortemente allusivo e _ diciamo _ gattopardesco, stempera le sue connotazioni troppo evidenti per far fronte alle richieste di un'estetica della Morte che è un'implicita ricerca d'Immortalità.

Vista da vicino, Lighea non può allora che fare *pendant* con la figura della giovane signora che, nel *Gattopardo*, appare al principe Corbera di Salina in agonia: «snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia *tournure*, con un cappellino di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliosa avvenenza del volto. Insinuava una manina inguantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'ora della partenza del treno doveva esser vicina. Giunta faccia a faccia con lui, sollevò il velo e così, pudica ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come l'avesse intravista negli spazi stellari» (41).

Come la Morte per don Fabrizio, anche Lighea viene a lungo desiderata. Rincorsa e immaginata ora nelle figure degli dèi dell'antichità ora nei suoni di una lingua dimenticata, ogni cosa sembra maldestramente assomigliarle. Essa appare, nella vita e nei romanzi, sempre e necessariamente trasfigurata, sotto le spoglie che gli uomini fanno o vogliono predisporre per lei: quelle, per esempio, di una giovane signora con la veletta (nel *Gattopardo*) o di un affascinante essere marino (in "La Sirena"). E se la signora e la sirena sembrano arrendersi, lasciandosi infine possedere dai pochi che le hanno a lungo corteggiate, è sempre con l'incomprensione e nell'imbarazzo dei più. Di esse, resterà comunque un racconto, testimonianza dell'avvenuta conquista e punto d'avvio di una ricerca ulteriore.

NOTE

1. A rigore, è impossibile proporre un'emplificazione del metodo barthesiano d'analisi del testo letterario: un tale "metodo", infatti, non esiste. In circa trent'anni di attività intellettuale Barthes ha analizzato innumerevoli opere letterarie, ha messo in pratica molteplici strategie di accostamento alla letteratura, ha avanzato una serie di proposte circa i rapporti tra lo sguardo del critico e l'opacità del testo. Nonostante ciò, parlare di un vero e proprio metodo barthesiano è tanto improbabile quanto ingenuo. Non solo perché Barthes ha sempre guardato con sospetto l'idea stessa di un metodo scientifico (cfr. le sue dichiarazioni rilasciate in alcune interviste, ora in Barthes 1981: tr.it. 67-105, 124-145), ma anche perché i modelli che, in modo più o meno esplicito, egli ha utilizzato nel suo lavoro di analista e di critico non possono essere riproducibili senza assumere pose, appunto, mimetiche e in fin dei conti caricaturali. Barthes _ è stato detto (Eco 1986) _ non era di quei maestri che offrono ai propri allievi modelli teorici forti da applicare pedissequamente; piuttosto, egli preferiva ergere se stesso e il suo "fiuto" semiologico a modello di un'etica del sapere e della ricerca. Ecco perché, riprendendo una sua stessa espressione (Barthes 1969a: tr.it. 147; 1973: tr.it. 182), si preferisce qui parlare di «disposizioni operative».
2. In quest'opera, Barthes propone una celebre tripartizione _ quella tra *scienza della letteratura, critica letteraria e lettura* _ che, a leggere i suoi scritti successivi, sarà il primo a non rispettare. Se infatti, dal punto di vista teorico, egli tiene distinto lo studio dei possibili narrativi dalla critica del singolo racconto e, conseguentemente, dalla sua lettura, in un'opera come *S/Z*, in cui si prospetta un'«analisi testuale» che sappia «scrivere la lettura», queste tre pratiche vengono nuovamente, e programmaticamente, mescolate tra loro. Del resto, è proprio nello scarto tra le barthesiane dichiarazioni di principio e la sua effettiva pratica d'analisi letteraria che è possibile trovare le indicazioni operative più utili per l'odierno studio del testo narrativo.
3. Per un'esposizione dettagliata di questo percorso teorico compiuto da Barthes, e delle sue conseguenze sul piano dell'analisi narrativa, cfr. Marrone (1994). Sulla dicotomia scrittore/scrittore e le relazioni che la legano ai problemi dell'analisi testuale, cfr. Marrone (1995b).
4. Si legga per esempio questo passo dell'"Introduzione", dove non è difficile accorgersi di quanto a Barthes, più che le somiglianze tra i vari racconti (il «modello»), premano le loro differenze (le «specie»): «Che dire allora dell'analisi narrativa che si trova dinanzi a milioni di racconti? Essa è *inevitabilmente condannata* a un procedimento deduttivo; essa è *costretta* a concepire inizialmente un modello ipotetico di descrizione[...] e a spostarsi a poco a poco, partendo da questo modello, verso le specie che vi partecipano e al tempo stesso se ne distinguono: è solo a livello di queste conformità e di questi scarti che esseritoverà, munita di uno strumento unico di descrizione, la pluralità dei racconti, la loro diversità storica, geografica e culturale» (Barthes 1966b: tr.it. 83, corsivo mio).
5. La nozione di "lettura" utilizzata da Barthes a proposito dell'analisi testuale, come si vedrà concretamente in seguito, è particolarmente ambigua. In alcuni casi essa indica una sorta di ricezione ideale, quella, potremmo dire, di un critico onnisciente che, avendo già letto il testo, si adopera a rileggerlo, spazializzando il flusso temporale dell'esperienza fenomenologica del lettore («coloro che fanno a meno di rileggere _ afferma Barthes (1970a: tr. it. 20) _ si costringono a leggere dappertutto la stessa storia»). In altri casi sono invece i percorsi della lettura concreta a essere posti in evidenza, quelli di un Lettore Modello che si chiede come va a finire la storia, che cade nelle molteplici trappole che il testo gli tende, che costruisce ipotesi e genera inferenze sul seguito della vicenda. In altri casi ancora, Barthes pensa a una lettura desiderante, che usa il testo come punto di fuga per i suoi percorsi semiotici individuali. Ma il fatto che da tali ambiguità abbiano preso avvio i tre indirizzi della semiotica letteraria successiva (generativa, interpretativa, decostruzionista) rende ragione della fecondità del pensiero barthesiano, della funzione di stimolo che ha esercitato (e può continuare a esercitare) sulla ricerca a venire.
6. Se dunque la valutazione estetica è tutt'uno con l'analisi semiotica, il gesto critico non conferma le tradizionali ripartizioni del sapere in discipline e della scrittura in generi; esso tende semmai a produrre *a posteriori* nuove tipologie discorsive e testuali che possono essere usate al contempo come categorie estetiche. Così, per esempio, la nozione di "testo".
7. Sulle sottili ma radicali modificazioni di rotta del pensiero barthesiano, tra il '66 e il '70, cfr. Petruzzella (1992) che discute la complessa questione della traducibilità del racconto.
8. E' il noto slogan proposto da Barthes (1966b: tr.it. 84) a proposito del racconto.
9. Inutile dire che ha poca importanza, secondo questo genere di analisi, sapere se tali stacchi siano stati previsti

dall'autore, se siano opera del curatore o, ancora, dell'editore: in tutti i casi, direbbe Barthes, essendo presenti (in entrambe le edizioni del racconto), essi predispongono un certo ritmo di lettura, dunque una certa attitudine interpretativa.

10. Il termine è di Genette (1972), e sta a indicare un racconto secondo inserito all'interno di un racconto primo. Seguendo sempre la terminologia genettiana, occorre dire che questo racconto secondo è "omodiegetico", poiché viene narrato da un personaggio appartenente al racconto primo, e comporta un'"analessi completa", ossia un ritorno indietro nel tempo della storia che serve a fornire una fondamentale informazione sul racconto primo. (Sulla narrazione di Genette, cfr. il saggio di Manetti [n.d.c.]).

11. Almeno a seguire Blanchot (1959: tr.it. 13-19), secondo cui il canto delle sirene (nell'*Odissea* esplicitamente, ma allusivamente in molta letteratura) non è fonte di appagamento per se stesso, ma indica la tensione verso il racconto a venire. Narrare le sirene è, dunque, effettivamente incontrarle, inverarne il messaggio in un Libro.

12. Cfr. per esempio Greimas (1976) e Eco (1979), i quali, ciascuno a suo modo, mimano l'operazione condotta da Barthes in *S/Z*: costruire una teoria del testo a partire dall'analisi di un singolo racconto (di Maupassant per Greimas, di Allais per Eco). Su questi temi cfr. Marrone (1995a).

13. Accade così che, analizzando un brano degli *Atti degli Apostoli*, Barthes sia particolarmente a suo agio con la tradizionale ripartizione di quel testo in versetti. «Il versetto _ scrive (Barthes 1969: tr.it. 147-148) _ è un'eccezionale unità di lavoro sul senso: poiché si tratta di *scramare* il testo, le correlazioni, il versetto costituisce il setaccio della misura esatta. [...] Nel caso di altri testi ho proposto di chiamare "lessie", unità di lettura, questi frammenti di enunciato sui quali lavorare. Per noi un versetto è una lessia».

14. Per i formalisti l'*intreccio* (ossia il modo in cui le azioni narrative vengono presentate in un singolo testo) è, dal punto di vista dell'autore, un punto di arrivo; ma, dal punto di vista dell'analisi, esso è ovviamente un punto di partenza. L'analisi letteraria ha infatti lo scopo di, per così dire, sbrogliare la matassa narrativa per costruire la cosiddetta *fabula*, ovvero le azioni narrative ordinate temporalmente e logicamente.

15. Seguendo Derrida e, in generale, il gruppo di *Tel Quel*, per Barthes non si dà una separazione radicale tra testo e contesto; si configura semmai una sorta di intreccio continuo e al tempo stesso frastagliato di forme di testualità: il cosiddetto *intertesto*. Cfr. su questo, oltre alcune notazioni sparse in *S/Z*, il saggio già citato "De l'Oeuvre au Texte" (Barthes 1971).

16. Cfr. Eco (1984), che accosta l'idea barthesiana di codice alla sua nozione di enciclopedia.

17. E', come è noto, l'ipotesi di Jurij Lotman e della cosiddetta Scuola di Tartu.

18. Traspare qui, eco della nota dicotomia saussuriana di *langue e parole*, la possibilità, se non di una conciliazione, quanto meno di una dialettica tra le posizioni della semiotica interpretativa (che chiama i contesti a spiegare i testi) e quella generativa (che parte invece da questi ultimi e, poco a poco, cerca di ricostruire i primi).

19. Lo stereotipo è, non a caso, il fantasma che Barthes sfugge per tutto il corso della sua opera (cfr. Marrone 1994).

20. Sul codice proairetico cfr. anche Barthes (1969b).

21. La nozione di connotazione _ largamente usata da Barthes in *Miti d'oggi* e negli *Elementi di semiologia* _ è stata soggetta a forti critiche già negli anni in cui Barthes se ne serviva (cfr. da ultimo Volli 1994). Nonostante ciò, Barthes preferisce continuare a ricorrere a essa, giustificandosi con la seguente argomentazione. Se pure _ scrive (Barthes 1970a: tr.it. 12-14) _, come sostengono molti semiologi, la connotazione non ha da un punto di vista teorico alcuna ragione d'essere (poiché presuppone un senso denotato come primo, ossia come letterale, dunque "giusto"), è indubbio che la società e la cultura odierna tendono a inscrivere in ogni testo un significato letterale, approvato e controllabile, e a relegare nel campo oscuro dei "sensi altri" tutto ciò che esula da questo significato. Se, in altri termini, la connotazione non esiste *per principio*, essa pure funziona *di fatto*: l'operazione critica ha pertanto il diritto e il dovere di continuare a usare questa categoria «povera» d'origine hjelmsleviana, non foss'altro che per svelarne le ricadute ideologiche.

22. Sul ricorso alle notazioni banali, cfr. più sotto il paragrafo su "La costruzione dell'ovvio".

23. E' la tematica dell'*effato di reale*, su cui cfr. Barthes (1968).

24. Questo problema è stato ripreso da Genette in termini di esche (cfr. il saggio di Manetti [n.d.c.]) e da Eco in termini di inferenze del lettore modello (cfr. il saggio di Proni [n.d.c.]).

25. La semiotica generativa riprenderà quest'idea dei linguaggi secondi presenti nel testo sebbene in vario modo nascosti, ricorrendo per esempio all'opposizione trasemiotica figurativa e semiotica plastica. Su ciò cfr. Marrone (1995c: 128-131).

26. A prescindere dalle vicende biografiche di Lampedusa (la cui moglie era, appunto, una psicanalista di fede junghiana), vicende per principio messe tra parentesi dall'analisi narratologica, il tema junghiano in questo racconto è stato rinvenuto da molti critici, tra cui soprattutto Reale (1986).

27. Marrone (1994: 256).

28. Cfr. per esempio Flahault (1982). Per una bibliografia su *S/Z* cfr. Marrone (1994: 260).

29. Cfr. Barthes (1973c).

30. Le principali interpretazioni critiche de "La Sirena" sono: Buzzi (1972: 68-71), Consolo (1986), Gilmour (1990: 146-150), Reale (1986), Salvestroni (1973: 110-116), Samonà (1974: 305-332), Vitello (1987: 417-429), Zago (1983: 51-56; 1987: 34-36).

31. L'analisi testuale, in linea di principio, dovrebbe partire dal titolo dell'opera. Cosa che in questo caso risulta disagiata, poiché il nostro racconto (come è noto, pubblicato postumo) ha avuto ben tre titoli editoriali: "Lighea", "Il professore e la sirena", "La Sirena", ognuno dei quali pone l'accento su differenti codici narrativi. Sulle vicende legate a questo titolo cfr. Lanza Tomasi (1988).

32. E' la definizione del genere fantastico data da Todorov (1970).

33. Sulla misantropia come passione predominante del testo cfr. l'articolo di Marsciani (n.d.c.).

34. Si percepisce qui la differenza tra la figura del *Lettore Modello* (che non è tenuto a conoscere il senso precipuo del termine torinese *tota*, attivando interpretazioni che il testo vuole approssimative) e quella di un *lettore ideale* (che, al contrario, possedendo tutto il sapere necessario, è in grado di disambiguare qualsiasi senso connotato). Differenza che, come s'è preannunciato, spesso Barthes tende a trascurare, provocando continue ambiguità, se non addirittura spiacevoli confusioni tra il ruolo del critico-analista (che sa, per esempio, che l'orologio dell'Elysée-Bourbon nominato in *Sarrasine* si trova nel faubourg Saint-Germain (cfr. Barthes 1970a: tr. it. 25) e quello del lettore comune (che di fronte allo stesso orologio può tutt'al più attivare il significato topico "Parigi").

35. «L'alloggetto di via Peyron *echeggiò di escandescenze vernacole* [chi ascolta?]; per cavarmi gli occhi *venne anche fatto un tentativo* [chi vede?] che potei mandare a vuoto soltanto storcendo un poco il polso sinistro della cara figliuola. Quest'azione di difesa *pienamente giustificata* [da chi?] pose fine alla scenata ma anche all'idillio».

36. Sulla funzione narrativa del riassunto cfr. Barthes (1969a: tr. it. 158-164).

37. Cosa che sa bene anche Barthes (1969b: tr. it. 123).

38. «L'Antitesi _ scrive Barthes (1970a: tr. it. 30) _ separa da sempre; in tal modo, essa fa appello a una natura dei contrari, e questa natura è feroce. Lungi dal differire per la sola presenza o assenza di un semplice tratto (come accade ordinariamente nell'opposizione paradigmatica), i due termini di un'antitesi sono *marcati* l'uno e l'altro: la loro differenza non viene da un movimento complementare, dialettico [...]: l'Antitesi è la figura dell'opposizione *data*, etema, etemamente ricorrente: la figura dell'inespiabile. Ogni associazione di due termini antitetici, ogni mescolanza, ogni conciliazione, in una parola, ogni passaggio del muro dell'Antitesi costituisce dunque una trasgressione».

39. E' quella che Barthes (1970a: 26-27) chiama tecnica narrativa «impressionista», che tende a distribuire i significanti nel corso del testo per poi operare una necessaria «concrezione» semantica. Così, «più la distanza sintagmatica tra due informazioni è grande, più è abile il racconto; la bravura consiste nel saper dosare un'impressione: bisogna che il tratto passi leggermente, come se non contasse che resti inosservato, e che però, nato più avanti sotto altra forma, costituisca già un ricordo; il leggibile è un effetto fondato su operazioni di solidarietà [...]; ma più questa solidarietà è aerea, più l'intelligibile sembra intelligente». Sulla costruzione del personaggio letterario in *S/Z* cfr. Marrone (1986: 77-85).

40. E' l'idea barthesiana della cosiddetta *bathmologia*, scienza degli scaglionamenti del discorso immaginata esplicitamente in Barthes nell'autobiografia (1975), ma praticata pressoché in tutta la sua opera. Sulla bathmologia cfr. Marrone (1990: 59-69).

41. Tomasi di Lampedusa (1963: 225). Va ricordato a questo proposito che molta critica lampedusiana ha visto in questa figura della Morte sotto le vesti di una giovane signora con la veletta un trito cliché di stampo cinematografico. Solo che, possiamo adesso dire, il ricorso al cliché è predisposto dal testo stesso e deve quindi esser letto, direbbe sempre Barthes, al terzo livello: un tipo di lettura, cioè, che abbia superato sia il luogo comune (per definizione involontario) sia la sua critica (anch'essa, in fondo, storicamente e culturalmente determinata).