

“L’ho vista davvero, una battaglia?”

Luigi Virgolin

Abstract. The Waterloo episode in Stendhal’s *La chartreuse de Parme* seems to present all those traits that we might trace to a general model of the functioning of reason and passion in wartime. Indeed, the approach to the battlefield of the protagonist Fabrizio del Dongo corresponds to his progressive breakdown as a subject on the sensory, passionate, cognitive, and pragmatic levels. The paper analyzes two excerpts from the book by exploring the notions of sensoriality and figurativeness underlying the construction and prehension of meaning.

1. Introduzione

Lo sfondo storico delle vicende de *La Certosa di Parma* (1839) è il conflitto tra reazione e rivoluzione al tempo di Stendhal, quello della Milano sotto il dominio austriaco e dell’Italia oppressa dai governi dispotici restaurati dalla Santa Alleanza. Il protagonista, il giovane nobiluomo Fabrizio del Dongo, percorre – pressoché inconsapevole – le tappe della sua vicenda esemplare: l’avventuroso appuntamento col destino a Waterloo, da cui poi ripara costretto all’esilio perché ricercato come spia napoleonica. Grazie alla protezione della zia la contessa Gina Pietranera, poi duchessa Sanseverina, e del suo amante il conte Mosca, consigliato di vestire l’abito ecclesiastico di monsignore conosce gli intrighi di corte di un’immaginata Parma, sottomessa alla tirannia della dinastia dei Farnese e permeata da un clima morale di sfiducia. Seguiranno la prigionia nella Torre Farnese, l’amore assoluto ma infelice per Clelia Conti fino al tragico epilogo.

L’episodio di Waterloo sembra presentare tutti quei tratti che potremmo ricondurre a un modello generale del funzionamento di ragione e passione in tempo di guerra. È un formidabile esempio della percezione del soggetto in uno scenario, quello bellico, dall’alto tasso di complessità e criticità nella decifrazione del reale. Lo è tanto più perché il punto di vista adottato dall’enunciatore è interno agli eventi, calato nelle medesime condizioni di visibilità e intelligibilità della guerra enunciata, ancorato al soggetto senziente con i suoi stati passionali e le sue trasformazioni estetiche. Grazie ai predicati sensoriali e alle isotopie temporale e spaziale riferite all’esperienza diretta che ne fa il soggetto, “il lettore percepisce *attraverso* le percezioni e le sensazioni” di Fabrizio (Bertrand 2000, p. 126).

Il presente contributo si rifà agli studi semiotici sulla corporeità e alle riflessioni sulla sensibilità inaugurate da Greimas (1987) e affinate dagli studi successivi (Greimas, Fontanille 1991; Geninasca 1997; Pezzini 1998; Bertrand 2000; Fabbri 1998, 2000; Fabbri, Marrone 2001; Marrone 2001, 2005; Fontanille 2004, 2011). In particolare, ai fini della nostra analisi risultano particolarmente pertinenti il ruolo del filtro somatico nella messa in discorso, l’*aisthesis* cioè il dominio del sensibile, i modi concreti con cui i soggetti entrano in contatto percettivo col mondo, la figuratività alla base della prensione del senso.

2. La costituzione del Soggetto: il sistema assiologico e passionale

La *Certosa*, tra le tante cose, è anche un catalogo culturale e sociale del carattere italico, una sorta di enciclopedia del costume che raccoglie e classifica i tratti comportamentali e passionali di un popolo. In

questo senso, il nostro protagonista appartiene pienamente alla sua “specie”, come il singolo token al type generale. Nell’avvertenza che Stendhal antepone in apertura al romanzo, il suo materiale umano è già tratteggiato nei caratteri principali:

gli italiani sono sinceri, brava gente, e quando non hanno motivo di diffidenza dicono quel che pensano; la vanità, in loro, si manifesta solo come uno stato di crisi, passeggero, e allora diventa passione e prende il nome di *puntiglio*. E poi non è ridicolo essere poveri, da loro. [...] Lo confesso, ho osato lasciare ai personaggi gli eccessi del loro carattere: ma in compenso, tengo a dichiararlo solennemente, sono convinto che molti dei loro atti meritano la più morale riprovazione. Perché avrei dovuto dar loro quell’alta moralità e quella leggiadria che sono proprie del carattere dei francesi – i quali amano sopra ogni cosa il denaro e non commettono certo nessun peccato per odio o per amore? Gli italiani di questo romanzo direi che sono l’opposto (pp. 3-4).

La contrapposizione tra la sua patria d’origine e quella adottiva, dove vivrà a lungo tra frequentazioni artistiche e incarichi consolari, ritorna a più riprese nello sviluppo del romanzo e concorre a fissare la tavolozza dei toni umorali e dei colori patemici dei personaggi. Alcuni esempi: “quella gaiezza italiana, piena di brio e di imprevisto” (p. 23); “gli italiani, molto più dei francesi, sono tormentati dai sospetti e dalle idee pazzesche suscitati in loro da una immaginazione tumultuosa, ma in compenso la loro gioia è più intensa, e dura più a lungo” (p. 64); “l’amore, in Italia, porta a una intimità assoluta in cui non c’è posto per gli scrupoli della vanità” (p. 85).

Volendo riassumere per sommi capi, la sfera patemica collettiva si distingue secondo i semi dell’intensità – gli italiani sono capaci di disperazione per amore, vivono in preda agli eccessi, sono noti per la gioia di vivere – e della verità – perché incapaci di calcolo opportunistico, immuni dal ridicolo e dalle trame per sottrarvisi.

Al quadro d’insieme si modella in maniera conforme la personalità di Fabrizio, connotata non a caso da una passione accesa e scoperta come l’entusiasmo che lo accompagna costantemente in ogni sua prova o manifestazione sentimentale. Risoltosi a partire per raggiungere l’armata napoleonica, “pieno di entusiasmo” si procura un passaporto per entrare in Svizzera. In diverse occorrenze, sul campo di battaglia o alle prese con altri commilitoni, la sua qualità di giovane appassionato lo rende riconoscibile o addirittura lo tradisce: “I suoi slanci di entusiasmo in cattivo francese li avevano insospettiti” (p. 71).

Alla pienezza passionale fa da controcanto, per difetto, la mancanza di un solido sapere cognitivo. Dopo un’infanzia priva di educazione (“senza imparare niente, neanche a leggere”) viene mandato al collegio dei gesuiti, i cui insegnamenti religiosi spingono un cuore puro e ingenuo come quello di Fabrizio al limite del fanatismo. Il bilancio della sua educazione è fallimentare e lo lascia “decisamente ignorante e capace a malapena a scrivere” (p. 13). Al termine del collegio, rientrato alla casa paterna “conosceva solo due cose: l’equitazione e gli esercizi militari” (p. 14).

La sua rudimentale alfabetizzazione è debitrice di un volume decorato sulla storia genealogica della famiglia dei Valserra, marchesi del Dongo, ma più che il testo latino sono le incisioni di battaglie a colpire la fervida immaginazione di Fabrizio. In un certo senso, quel libro illustrato è la prosecuzione di un’educazione sentimentale formatasi dall’età di cinque anni sulle stampe delle battaglie di Napoleone in casa della zia. Il racconto delle imprese militari suscita nel piccolo Fabrizio delle reazioni di immedesimazione (“mi ricordo che gli mettevamo l’elmo di mio marito, e lui girava per le stanze tirandosi dietro la sua sciabola”, p. 72), operando quelle stampe in modo analogo a dei *lubok*, ossia i quadretti russi di vita popolare da mettere in scena (Lotman 1980).

La formazione immaginifica di Fabrizio è il viatico che lo accompagna nelle vicende belliche e che lo spinge così a figurarsi un’immagine dell’Italia dagli echi letterari – “è un personaggio appassionato che parla, e sta traducendo in prosa certi versi del Monti” (p. 25), chiosa l’autore in nota –, o a intendere la complicità cameratesca alla stregua della “nobile amicizia che univa gli eroi del Tasso e dell’Ariosto” (p. 40); oppure, ancora, a idealizzare uomini e gesta nella realtà ben più prosaica com’è per il maresciallo Ney, trasfigurato dall’ammirazione sconfinata di Fabrizio nel “principe della Moscovia, il valoroso tra i valorosi” (p. 37).

3. La competenza figurativa

Prendiamo allora in considerazione la peculiare epistemologia del soggetto, cioè la postura mentale con la quale si rapporta al reale e assegna un valore e un senso alle figure del mondo. Una volta rientrato al castello di famiglia di Griante, l'educazione di Fabrizio viene affidata al parroco don Blanès, il quale si dimostra disinteressato e poco versato nel latino, mentre è totalmente assorbito dall'astrologia. "Così don Blanès non aveva trasmesso a Fabrizio la sua scienza, piuttosto difficile, ma senza saperlo gli aveva messo dentro una fiducia illimitata nei segni che possono predire l'avvenire" (p. 17). La giovane immaginazione di Fabrizio rimane affascinata dall'aspetto più esteriore di quegli insegnamenti, non il metodo dell'osservazione e del calcolo delle posizioni delle stelle bensì la "mania dei presagi".

Gli capita anche di tornare con la mente all'apprendistato figurativo sotto la guida di don Blanès, ed è lui stesso a riconoscere di aver sopperito con la fervida immaginazione all'incapacità di comprendere il latino dei trattati di astrologia. Tuttavia non riesce a sottrarsi a questa logica divinatoria ormai introiettata dentro di sé:

Quando non aveva niente da fare, la cosa che gli piaceva di più era lasciarsi andare alla sua immaginazione – sempre pronta a inventare qualche storia fantastica – e poi assaporare le sensazioni che ne potevano derivare. Non ci pensava neanche, a impiegare il suo tempo a studiare pazientemente la realtà nei suoi particolari, per rendersi conto delle cause. Ciò che è reale gli sembrava ancora piatto e miserabile. [...] È così che, pur essendo una persona intelligente, Fabrizio non riusciva a rendersi conto che in sostanza quel suo credere e non credere ai presagi era per lui una vera religione, un'impressione profonda che lo aveva colpito proprio quando stava affacciandosi alla vita. Pensarci, voleva dire sentire qualcosa, provare una gran gioia (p. 126).

Il sostituire un ragionamento supportato dall'osservazione e da prove empiriche con l'interpretazione fantasiosa dei segni lo porta ad assegnare una causalità intrinseca a fenomeni casuali, a trasformare le figure del mondo naturale – l'apparizione in cielo di "un'aquila, l'uccello di Napoleone", il castagno piantato alla sua nascita – in altrettanti simboli con funzione oracolare e immagini premonitrici. Viceversa, non sarà in grado di riconoscere la natura causale e strategica del sapere in guerra – l'essere uno straniero, senza divisa e con un passaporto falso lo consegnano com'è prevedibile al ruolo di spia, dunque alla prigione – ma vi leggerà semmai in filigrana un disegno del fato ("deve essere un pessimo segno", "il mio destino è di finire in prigione", p. 52).

4. Il Programma narrativo

È questo, in premessa, il carico di competenze modali, passionali e cognitive che presiedono alla costituzione del soggetto in vista del suo fare. Fabrizio aderisce alla causa libertaria proponendosi il programma narrativo così formulato: "Parto, vado dall'Imperatore, che è anche re d'Italia" (p. 24), poco più avanti ulteriormente dettagliato: "andrò a morire o a vincere con quest'uomo predestinato" (p. 25). Se in prima battuta l'oggetto di valore è la persona dell'Imperatore – i tentativi di avvicinarlo nel cortile delle Tuileries occupano il preambolo parigino alle manovre di guerra –, nel complesso l'orizzonte valoriale cui tende il soggetto è l'ideale di libertà da conquistare sul campo di battaglia. Due programmi distinti ma imbricati, il primo dei quali consiste nell'entrare in contatto con Napoleone, il secondo nel combattere per i valori che rappresenta. L'instaurarsi del PN conosce anche una fase mediana, dove i due percorsi convivono nel medesimo enunciato: "... andrò a offrire a quel grande uomo il mio debole braccio [...]" (p. 25). Se il predicato ("offrire") rinvia ancora alla scena dell'incontro-udienza, l'oggetto dell'offerta ("il mio debole braccio") allude già per metonimia alla dimensione bellica.

Fabrizio intraprende con entusiasmo e coraggio quest'avventura militare, permeata ai suoi occhi di nobili ideali cavallereschi fuoriusciti da una immaginazione debitrice delle fantasie letterarie e degli ardori risorgimentali. Il lettore lo segue mentre affronta la prigione, gli assalti, il fuoco delle linee nemiche, la manipolazione della propria identità, la vista dei cadaveri, i movimenti strategici del proprio



corpo d'armata, le sbandate della fanteria, la ritirata. Tutti questi accadimenti metteranno a dura prova la volontà, la fermezza d'animo e i convincimenti iniziali.

5. La crisi del Soggetto

A contatto con l'estesia della guerra, Fabrizio si trova ad abbandonare lo schema di conoscenze belliche in suo possesso e a ristrutturarlo dalle fondamenta. L'avvicinamento al *feu* di Fabrizio corrisponde infatti a una serie di fallacie interpretative e di progressive trasformazioni del soggetto.

Innanzitutto dell'ordine del sensibile, nella misura in cui non solo l'opacità del visibile – la cosiddetta *fog of war*, nebbia fenomenica e cognitiva – ma anche il restante portato estesico e somatico – i colpi di fucile e le cannonate, lo stato di ebbrezza, il contatto con la morte – mettono a dura prova le sue coordinate percettive. Osserviamo, in tale prospettiva, il ruolo ricoperto dai colpi di cannone. In un primo momento, ancora sulla soglia del fronte, essi segnalano una discontinuità: “Un pomeriggio – era giugno, ormai – Fabrizio sentì dei colpi di cannone, in lontananza” (p. 29). La marca di puntualità viene a interrompere la catena di verbi all'imperfetto che contrassegnava la permanenza in prigione, instaura una soglia temporale mettendo fine a una condizione durativa, prepara il soggetto all'azione imminente (“si combatteva, finalmente!”). Il loro valore informativo trova un corrispettivo nell'intervento del soggetto dell'enunciazione: “Verso le cinque sentì sparare i cannoni. Era l'inizio di Waterloo” (p. 30).

In una fase successiva, contrariamente al deficit visivo (il “fumo bianco” che avvolge la scena) essi assolvono a una funzione di orientamento nello spazio, modulano l'intensità con la quale il soggetto percepisce l'ambiente attorno a sé, proiettano una scansione ritmica sul paesaggio sonoro. Alcuni esempi: “Ogni tanto il rumore delle cannonate sembrava più vicino e non si sentivano più le parole” (p. 31); “Il rumore delle cannonate era sempre più forte, sembrava che si avvicinasse. Adesso era come un basso continuo, non c'era intervallo tra un colpo e l'altro, e su quell'accompagnamento di basso continuo, simile al rumore di un torrente lontano, si distingueva benissimo il fuoco della fucileria” (p. 34).

All'intensificarsi dei colpi corrisponde però l'effetto opposto: alla proprietà distintiva, che consente di differenziare in qualche modo le fonti sonore e le loro posizioni, subentra una resa indifferenziata dello spazio circostante: “Furono subito fuori dal bosco, dove incominciava la pianura. Il rumore era spaventoso – cannonate e fucileria da tutte le parti, a destra, a sinistra, alle spalle” (p. 34).

Infine, l'universo sonoro nella sua manifestazione materica prende il sopravvento fino a divenire soverchiante: “Ma il frastuono era tale che Fabrizio non poté rispondergli. Bisogna ammettere che il nostro eroe non era molto eroico, in quel momento. Ma la paura veniva in seconda linea: era sconvolto da tutto quel rumore, gli facevano male le orecchie” (p. 36). Il superamento di una soglia somatica – il dolore alle orecchie – è alla base di una trasformazione patemica, da uno stato di paura a un altro di scandalosa indignazione.

Se il portato sensoriale della battaglia eccede la capacità di presa del soggetto perché ad essa irriducibile, a Fabrizio non resta che tradurre ciò a cui assiste con la sua personale griglia figurativa di lettura del reale. In questo modo il rumore delle cannonate diventa “un rosario” oppure “un brontolio monotono e ininterrotto”, allorché i colpi si fanno continui gli ricordano un “torrente lontano”, i rami di salice spezzati da una palla di cannone schizzano in aria “come tagliati netto da una falce”, i reggimenti del nemico “non erano più alte di una siepe”. In fondo, la manifestazione fenomenologica della guerra gli appare come “uno strano spettacolo”.

Ma la *débâcle* del soggetto è anche passionale, preda com'è dell'entusiasmo quando dovrebbe semmai usare prudenza; cognitiva, stante l'incapacità di interpretare il complesso gioco di schermaglie comunicative tra verità, menzogna e segreto; e ancora pragmatica, se scambiando il ruolo tematico di soldato con quello di cacciatore (“era come quando stava alla posta, a caccia di orsi, sulle montagne di Tremezzina, sopra Griante”, p. 44) si avventa allo scoperto sul nemico abbattuto come fosse una preda. L'intero sistema di credenze ne rimane intaccato e lo costringerà a constatare amaramente: “Ah, la guerra non era quel nobile slancio comune di anime assetate di gloria, come si era immaginato leggendo i proclami di Napoleone!” (p. 42).

5.1. La battaglia

Della lunga sequenza di Waterloo isoliamo due luoghi testuali in cui più che altrove il soggetto avverte come realizzabile il PN che si è dato. Il primo brano lo vede alle prese con lo scontro a fuoco, dopo essersi unito alla scorta di ussari al seguito di un gruppo di generali: la battaglia tanto agognata sembra ora davvero a portata di mano.

Ripresero a galoppare, di colpo. Qualche istante dopo, guardando avanti, Fabrizio vide, a una ventina di passi, che la terra di un campo sembrava in subbuglio. I solchi erano pieni di acqua, e dai mucchi di terra umida che si alzavano tra un solco e l'altro volavano in aria piccoli frammenti, neri. Era molto strano, e Fabrizio, passando, si voltò a guardare, poi ricominciò a pensare al maresciallo e alle sue glorie. Sentì gridare, alle spalle, un grido secco. Due ussari stavano cadendo da cavallo, colpiti, già lontano. La cosa più orribile era un cavallo, si contorceva tra i solchi, coperto di sangue, le zampe impigliate negli intestini. Voleva andar dietro agli altri cavalli. Il sangue colava nel fango. "Ah, ci sono, finalmente, in una battaglia!" pensò Fabrizio. "Ho visto una battaglia!" si ripeteva, tutto soddisfatto. "Adesso sì che sono un vero soldato". Stavano galoppando a briglia sciolta, e Fabrizio si rese conto che erano le palle di cannone a far volare pezzi di terra da tutte le parti. Aveva un bel guardare dalla parte da cui venivano le cannonate: vedeva soltanto, lontanissimo, il fumo bianco delle batterie, e tra il brontolio monotono e ininterrotto degli spari gli sembrava di sentire scariche di fucileria, molto più vicine. Non ci capiva assolutamente niente.

Adesso i generali e la scorta erano scesi in un sentiero coperto di acqua, più basso rispetto al livello dei campi. Il maresciallo si fermò, guardò ancora con il cannocchiale. Fabrizio riuscì a guardarlo bene, stavolta. Aveva una grossa testa, e i capelli biondissimi, e le guance molto colorite. "Non ne abbiamo, in Italia, di facce come questa", pensò Fabrizio. "Pallido come sono, con i miei capelli castani, non riuscirò mai a essere così". Si sentiva molto abbattuto. Era come se pensasse: "Non sarò mai un eroe". Guardò gli ussari che aveva vicino: tranne uno, avevano tutti dei folti baffi biondi. Ma anche gli ussari guardavano lui. Fabrizio si sentì arrossire, sotto quelle occhiate, per darsi un contegno voltò la testa dalla parte del nemico. C'erano file lunghissime di uomini rossi, era strano come sembravano piccoli. Erano reggimenti, divisioni: eppure quelle file non erano più alte di una siepe. Un gruppo di cavalleggeri rossi stava venendo verso il sentiero dove il maresciallo e la sua scorta avanzavano al passo, sguazzando nel fango. Davanti non si vedeva niente, c'era troppo fumo. Solo, ogni tanto, si vedevano uscire da quel fumo degli uomini a cavallo, lanciati al galoppo.

Improvvisamente, Fabrizio vide venire dalla parte del nemico quattro uomini, al galoppo. "Ci attaccano!" pensò. Ma due di quegli uomini stavano già parlando con il maresciallo. [...] Fabrizio si trovò vicino al sergente, lo guardò, vide che aveva un'aria da bonaccione. "Bisogna che gli parli", pensò. [...] Ci pensò un bel po', poi gli disse:

"Signore, è la prima volta che vedo una battaglia. Ma è veramente una battaglia, questa?"

"Direi. Ma tu, chi sei?" (pp. 37-38).

La scena topica in cui si realizza per la prima volta la congiunzione tra il soggetto e la battaglia vera e propria, quella che lo stesso Fabrizio rivendicherà in un primo momento in una specie di precipitosa e prematura auto-sanzione ("Ah, ci sono, finalmente, in una battaglia!"), presenta un andamento non uniforme sotto il profilo della temporalità. Inaugurata da una soglia dall'aspettualità puntuale ("ripresero a galoppare, di colpo"), si sviluppa lungo coordinate temporali continuative salvo poi essere interrotta ancora bruscamente ("sentì gridare, alle spalle, un grido secco"). Tali passaggi, accompagnati da predicati al passato remoto, marcano senz'altro delle discontinuità nella scena ma ne accentuano il carattere altrimenti durativo. Infatti gli altri verbi al tempo imperfetto alludono a un'azione imperfettiva che si prolunga nel tempo ("sembrava", "erano", "si alzavano", "volavano"). L'impressione che la realtà fenomenica suscita in Fabrizio rinvia a un vago senso di meraviglia ("era molto strano"), dunque di sospensione della facoltà di giudizio; questa forma di stupita contemplazione, di meditare assorto è un tratto caratterizzante dell'atmosfera patemico-cognitiva con la quale Fabrizio affronta il campo di battaglia e che già si era manifestato in precedenza: "In quel momento una palla di cannone cadde di traverso in mezzo ai salici. I rami spezzati scattarono in aria da una parte all'altra, come tagliati netto da una falce. Fabrizio si fermò a guardare, era *uno strano spettacolo*" (p. 35).

La sua attività cognitiva (“ricominciò a pensare al maresciallo e alle sue glorie”), oltre a sottintendere una dimensione durativa, è la ripresa di un passaggio testuale precedente che lessicalizzava il sentimento di un’ammirazione sconfinata e il suo perdurare nel tempo (“come un bambino, *perduto in ammirazione*, guardava il principe della Moscovia, il valoroso tra i valorosi”). La sfera pragmatica, cognitiva e patemica concorrono dunque a delineare una dimensione durativa dai contorni sfumati. L’irrompere puntuale dell’evento-accadimento (un grido) instaura una frattura su uno sfondo indistinto.

Dal punto di vista della sintassi delle operazioni sensibili, l’azione del vedere si oppone, in termini di efficacia, a quella del sentire con l’udito. I tentativi condotti per interpretare il paesaggio visivo non sono in grado di restituire al soggetto le coordinate sensoriali sufficienti per orientarsi nei fenomeni fisici in cui è immerso: ne alterano la percezione nel caso dei mucchi di terra in aria che risultano una curiosa stranezza agli occhi di Fabrizio, la inibiscono completamente quando il fumo bianco avvolge l’orizzonte in direzione dei combattimenti, sono fonte di equivoco quando egli scambia l’ambasciata di alcuni commilitoni per un attacco nemico. All’intensità minima del regime visivo, cioè di maggior distanza fra il soggetto e l’oggetto, corrisponde peraltro un’estensione testuale massima: sono numerosi gli atti del guardare disseminati in questa sequenza, organizzati in un complesso gioco di sguardi che coinvolge Fabrizio, naturalmente, ma anche il maresciallo Ney, i generali, il sergente, la scorta degli ussari.

È invece il paesaggio sonoro (“sentì gridare, alle spalle, un grido secco”) ad avvertirlo dell’accaduto e a costituire una discontinuità significativa nel continuum indistinto dell’esperienza. È l’udito il canale realmente informativo ai fini della prensione della scena (gli ussari colpiti dal fuoco nemico) che fornisce a Fabrizio un incremento cognitivo anche di ordine spaziale (“scariche di fucileria *molto più vicine*”).

Solo a seguito del grido proveniente alle sue spalle Fabrizio dirige lo sguardo all’indietro, potendo finalmente osservare la scena – gli ussari caduti a terra, l’agonia del cavallo – e coglierne perfino i dettagli (“le zampe impigliate negli intestini”, il sangue nel fango). L’operazione di decifrazione visiva, che è anche un movimento nello spazio, arriva però in ritardo rispetto allo svolgersi dell’azione: gli ussari caduti si trovano infatti “già lontano”.

L’inversione nella relazione gerarchica del sensibile tra vista e udito trova il corrispettivo logico in quella tra causa ed effetto: ciò a cui Fabrizio finalmente assiste è semmai l’effetto e non la causa (i colpi di artiglieria), che rimane inaccessibile al suo campo percettivo. Il soggetto è vittima di un fraintendimento dei regimi sensoriali che lo spinge a cercare conferma della validità della propria percezione nel serbatoio sensoriale sbagliato, o non pertinente per la decifrazione del reale. Davanti a lui, infatti, l’oggetto di valore continua a sottrarsi al suo voler vedere (“aveva un bel guardare dalla parte da cui venivano le cannonate: vedeva soltanto, lontanissimo, il fumo bianco delle batterie”; “davanti non si vedeva niente, c’era troppo fumo”).

Si profila allora il paradosso di cui il soggetto rimane vittima: nonostante si trovi davvero sul teatro di guerra (“Ah, ci sono, finalmente, in una battaglia!”) e ne faccia esperienza in prima persona, la logica che lo muove e governa gli rimane incomprensibile (“non ci capiva assolutamente niente”). Coglie solo un frammento isolato che non riesce a ricondurre a sintesi e ricomporre nel quadro generale.

La prova fenomenica apportata dal soggetto (“*ho visto una battaglia!*”) a dimostrazione della riuscita del suo PN (“adesso sì che sono un vero soldato”) si regge su di un’operazione sensoriale fallace e per di più in ritardo rispetto all’evento che è chiamata a validare. Il fare interpretativo si scontra con il muro innalzato dalla *fog of war*.

Rimane così l’interrogativo di fondo formulato da Fabrizio che chiude l’episodio (“Ma è veramente una battaglia, questa?”) ma che tuttavia non porta a compimento il suo scavo cognitivo, al contrario ne sancisce l’epilogo di traiettoria aperta e rivolta all’esterno di sé. Il suo statuto di soggetto teoretico, irrisolto e scisso, deve fare ricorso alla sanzione altrui (il “direi” del sergente) per vedersi riconoscere la propria esperienza più personale.

5.2. L'Imperatore

Il secondo brano è relativo all'altra metà del PN ossia la possibilità di avvicinare l'Imperatore, seppure nel turbinio della battaglia.

La scorta si mosse verso un gruppo di divisioni di fanteria. Fabrizio si sentiva completamente ubriaco. Aveva bevuto troppo, oscillava un po' sulla sella. Per fortuna gli venne in mente quel che diceva il cocchiere di sua madre: "Quando si è alzato il gomito bisogna guardare fisso in mezzo alle orecchie del cavallo e fare quello che fanno gli altri". Il maresciallo si fermò molte volte, e a lungo, per dar l'ordine di caricare a certi squadroni di cavalleria. Ma per un'ora o due il nostro eroe non riuscì a capire che cosa stesse succedendo. Si sentiva stanco morto, quando il cavallo andava al galoppo ricadeva sulla sella come un pezzo di piombo.

Di colpo sentì che il sergente gridava:

"Sacramento, ma non vedete l'Imperatore?" Gli ussari urlarono a squarciagola: "Viva l'Imperatore!" Fabrizio guardò freneticamente, gli occhi spalancati. Ma vide soltanto un gruppo di generali che passavano in fretta, seguiti da una scorta. Non riuscì a vedere le facce, tra l'ondeggiare delle lunghe criniere sugli elmi dei dragoni. "Per colpa di quella maledetta acquavite non sono riuscito a vedere l'Imperatore sul campo di battaglia!" pensò. Si sentiva completamente lucido, dopo questa considerazione.

Presero per un altro sentiero pieno d'acqua. I cavalli si misero a bere.

"Era l'Imperatore, quello che è passato?" chiese Fabrizio all'ussaro che gli stava vicino.

"Certo. Era quello che non aveva ricami sulla giubba. Come hai fatto a non vederlo?" gli rispose l'altro, molto gentile (pp. 39-40).

In maniera analoga al primo brano analizzato, un'azione al passato remoto ("la scorta si mosse") inaugura una sequenza connotata altrimenti da un carattere di duratività e indeterminatezza sia per via delle forme verbali all'imperfetto ("si sentiva", "oscillava", "andava", "ricadeva"), sia per la presenza di riferimenti temporali non definiti o non misurabili ("molte volte", "a lungo", "per un'ora o due"). Nell'episodio precedente abbiamo evidenziato il sentimento di sorpresa che contribuiva a dilatare l'emotività del soggetto, ora è la condizione somatica ("stanco morto", "ricadeva sulla sella come un pezzo di piombo") generata dallo stato di ubriachezza di Fabrizio a determinare la progressiva rarefazione e il venire meno di qualsivoglia punto di riferimento. Finché il quadro sostanzialmente omogeneo si incrina in senso puntuale ("*di colpo* sentì").

Ancora una volta i regimi sensoriali della vista e dell'udito si contendono il campo percettivo del soggetto e lo fanno in maniera asimmetrica. Il vedere si volge in gesto di chiusura precludendosi qualsiasi possibilità di spaziare con lo sguardo ("guardare fisso in mezzo alle orecchie del cavallo"), diventa un atto meccanico e ripetitivo ("fare quello che fanno gli altri"). A tale facoltà percettiva così seriamente compromessa corrisponde un risultato cognitivo altrettanto insoddisfacente e inconclusivo ("non riuscì a capire cosa stesse succedendo").

È invece ancora una volta l'udito ("sentì che il sergente gridava") a segnalare al soggetto la presenza dell'oggetto di valore ("ma non vedete l'Imperatore?"), accompagnato da un elemento di accentuazione nel tono dell'enunciato ("sacramento") che ribadisce l'intensità di quanto sta avvenendo. Non solo: l'effetto informativo è raddoppiato dalla risposta degli ussari ("urlarono a squarciagola: 'Viva l'Imperatore!'").

A quel punto il soggetto, nel tentativo di recuperare alla vista una funzione centrale nel suo programma narrativo, intensifica in un modo quasi grottesco l'atto del vedere ("freneticamente, gli occhi spalancati"), ma lo sforzo giunge tuttavia in ritardo ("vide soltanto un gruppo di generali che passavano in fretta"). Fabrizio finisce del resto per riconoscere la responsabilità del fallimento personale alle sue condizioni fisiche alterate che ne hanno pregiudicato la condotta ("per colpa di quella maledetta acquavite").

Incapace di trarre da sé un bilancio veridittivo su di un evento la cui consistenza sensibile resta indecidibile, indirizza ad altri l'interrogativo ("Era l'Imperatore, quello che è passato?"). La risposta, nel completare l'informazione mancante (il "certo" dell'ussaro), ribadisce impietosamente l'atto mancato ("come hai fatto a non vederlo?").

6. Nostalgia della figuratività

A nulla valgono le risposte che riceve da altri attori i quali, come lui, hanno condiviso la medesima esperienza. Quando l'esercito napoleonico, intento a ripiegare in ritirata verso la Francia, si dà letteralmente alla fuga, Fabrizio rimane completamente solo con il suo interrogativo: "La cosa che gli dispiaceva di più era di non aver potuto chiedere al caporale: 'L'ho vista davvero, una battaglia?' A lui sembrava di sì, ma sarebbe stata una meraviglia poterne essere sicuro" (p. 52).

Più avanti, una volta raggiunta Amiens, tiratosi fuori dalla scia dei combattimenti e in vestiti da borghese, il problema conoscitivo è ancora lì, irrisolto: "A furia di meditare profondamente su tutto quanto gli era successo, Fabrizio diventò un altro uomo. In una cosa sola, era rimasto ancora un ragazzo: quello che aveva visto, era una battaglia? E poi: quella battaglia, era Waterloo?" (p. 61). Il fare interpretativo di Fabrizio necessita di una conoscenza rassicurante che non è in grado di formulare autonomamente.

Secondo la prospettiva teorica dell'ultimo Greimas (1987) che recupera le basi fenomenologiche del senso (Merleau-Ponty 1945), di fronte a un'esperienza sensibile ed estetica lo scollamento che interviene tra presa estetica e presa cognitiva fa sì che il soggetto pienamente costituito, capace cioè di formulare un giudizio teoretico, si installi nel discorso solo dopo l'evento originario. Se sostituiamo l'esperienza estetica con la battaglia, dominio del sovvertimento radicale della sfera sensibile, ritroviamo l'analoga frammentazione del soggetto tra corpo senziente e istanza giudicante. Con la differenza che, mentre a conclusione degli incontri estetici osservati da Greimas si fa largo nel soggetto il senso di nostalgia di aver vissuto qualcosa da cui rimane tuttavia separato, nel caso di Fabrizio del Dongo la questione semmai è di aver mancato l'esperienza in quanto tale. È in questi termini che formula il suo maggior rimpianto ("la cosa che gli dispiaceva di più") a guerra terminata, il dubbio radicale non di averla irrimediabilmente alle spalle bensì di averne effettivamente preso parte ("l'ho vista davvero, una battaglia?").

Perché Fabrizio non crede a ciò a cui lui stesso ha assistito? Eppure ha fatto esperienza della battaglia, ha combattuto, è "un altro uomo": si dà trasformazione del soggetto. Il suo dubbio verte sulla affidabilità dell'universo figurativo della battaglia, "all'intersezione fra il sensibile e il figurativo, nel momento in cui ciò che è raffigurabile vacilla" (Bertrand 2000, p. 155).

A proposito della figuratività alla base del credere, Bertrand (*ivi*) distingue tra credere "dossologico" e credere "dossico", cioè tra un ordine fiduciario di natura intersoggettiva che fonda il legame sociale e un ordine fiduciario di natura intrasoggettiva dove in gioco sono i valori elementari del percepire stesso, le condizioni di adesione del soggetto alla manifestazione sensibile.

Ecco, ci sembra che ad essere messo in discussione nello scenario bellico sia l'orizzonte dossico del credere. Fabrizio non può credere agli altri testimoni perché non ha potuto prima di tutto credere ai propri sensi. Il momento cognitivo manca la presa perché, a monte, manca la sintesi delle percezioni che rimangono dei frammenti isolati. Il suo, anziché essere un "ragionamento figurativo" (*ivi*) o una "argomentazione figurativa" (Fabbri 2000) che chiama in causa la profondità del figurativo in virtù della proprietà di produrre e trasmettere significati, è una sorta di ragionare per figure in minore dove la significazione delle figure rimane bloccata e la percezione non dischiude alcun senso ulteriore. Il paradosso di Waterloo della *Certosa*, in fondo, è quello di essere visivamente scena opaca per via della resistenza della realtà fenomenica allo sguardo, e al contempo luogo dello svelamento della cecità del soggetto.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2000, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Fontanille, J., 2011, *Corps et sens*, Paris, PUF.
- Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF; trad. it. *La parola letteraria*, a cura di I. Pezzini, M. P. Pozzato, Milano, Bompiani 2000.
- Greimas, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, F. Marsciani, I. Pezzini, a cura, Milano, Bompiani 1996.
- Lotman, J. M., 1980, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Merlau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore 1965.
- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani.
- Stendhal, [1839] 2003, *La Certosa di Parma*, Torino, La Stampa.