

Parallelismo e regole del gioco ermeneutico¹

Jacques Geninasca

“Affinché vi sia parallelismo, è sufficiente che due oggetti (o due esseri) siano resi prossimi da qualche elemento di sintassi o di ritmo in comune”

Né linguistiche, né semiotiche, le definizioni retoriche appartengono all’ambito della constatazione. Nel quadro di un approccio scarsamente teorico, viziato di positivismo, che si sofferma su alcune proprietà osservabili il cui livello di pertinenza rimane indeterminato, esse fanno appello a una terminologia approssimativa e polisemica. Dipendenti da scelte intuitive, più o meno felici, le descrizioni delle figure e dei processi si preoccupano poco delle operazioni enunciative che ne sono a monte: si rivelano, quando le si usa, di debole produttività interpretativa.

Il “processo di parallelismo” implica l’esistenza di un enunciato verbale messo in forma da una struttura di natura topologica. Una definizione come questa pone il problema complesso della natura delle operazioni capaci di assicurare la significazione di forme sprovviste in sé stesse di pertinenza semantica. Lo studio di alcuni esempi permetterà di prendere in considerazione l’ipotesi di una mediazione dipendente dall’esistenza di modi del senso, razionalità e dimensioni universali di cui una semiotica modulare proporrebbe i modelli.

1. Gli enunciati paralleli

Si distingueranno tre tipi principali di enunciati paralleli a seconda che si rivelino comparabili da un punto di vista percettivo, verbale o figurativo:

- (a) il parallelismo percettivo riguarda l’“enunciato materiale” senza riguardo al suo statuto linguistico e prima di ogni interpretazione: due segmenti della catena parlata possono essere isometrici, intrattenere dei rapporti di omofonia o sfruttare la ricorrenza di schemi accentuali, intonazionali, metrici o ritmici;
- (b) il parallelismo verbale avviene quando gli elementi di due enunciati appartengono alle stesse classi morfologiche, lessicali o quando due enunciati mettono in opera gli stessi schemi sintattici;
- (c) il parallelismo figurativo implica, invece, la ricorrenza, in un ordine identico o trasformato, di formanti del mondo naturale o il ricorso a termini assegnabili a una stessa configurazione o a una stessa isotopia fra quelle ammesse da un sapere condiviso, di natura enciclopedica. Niente impedisce di considerare, d’altronde, l’esistenza di parallelismi fondati ancora su altri criteri, ad esempio stilistici o retorici.

¹ “Parallélisme et règles du jeu herméneutique” in M. Burkhardt, A. Plattner, A. Schorderet, a cura, *Parallélismes. Mélanges de littérature et d’analyse culturelle offerts à Peter Froehlicher*, Gunter Narr Verlag Tuebingen, pp. 43-52.



2. La struttura topologica del parallelismo

Il “processo di parallelismo” consiste nel giustapporre due sintagmi paralleli, il che ha come effetto di modificarne lo statuto.

Comparabili fra di loro e, in più, complementari in rapporto all’enunciato che li ingloba, gli enunciati parziali del parallelismo sono parti solidali fra di loro e con la totalità che articolano, quella di un enunciato bipartito messo in forma da una struttura topologica che presiede all’organizzazione testuale dei discorsi “non transitivi”, discorsi la cui vocazione non è di informare sugli stati del mondo, delle cose e degli esseri ma di rinviare riflessivamente, con la mediazione delle figure del mondo, alle condizioni di esistenza del senso-per-il soggetto.

In virtù dell’isomorfismo testuale che li unisce, niente vieta che il processo di parallelismo possa sovrapporsi, raddoppiandola, all’organizzazione discorsiva di un poema o di un racconto in prosa, come testimonia, ad esempio, una delle novelle dei *Contes cruels* de Villiers de l’Isle-Adam².

3. Una doppia relazione di similitudine e differenza

La forma del parallelismo postula, fra i sintagmi paralleli costitutivi del parallelismo, l’esistenza di una doppia relazione di similitudine e differenza. La similitudine testimonia dell’appartenenza degli enunciati paralleli all’enunciato globale di cui sono gli elementi, spetta invece alla differenza permettere l’interpretazione della loro complementarità strutturale.

Non c’è niente in comune fra la similitudine postulata degli enunciati complementari, che sfugge all’ordine della constatazione, e le somiglianze osservabili dei sintagmi paralleli che sono ad essi coestensivi. Materialmente identico alla somma delle sue parti, l’enunciato del parallelismo se ne distingue tuttavia dal momento che, all’interno di un testo messo in forma da una struttura topologica non si potrebbero confondere degli enunciati situati a due livelli strutturalmente distinti di un oggetto mentale, contemporaneamente invisibile e perfettamente reale.

Logicamente anteriore alle parti risultanti dalla sua partizione, l’enunciato globale considerato nella sua totalità e gli enunciati parziali che ne sono elementi, anche se materialmente coestensivi, corrispondono a due oggetti distinti. Non si potrà interpretare il parallelismo senza prendere atto di questi apparenti paradossi.

4. Un modello operativo?

Il parallelismo è una forma semiotica: esso condiziona, nel doppio senso che ne assicura la possibilità e ne limita l’arbitrarietà, l’interpretazione degli enunciati che prende in carico. Non si potrà tuttavia valutare l’efficacia operativa del modello che ne è qui proposto, prima di avere precisato la natura delle grandezze che intrattengono le relazioni di complementarità, similitudine e differenza.

A che livello di descrizione ci si situa e che cosa si sostiene quando si afferma, a proposito di due enunciati verbali, che essi intrattengono una relazione di complementarità, di similitudine o di differenza semiotica (per opposizione a linguistica, semantica o logica)?

Una delle risposte possibili consisterebbe nell’invocare, per rendere conto della similitudine, le dimensioni fondamentali e universali dello spazio, del tempo e della comunicazione che implica la

² È Peter Fröhlicher che per primo ha analizzato la funzione del fenomeno del parallelismo rispetto alla costruzione di un racconto. Cfr. “Funktionen des Parallelismus in Erzähltexten – Villiers de l’Isle-Adam, ‘A s’y méprendre’”, in Peter Fröhlicher, *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte, Eine Einführung*, Tübingen, Narr Studienbücher, 2004, pp. 89-104.



nostra relazione al mondo e all'altro, e riferirsi, per esplicitare le differenze, ai diversi tipi di spazialità, temporalità e interazione soggettiva che mettono in gioco le culture e i discorsi nella loro diversità, lasciando a una semiotica generale il compito di proporle i modelli.

Il ricorso a degli esempi di parallelismo ci eviterà di compiere una nuova digressione (*détour*) teorica. Esso contribuirà, speriamo, a favorire un approccio intuitivo, e tuttavia chiaro, ai problemi fin qui posti.

5. Un caso esemplare di parallelismo

Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron?

La coerenza del nono verso del sonetto “El Desdichado”³, il primo sonetto delle *Chimères* di Nerval, non ha smesso di costituire un problema in quanto questo enunciato resiste alle pratiche di una critica più preoccupata delle informazioni biografiche, dei segreti e delle fonti che della messa in opera delle operazioni necessarie all’instaurazione della totalità significativa dei discorsi.

Articolato in due enunciati paralleli, identici con due piccole differenze, la cancellazione, al secondo emistichio, del sintagma verbale “Suis-je” e la sostituzione della coppia “Amour” – “Phébus” con due altri nomi propri, questo verso presenta un caso esemplare di parallelismo. Aggiunta alla complementarità dei termini di ciascuna delle alternative parallele, quella degli emistichi impone sull’interpretazione dei quattro nomi propri che l’alessandrino organizza, un insieme di costrizioni il cui rispetto condiziona l’intelligibilità del verso 09⁴.

Distribuiti a coppie sui due emistichi, “Amour” et “Phébus”, “Lusignan” et “Biron”, appartengono a due sottoclassi lessicali, quella degli dèi della mitologia antica, greca e latina, e quella dei protagonisti della storia del feudalesimo francese⁵. Una tale descrizione approfitta delle organizzazioni arborescenti e associative che un sapere enciclopedico autorizza. Se ne può ricavare qualche beneficio in relazione al bricolage ermeneutico di un lavoro interpretativo che procede necessariamente secondo il metodo dei tentativi e degli errori. Passando dagli individui che denotano i nomi propri (“Amour”, “Phébus”, “Lusignan”, “Biron”) a delle specie (dèi, umani), esse stesse associate a un contesto geografico e storico, ci si dà in effetti il modo di stabilire, fra gli elementi del poema, delle corrispondenze utili, se non necessarie, all’interpretazione⁶.

Di natura inferenziale, le reti di dipendenze unilaterali che il sapere enciclopedico autorizza non saprebbero tuttavia, in quanto tali, rendere conto della differenza degli enunciati paralleli risultanti dalla partizione dell’enunciato del verso 09. Il rapporto di complementarità che la struttura del parallelismo postula fra il “feudalesimo francese” e “la mitologia antica” non riguarda, come si potrebbe credere, due epoche storiche e due regioni del mondo localizzabili rispetto al tempo e allo spazio continui e misurabili del “senso comune”, il tempo degli orologi e lo spazio della nostra geografia. Articolare le

³ Il testo de “El Desdichado” si trova alla fine di questo saggio.

⁴ Separati o meno in maniera esclusiva, i termini iscritti nello spazio a due posizioni di una alternativa sono, per definizione, complementari.

⁵ Una distribuzione di classi lessicali che sottolinea, inoltre, sul piano fonico una opposizione correlativa di sillabe terminali chiuse [mour] e [bus] e di sillabe nasali aperte conclusive [gnan] et [ron].

⁶ È così che si scoprono, distribuite rispettivamente nella prima e nella seconda quartina de “El Desdichado”, in due versi paralleli, dei riferimenti alla storia di Francia così come al paesaggio e alla natura italiani che potrebbero anticipare quelli degli emistichi dei versi 09: “le Prince d’Aquitaine à la tour abolie” (02) e, al di fuori di ogni ancoraggio cronologico “le Pausilippe et la mer d’Italie” (06) o ancora, al verso 08, “la treille où le pampre à la rose s’allie”.



dimensioni del tempo e dello spazio presuppone che si distinguano, per opporle, più maniere di pensare e di costruire, come di vivere, il rapporto con l'estensione e la durata.

Esprimere la differenza che postula il parallelismo del verso 09 porta ad attribuire a ciascuno degli universi di discorso che designano le espressioni "mitologia antica" e "feudalesimo francese" la temporalità e la spazialità che gli sono propri.

Nel quadro del solo verso 09, queste considerazioni non potrebbero che avere una portata programmatica. Messo in rapporto a una serie di quattro nomi propri e al sistema di relazioni che definisce il parallelismo, l'enunciato iniziale della terzina non comporta infatti nessuna figura, nessuna configurazione, nessuna forma linguistica suscettibile di orientare la selezione delle temporalità e delle spazialità fra quelle che una semiotica generale di natura modulare mette a disposizione.

6. Una complementarità impossibile da stabilire

L'enigma del verso 09 è lontano dall'essere risolto, dato che la complementarità di Amore e Febo, e quella di Lusignan e Biron sembrano decisamente lontane: si ignora, in questo caso, persino la dimensione da cui dipende la loro similitudine. Piuttosto che interrompere l'esercizio, come parrebbe ragionevole fare, si seguirà, come estremo tentativo, un'ultima pista: quella dell'eventuale accoppiamento che suggeriscono i nomi di "Amore" e di "Lusignan".

Riconducibili al medesimo schema narrativo, il racconto di Psiche e la leggenda di Melusine raccontano gli amori di una coppia eterogenea: un dio ama un'umana, un umano è lo sposo di una sirena. Subordinata al rispetto di un tabù, l'unione insolita ha fine a causa dell'errore del partner umano, impaziente di conoscere la vera natura di colui o colei a cui si trova unito.

Il legame che unisce i primi termini di ciascuna alternativa ha il pregio di chiarire la natura delle identità indagate. Una cosa è ormai certa: i nomi propri maschili rinviano, attraverso la mediazione dei personaggi per definizione unici che essi sono supposti denotare, a una classe di storie d'amore di cui sono i rappresentanti per antonomasia. L'identità che interroga i versi iniziali delle terzine è indipendente da una qualunque identificazione: essere "Amore", essere "Lusignan", così come essere "Febo", essere "Biron", vuol dire essere il personaggio di una classe di racconti amorosi.

L'interpretazione delle coppie Amore-Febo e Lusignan-Biron è sottomessa agli imperativi formali che impone l'esistenza di due alternative parallele. L'accoppiamento Amore-Lusignan implica la possibilità di correlare il dio musageta ed il signore feudale: "Febo" e "Biron" devono essere i protagonisti di due racconti d'amore sottomessi a uno schema comparabile – allo stesso tempo simili e differenti – a quello dei racconti di Psiche e Melusine.

Le opere di mitologia e i dizionari biografici, sfortunatamente, restano muti su questo punto. Inutile esplorarli nella speranza di scoprire una classe di innamorati che comprenderebbe allo stesso tempo Febo ed un signore di nome Biron. La coerenza postulata del verso 09, da cui dipende l'interpretazione dell'insieme delle terzine, ci sfugge una volta ancora.

7. Forma contestuale e significazione

Il gioco delle costrizioni formali orienta e fissa dei limiti alle operazioni ermeneutiche. Esso lascia poco spazio all'arbitrarietà delle decisioni interpretative che imporrebbero gli *a priori* dell'interprete. Il principio metodologico che ci guida è contrario alle abitudini inveterate della critica: la rete di relazioni da cui dipende l'intelligibilità del verso 09 è "vera" preliminarmente alla consultazione di opere mitologiche o storiche, non potendo alcun sapere enciclopedico invalidarla in nessun modo.

La forma del parallelismo designa il verso 09 come una totalità significante relativamente autonoma di cui essa condiziona l'instaurazione, senza tuttavia essere sufficiente a condurla a buon fine. Intraprendere l'interpretazione di un parallelismo significa impegnarsi in una partita che mettendo in gioco (a) le costrizioni formali di un dispositivo testuale garante dell'intellegibilità del tutto e dei suoi elementi costitutivi (b) quelle dei modelli semiotici (dimensioni e moduli) che l'enunciato verbale ammette o sollecita, ha per finalità d'installare, opponendoli, gli universi di discorso da cui dipende, in ultima analisi, la significazione del parallelismo.

8. Corrispondenze, correlazione e parallelismo

Non si può costruire il verso 09 come un enunciato concluso e completo senza tenere conto della sua iscrizione all'interno della totalità discorsiva del sonetto e, per cominciare, nell'insieme delle terzine. Gli ultimi cinque versi del sonetto comportano tre asserzioni che riprendono, per trasformarne la natura, la problematica dell'identità del soggetto. È così che le proposizioni conclusive della prima terzina, sulle quali ci soffermeremo, fanno eco alla domanda dell'emistichio che le precede immediatamente.

*Mon front est rouge encore du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène.⁷*

Non si potrebbe ignorare, infatti, la doppia corrispondenza che unisce i versi 10 e 11 e i termini della seconda alternativa del verso 09: la coppia io-sirena ha il ruolo di rinviare alla leggenda di Melusine, sposa di "Lusignan", mentre la presenza anagrammatica di [Biron], al verso 10, è sufficiente a indicare una certa equivalenza della passione di un "io" partner de "la regina" e gli amori ipotetici di un signore feudale di cui non sappiamo nulla⁸.

9. Un distico accoglie un secondo parallelismo

La rima ad eco invertita ("reine", "syrène") e la ripresa a specchio, al verso 11, della sequenza ritmica del verso 10 (tre gruppi bisillabici seguiti da due "anapesti") producono insieme un effetto di chiusura che impone l'esistenza, alla fine della terzina, di un distico che si compone di due enunciati comparabili. Distribuite su due alessandrini contigui, le proposizioni indipendenti e parallele, separate da un punto e virgola, dei versi 10 e 11, sono le parti complementari di un enunciato frastico compiuto e concluso, potenzialmente autonomo. La prima terzina propone un nuovo ricorso al processo di parallelismo. Complementarmente opposte all'interno dell'enunciato autonomo di cui sono componenti, le proposizioni "parallele" del distico intrattengono una doppia relazione di similitudine e di differenza: esse evocano, l'una e l'altra, un episodio vissuto di una relazione amorosa insolita – il soggetto parlante, "Io", non è il partner reale che si confà a una sovrana, e si può considerare contro natura la passione che legherebbe un essere umano "sognatore" a una sirena nuotatrice – suscettibile di compromettere l'ordine delle cose, alternativamente sociale e naturale.

⁷ "La mia fronte è ancora rossa del bacio della regina; ho sognato nella grotta in cui nuota la sirena" [N.d.T.]

⁸ "Mon front est rouge encore du baiser de la reine".



10. Un Biron sconosciuto innamorato di una regina non identificabile

Una volta riconosciuta la correlazione che fa dello sposo di Melusine il corrispondente dell'io sognatore (v.11) e di Biron l'omologo dell'io dalla fronte ancora rossa di un bacio (v.10), è plausibile, se non necessario, tenuto conto del legame di solidarietà che unisce fra loro i termini dell'alternativa e le proposizioni del distico, attribuire a un personaggio per altro impossibile da identificare, il ruolo di rivale del re, innamorato della regina.

Il "Biron" del verso 09 non figura negli archivi della storia o della leggenda e mai vi apparirà. È sufficiente per il nostro obiettivo che una correlazione lo iscriva nell'insieme di quegli innamorati e di quelle innamorate che non esitano ad affrontare senza paura l'ordine sociale che impone l'autorità di un re, di un padre o di un fratello preoccupato di evitare un cattivo matrimonio in grado di scuotere l'ordine sociale⁹.

Una parte dell'enigma del verso 09 trova così il suo scioglimento: sotto il doppio segno del proibito e del tabù, membri di una coppia eterogenea, Biron e Lusignan sono gli eroi di due classi di storie d'amore, insieme esclusive l'una dell'altra e complementariamente opposte.

11. Dalle classi di racconti agli amori vissuti

Il distico ignora l'opposizione tabù vs divieto da cui dipende l'integrazione dei quattro interrogativi del verso 09: il verso 10 non comporta, infatti, alcuna allusione a una qualche sanzione che minaccerebbe l'innamorato della regina, o la regina stessa, e il verso 11 inserisce la coppia degli amanti in una scena estranea alla leggenda di Melusine. Che si tratti di alternative del verso liminare delle terzine o degli enunciati paralleli del distico, abbiamo, comunque, sempre a che fare con delle coppie al cui interno la disparità degli amanti si esprime alternativamente in termini di statuto sociale e di condizione naturale. Correlati ai due tipi di eterogeneità delle coppie di innamorati, i motivi del vietato e del tabù ci hanno permesso di opporre in modo complementare due classi di racconti, "mitologici" o "storici". Essi non riguardano, tuttavia, gli amori vissuti dal soggetto parlante.

12. Cultura vs natura, una categoria non universale

Si ricorre generalmente a questa categoria per delle ragioni di comodità descrittiva in quanto essa è capace di ricoprire, a causa della sua generalità, un grande numero di categorie differenti. Si utilizza in effetti per designare, sotto una forma abbreviata, i fasci di correlazioni che essa sembra capace di raggruppare.

Di portata molto generale, la categoria natura vs cultura non è tuttavia, si sa, universalmente definibile. Se si omette di precisare le dimensioni e i moduli che di caso in caso mobilita, non è che un'etichetta vuota di sostanza, la cui comprensione varia da un universo di discorso ad un altro¹⁰.

⁹ "Biron" è l'esponente di una classe di storie d'amore il cui schema è ricorrente nell'opera di Nerval. Chiuse in una torre o condannate al convento castellane e principesse sono le versioni femminili dell'eroe che, innamorato della regina, si pone in rivalità col re rischiando la testa. Cfr. *Sylvie*, capitolo II e *Voyage en Orient*, "Storia del Califfo Hakem" III, l'amore impossibile di Yousouf per la regina Sétalmulc.

¹⁰ I lettori interessati a conoscere i presupposti teorici che hanno reso possibile questo studio possono fare riferimento a J. Geninasca, *Analyse structurale des "Chimères" de Nerval*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. "Langages", 1971; *La parole littéraire*, PUF, 1997 (trad. it. *La parola letteraria*, Bompiani, 2000, a cura di I. Pezzini e M.P. Pozzato); "L'efficacité des textes littéraires", in *Semiotic efficacy and the effectiveness of the text, From effects to affects*, a cura di I. Pezzini, Brepols, Turnhout, 2001, pp. 105-129; "Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques" in *Champs du signe*, 18, Editions universitaires du

13. Le identità vissute

Le asserzioni del distico rimettono in causa i presupposti dell'interrogazione del verso iniziale delle terzine. Dei due, quale sono? Sotto questa forma la questione dell'identità è mal posta: pregiudicando l'unicità dell'io, essa assegna alla risposta che si potrebbe dare per giunta lo statuto delle verità atemporali della logica. Riferendosi all'ordine del vissuto, le proposizioni indipendenti dei versi 10 e 11 propongono una visione più empirica dell'identità: "Ecco chi io ho amato", in altri termini ecco chi io sono stato alternativamente, in maniera non contraddittoria, in luoghi e momenti distinti, fra i quali non c'è legame. Molteplice, l'identità del soggetto parlante non è decidibile. Da una proposizione all'altra, le forme di prima persona (aggettivo possessivo o pronomi personale) riguardano, in effetti, delle identità distinte. Io appare ormai come un luogo vuoto che dei soggetti distinti occuperebbero alternativamente, correlabili a diverse figure femminili, regine o sirene.

Sostituendosi al regime dell'"o" esclusivo delle alternative del verso 09, la giustapposizione delle proposizioni complementari del distico prepara l'avvento, nell'ultima terzina, di un regime di congiunzione e di alternanza.

*Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée,
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.¹¹*

All'immagine di un soggetto scisso (09), a quella di un soggetto che non sarebbe né scisso né integro (10-11), succede qui il canto vittorioso di un soggetto pieno (12), riconciliato con sé stesso, divenuto soggetto di una parola poetica inedita.

(Traduzione dal francese di Pierluigi Cervelli)

EL DESDICHADO

*Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*

*Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.*

*Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...*

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.*

Sud, Toulouse 2004, pp. 109-118; "Quand donner du sens c'est donner forme intelligible", in *Donner du sens, Etudes de sémiotique théorique et appliquée*, U. Bähler, C. Vogel, E. Thommen, a cura, Paris, L'Harmattan, 2005, coll. Sémantiques, pp. 125-143. [Questo saggio è pubblicato anche su *E/C*, rivista on line dell'AISS (www.ec-aiss.it). N.d.T.]

¹¹ "Modulando di volta in volta sulla lira di Orfeo, i sospiri della santa e le grida della fata." [N.d.T.]