

**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE**

**Sede di Milano**

Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere



**«S'il vous plaît...dessine-moi un mouton» :**  
***Le Petit Prince a fumetti***

**Analisi linguistica dell'adattamento di Joann Sfar (2008)**

Relatrice: Chiar.ma Prof.ssa Enrica GALAZZI

Tesi di:

Aurora FRAGONARA

Matricola N. 3700402

Anno Accademico 2009/2010

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	p.6
<b>PRIMA PARTE: PER UNA DEFINIZIONE DELLO STATUS DEL FUMETTO «LE PETIT PRINCE» DI JOANN SFAR</b>	p.8
<b>CAPITOLO 1: IL TESTO, LE CONDIZIONI DI TESTUALITÀ E LE TIPOLOGIE TESTUALI</b>	p.11
<b>1.1 Che cos'è il testo: una definizione aperta e problematica</b>	p.11
1.1.1 Alle origini della pluralità dei testi: la moltiplicazione dei codici	p.16
1.1.2. L'ultima frontiera del testo: l'ipertesto digitale	p.24
<b>1.2 Le condizioni di testualità e le tipologie testuali</b>	p.27
1.2.1 Le condizioni di testualità	p.28
1.2.1.1 L'unità minima del testo: la proposizione-enunciato	p.29
1.2.1.2 Dall'unità minima al testo: i concetti di coesione e di progressione testuale	p.33
1.2.1.3 I tipi di legami testuali possibili	p.36
1.2.1.3.1 I legami di significato	p.37
1.2.1.3.2 I legami del significate	p.40
1.2.1.3.3 I legami impliciti	p.40
1.2.1.3.4 I connettori	p.43
1.2.1.3.4.1 Gli organizzatori e marcatori testuali	p.44
1.2.1.3.4.2 I marcatori della presa in carico enunciativa	p.45
1.2.1.3.4.3 I connettori argomentativi	p.46
1.2.1.3.5 Le sequenze di atti del discorso	p.47
1.2.2 I testi: analisi e strutturazione	p.48
1.2.2.1 La descrizione tra periodo e sequenza	p.51
1.2.2.1.1 Le operazioni di tematizzazione	p.53
1.2.2.1.2 Le organizzazioni di aspettualizzazione	p.54
1.2.2.1.3 Le operazioni di messa in relazione	p.54
1.2.2.1.4 Operazioni di espansione tramite sotto-tematizzazione	p.55
1.2.2.2 La sequenza narrativa	p.55
1.2.2.3 La sequenza argomentativa	p.58
1.2.2.4 La sequenza esplicativa	p.59
1.2.2.4.1 La strutturazione della sequenza esplicativa	p.62
1.2.2.5 La sequenza dialogale	p.62
1.2.3 Testi sequenziali e non sequenziali	p.64
1.2.3.1 I testi a legame sequenziale	p.65
1.2.3.1.1 I testi a legame sequenziale fondati sulla pianificazione	p.65
1.2.3.1.2 I testi a legame sequenziale fondati sulla strutturazione sequenziale	p.66
1.2.3.2 I testi a legame non sequenziale	p.67
1.2.3.2.1 La struttura reticolare	p.68
1.2.3.2.2 La struttura configurazionale	p.68

**CAPITOLO 2: LA *TRANSÉCRITURE*, OVVERO DELLA TRASMIGRAZIONE DEL SENSO** p.70

**2.1 La *transécriture*: dall'analisi alla produzione del testo**

p.70

**CAPITOLO 3: IL FUMETTO**

p.79

**3.1 La vignetta come unità base e il sistema spazio-topico** p.79

**3.2 I legami lineari e reticolari all'interno di un testo a fumetti** p.88

3.2.1 I legami di tipo sequenziale p.88

3.2.2 I legami reticolari p.91

**SECONDA PARTE: « *LE PETIT PRINCE* », DAL RACCONTO AL FUMETTO: I RAPPORTI TRA PAROLA E IMMAGINE** p.93

**CAPITOLO 1: « *LE PETIT PRINCE* », OVVERO DEL SUCCESSO DI UN RACCONTO SIMBOLICO** p.93

**1.1 Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944): cronologia di un aviatore-scrittore** p.94

**1.2 «*Le Petit Prince*» analisi della struttura narrativa** p.99

1.2.1 «*Le Petit Prince*» un “iconotesto” p.100

1.2.1.1 Iconotesto e simbolismo del *Petit Prince* p.103

1.2.2 «*Le Petit Prince*» analisi cronologica p.108

1.2.3 «*Le Petit Prince*» analisi secondo le tipologie sequenziali p.110

**1.3 Gli adattamenti del «*Petit Prince*»: cronologia di un successo** p.124

1.3.1 Gli adattamenti sonori p.125

1.3.2 Gli adattamenti canori: le canzoni ispirate dal *Petit Prince* p.125

1.3.3 Gli adattamenti cinematografici e televisivi p.126

1.3.4 Gli adattamenti per il teatro p.127

1.3.5 L'adattamento come cartone animato p.127

1.3.6 L'adattamento a fumetti p.128

**1.4 *Le Petit Prince* a fumetti di Joann Sfar: una prima analisi comparativa** p.129

1.4.1 Il contesto di pubblicazione dell'opera: la biografia dell'autore e la collana della casa editrice p.129

1.4.1.1 La biografia di Joann Sfar p.129

1.4.1.2 La collana della casa editrice p.131

1.4.2 *Le Petit Prince* a fumetti: una prima analisi comparativa rispetto al

testo-fonte	p.131
1.4.2.1 Analisi comparativa delle scelte di organizzazione testuale	p.131
1.4.2.2 Analisi comparativa del codice iconico	p.135
1.4.2.3 Analisi comparativa del codice verbale	p.140

## **CAPITOLO 2: LA LINGUA NEL FUMETTO DEL *PETIT PRINCE***

p.143

### **2.1 La strutturazione del senso e la comunicazione dell'invisibile nel *Petit Prince* di Joann Sfar: letture verticali e orizzontali e rimandi tabulari**

p.143

2.1.1 Prima micro sequenza (pp.1-4)	p.145
2.1.2 Seconda microsequenza (pp.5-10)	p.153
2.1.3 Terza microsequenza (pp.11-14)	p.159
2.1.4 Quarta microsequenza (pp. 15-17)	p.163
2.1.5 Quinta microsequenza (p. 18)	p.170
2.1.6 Sesta microsequenza (pp. 21-26)	p.171
2.1.7 Settima microsequenza (pp. 27-28)	p.180
2.1.8 Ottava microsequenza (pp.29-33)	p.182
2.1.9 Nona microsequenza (pp.34-43)	p.190
2.1.10 Decima microsequenza (pp.44-71)	p.202
2.1.10.1 Il Re (pp. 44-51)	p.203
2.1.10.2 Il Vanitoso (pp. 52-55)	p.209
2.1.10.3 L'ubriaco (p.56)	p.213
2.1.10.4 L'uomo d'affari (pp. 57-61)	p.215
2.1.10.5 Il Lampionaio (pp. 62-66)	p.222
2.1.10.6 Il Geografo (pp. 67-71)	p.226
2.1.11 Undicesima microsequenza (pp. 72-76)	p.233
2.1.12 Dodicesima microsequenza (p. 77)	p.240
2.1.13 Tredicesima microsequenza (pp. 78-83)	p.243
2.1.14 Quattordicesima microsequenza (p. 84)	p.255
2.1.15 Quindicesima microsequenza (p. 85)	p.256
2.1.16 Sedicesima microsequenza (pp. 86-95)	p.259
2.1.17 Diciassettesima microsequenza (pp.96-101)	p.273
2.1.18 Diciottesima microsequenza (pp. 102-104)	p.281
2.1.19 Diciannovesima microsequenza (pp. 105-110)	p.285

### **2.2 L'invisibile al di là del fumetto stesso: i riferimenti narrativo-esoforici e la creazione della politopia**

p.293

2.2.1 La rosa	p.293
---------------	-------

2.2.2 L'apprivoisement	p.295
<b>CONCLUSIONE</b>	p.297
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	p.308
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	p.313

## INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende studiare l'apporto della parola all'interno del fumetto *Le Petit Prince* di Joann Sfar, il primo adattamento in questo *media* realizzato a partire dall'omonima opera di Antoine de Saint-Exupéry.

La scelta di tale oggetto di studio muove da due motivazioni basilari: la prima è l'importanza del fumetto all'interno della cultura francese<sup>1</sup> e la seconda il successo enorme e inesauribile del *Petit Prince*<sup>2</sup> di Saint-Exupéry.

Il fumetto è infatti andato assumendo un'importanza sempre maggiore nel campo dell'editoria contemporanea. Una crescita di importanza così elevata ne ha ampliato i limiti stilistico-comunicativi: oggi si parla infatti di *romans graphics* (*graphic novels* in inglese) ma anche di giornalismo a fumetti. Tale ampliamento degli orizzonti ha reso meno nitidi i confini stessi del fumetto, rendendo più difficile una sua classificazione; tuttavia anche il ruolo della parola come veicolo-principe della narrazione su carta sembra essere messo in discussione dall'incremento della produzione fumettistica. Se una caratterizzazione precisa del genere o dei generi del fumetto non è dunque ancora possibile, trattandosi di un fenomeno comunicativo in evoluzione, una riflessione sul ruolo della parola nel fumetto, a maggior ragione nel caso di un adattamento a partire da un libro, pare invece necessaria per comprendere quale sia il suo apporto comunicativo all'interno di un testo multimedico verbale e iconico.

Al fine di svolgere un'analisi sul ruolo della parola all'interno del fumetto in questione occorre prima un lavoro di ricerca e di riflessione teorica, al fine di porre le basi per l'analisi stessa del libro e del fumetto.

L'elaborato risulterà dunque diviso in due parti:

---

<sup>1</sup> Lo dimostrano sia il centro studi sul fumetto e l'immagine di Angoulême (*la cité de la bande dessinée et de l'image*, [www.citebd.org](http://www.citebd.org)), organizzatore dell'omonimo festival ([www.bdangouleme.com](http://www.bdangouleme.com)) che il numero di fumetterie presenti nelle città francesi. Tra le quali si ricordano la catena *Album* ([www.album.fr](http://www.album.fr)) e la libreria online, ma con sede a Parigi BDNET ([www.bdnet.com](http://www.bdnet.com)).

<sup>2</sup> Al tema della fortuna del *Petit Prince* è dedicato nella seconda parte del presente lavoro il sottoparagrafo 3 del capitolo 1.

La prima parte, teorica, cercherà di definire lo *status* del *Petit Prince* di Sfar, ovvero le condizioni di base che pongono in essere il fumetto stesso. Sarà dunque necessario riflettere per prima cosa sul concetto stesso di testo e individuarne poi le condizioni e le caratteristiche (**capitolo 1**). Lo studio di tali condizioni e caratteristiche sarà effettuato a partire dai testi a codice verbale non solo perché l'apparato verbale del fumetto sarà al centro dell'analisi finale, ma anche perché il fumetto è un adattamento di un testo scritto e infine perché lo studio dei testi a solo codice verbale fornisce elementi di analisi utili anche per testi a codice misto, per esempio verbale e iconico. Terminata questa prima sottoparte sul testo, si procederà allo studio del concetto di *transécriture*, ovvero dei fondamenti stessi dell'adattamento e del passaggio di senso da un testo all'altro che rendono possibile il fumetto in questione (**capitolo 2**). Infine, verranno presentati gli elementi costitutivi e le modalità di funzionamento del fumetto stesso (**capitolo 3**).

La seconda parte abbandona invece il campo teorico per scendere nell'analisi del libro e del fumetto qui considerati. Verranno dunque presentate e confrontate sia l'opera di Saint-Exupéry, con riferimenti anche alla biografia dell'autore e al successo dell'opera nel corso degli anni, che quella di Sfar (**capitolo 1**). In seguito si procederà all'analisi del ruolo della parola all'interno del fumetto stesso, evidenziando la sua funzione di legame testuale, ma anche quella di veicolo comunicativo di porzioni di realtà narrativa non esprimibili attraverso il disegno (**capitolo 2**).

## PRIMA PARTE

### PER UNA DEFINIZIONE DELLO STATUS DEL FUMETTO «LE PETIT PRINCE» DI JOANN SFAR

Benché il fumetto sia nato nel XIX secolo, il suo *status* risulta per certi versi ancora incerto. Dalle prime vignette opere del ginevrino Töpffer<sup>3</sup>, alla funzione narrativa o di puro e semplice intrattenimento di molte opere, fino ai *romans graphiques*<sup>4</sup> dei giorni nostri che abordano tematiche più serie e complesse, i contenuti e lo stile appaiono in piena evoluzione ed espansione solo a partire dal secolo scorso. La giovane età di questo mezzo di comunicazione e, di conseguenza, la sua vitalità espressiva ancora caotica e in fase di sperimentazione, sono sicuramente alla base delle incertezze riguardo una sua classificazione più precisa: paraletteratura oppure letteratura disegnata, come la dicitura *roman graphique* potrebbe implicare? oppure nuova forma di *reportage* disegnato<sup>5</sup>?

Da un punto di vista semiotico-linguistico, la definizione di uno *status* del fumetto, come di altri *media*<sup>6</sup>, investe però questioni più rilevanti che

---

3 Cfr., Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion et Cité de la bande dessinée et de l'image, Parigi, 2009, p.15: « *Le point de départ de l'aventure de ce mode d'expression narratif moderne qui est la bande dessinée n'est pas à chercher en France même, mais concerne néanmoins, au premier chef, un auteur francophone, le Genevois Rodolphe Töpffer* ».

4 Sull'incerta definizione del *roman graphique* si rimanda per ora a *ivi*, p.181: « *Pourtant, la signification de cette référence reste floue, [...] Parler de roman à propos d'une bande dessinée, est-ce désigner le format du livre, l'ampleur du récit, son ambition littéraire, ou est-ce, tout simplement, une façon de distinguer les albums autonomes de ceux qui s'inscrivent dans une série? Il semble que cette dernière définition soit en passe de s'imposer à travers l'expression générique de « roman graphique »*.

5 Il *reportage* a fumetti si è recentemente diffuso in Francia, tra le altre citiamo la pubblicazione di un *reportage* a fumetti su un soggiorno professionale di alcuni disegnatori occidentali chiamati a lavorare per uno studio di animazione a Pyongyang, in Corea del Nord oppure alcuni *reportage* a fumetti di François Olislaeger per *Le Monde*, cfr., <http://www.revue-media.com/Le-BD-reportage-et-ses-maitre,155.html>.

6 La definizione di *media* viene qui impiegata in senso largo nell'ottica di un'espansione dei potenziali destinatari e delle conseguenze che tutto ciò porta a livello della percezione del messaggio, cfr., François Jost, *Ruptures et retournements de la sémiologie des médias*, in Driss Albali e Eléni Mitropoulou (dir.), *Sémiotique et communication, état des lieux et perspectives d'un dialogue*, Presses Universitaires de France, Besançon, 2007, p.96: « *Dans un modèle de la communication non transitif, c'est-à-dire dans un modèle où le document n'est pas forcément à l'arrivée, pour le récepteur, ce qu'il était au départ pour l'émetteur, et où les inférences comptent tout autant que les codes, il faut [...] poser que c'est le contexte qui donne le sens aux signes. D'où la nécessité de penser non plus l'image et le récit en général, mais l'image et le récit médiatiques* ». Tale affermazione genera inoltre un interrogativo su tutti i prodotti culturali, inclusi dunque i libri, cfr., *ibidem*, p.106: « *Il faut aujourd'hui aller plus loin et se demander ce que change, pour tous les objets culturels—livres, films, émissions ou CD—d'être considérés d'abord comme des médias* ». Il concetto di *media* sarà poi approfondito nel



riguardano la natura del concetto di testo e di codice: un album a fumetti può essere considerato un testo? E se venisse considerato come testo, quanti codici coesisterebbero nel suddetto testo?

Anche a causa dell'affermazione e dello sviluppo nel secolo scorso di nuovi *media*, le nozioni di testo e codice sono state sottoposte a significativi tentativi di revisione e ampliamento, al fine di rendere conto di realtà comunicative sempre più complesse date anche dalla combinazione tra *media* e/o tra codici differenti (in questo senso il fumetto coniuga per esempio il codice verbale e quello iconico). Ai fini della presente ricerca si ritiene opportuno definire per prima cosa, il concetto stesso di testo, in quanto fondamento dell'intero apparato di analisi qui proposto. Il primo capitolo evidenzierà pertanto la problematicità della definizione dell'oggetto testo, stabilendo un parallelo tra la sempre maggiore "apertura" di questa definizione e l'estensione- moltiplicazione dei codici (§ 1.1.1.1). Si accennerà inoltre alla nuova modalità dell'ipertesto (§ 1.1.1.2), in quanto ultima evoluzione dell'oggetto-testo. I meccanismi di costruzione di un ipertesto possono infatti essere utili per ulteriori indagini sui meccanismi di costruzione dei testi in generale.

Tuttavia, nonostante gli interrogativi posti dai nuovi *media* e dalla moltiplicazione dei codici, la ricerca sui testi a codice verbale riveste ancora un'importanza rilevante per l'interpretazione e lo studio dei meccanismi di un qualsiasi oggetto-testo. Il secondo paragrafo del primo capitolo si concentrerà dunque sulle dinamiche del testo a codice verbale. In primo luogo si individueranno le condizioni di testualità (§ 1.2.1): sarà analizzata l'unità minimale di formazione del testo (§ 1.2.1.1), la proposizione-enunciato, e si procederà poi con la definizione delle due dinamiche base di formazione testuale, (la coesione e la progressione) (§ 1.2.1.2), e si classificheranno i tipi di legami possibili (§ 1.2.1.3). Lo studio preliminare sui testi a codice verbale si concluderà quindi con un tentativo di classificazione delle unità linguistiche alla base della composizione dei testi (§ 1.2.2). Infine verranno analizzate le due modalità, sequenziale e non-

sequenziale, con cui tali unità linguistiche basilari si combinano per creare un testo (§ 1.2.3)

Il secondo capitolo abborderà invece il concetto generale che sottintende alla trasmigrazione di senso e dunque alla possibilità di gettare “ponti” tra oggetti testuali diversi: si affronteranno i concetti di *transécriture* (§ 2).

L'apparato teorico-analitico fin qui delineato costituisce sia la premessa teorico-metodologica, che l'orizzonte in cui il fumetto, inteso come mezzo d'espressione che integra codice visivo e codice verbale, si colloca.

Il capitolo 3 tratterà dunque della struttura del fumetto (§ 3).

## CAPITOLO 1 IL TESTO, LE CONDIZIONI DI TESTUALITÀ E LE TIPOLOGIE TESTUALI

Per indagare lo *status* del fumetto di Sfar, la prima domanda a cui occorre rispondere è quella sulla configurazione basilare dello stesso *medium* fumetto: può essere considerato un testo? Se sì, perché?

Per rispondere a tali interrogativi è necessario porsi altre due domande:

1. che cos'è il testo?
2. Quali sono le caratteristiche per cui un testo può dirsi tale e in quali e quante tipologie può essere classificato?

I paragrafi e sottoparagrafi successivi tenteranno di rispondere a queste domande al fine di giustificare prima l'equazione fumetto-testo in una prospettiva di testualità multicodica (§ 1.1) e indagheranno poi la struttura del testo e le tipologie testuali al fine di porre le basi teoriche per l'analisi presentata nella seconda parte del presente elaborato (§ 1.2).

### 1.1 Che cos'è il testo: una definizione aperta e problematica

L'ampliamento dell'orizzonte ermeneutico e di ricerca dalla matrice esclusivamente linguistica a quella semiotica ha portato, per lo meno da parte di alcuni studiosi, ad una revisione in senso ampio del termine "testo", sdoganandolo da una parentela in alcuni casi limitante con il solo codice verbale<sup>7</sup>. In alcuni studi recenti di area italoфона, il testo viene infatti definito in maniera molto generale come

quell'atto, quell'oggetto intermedio che il mittente, colui che parla, mette tra sé e

---

7 A proposito dei rapporti tra linguistica e semiotica cfr., Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Point Seuil, Parigi, 2000, pp.30-32: « *Le second niveau est celui des sémiotiques particulières, dites aussi sémiotiques spécifiques* [prima di introdurre le semiotiche specifiche Klinkenberg aveva definito la semiotica generale, identificabile con il primo livello di analisi, Ndr]. *Chacune d'entre elles constitue la description technique des règles particulières qui président au fonctionnement d'un "langage" particulier, langage considéré comme suffisamment distinct des autres pour garantir l'autonomie de sa description. [...]. La linguistique [...] constitue une [...] de ces sémiotiques particulières. Cette discipline s'occupe d'un type de langage particulièrement intéressant parce qu'il joue un rôle capital dans les rapports sociaux: le langage verbal. [...] La linguistique a souvent joué un rôle de modèle pour des sémiotiques particulièrement moins avancées. [...] Toutefois [...] la priorité historique dont jouit la linguistique ne lui confère aucune supériorité en hiérarchie ou en dignité: en droit la langue ne constitue qu'une sémiotique parmi les autres ».*

il destinatario. Affinché si dia comunicazione è indispensabile infatti che oltre al mittente ci sia qualcuno al quale il testo è destinato. [...]. Il testo nasce precisamente alla confluenza del senso e del codice. Il senso è soggettivo, è ciò che ciascuno vuole dire; il codice è oggettivo e accomuna tutti coloro che usano lo stesso codice<sup>8</sup>.

Il problema della definizione della nozione di “testo” sembra interessare soprattutto gli studiosi delle arti performative e audiovisive (per loro natura miste ed eterogenee nell'utilizzo dei codici) oppure di arti relativamente più giovani rispetto alla letteratura. A tale riguardo la definizione fornita da Marco De Marinis nell'ottica di legittimare lo *status* testuale del prodotto teatrale pare particolarmente completa ed illuminante:

Il nostro approccio allo spettacolo si giova, ovviamente, della generalizzazione cui la teoria semiotica ha sottoposto la nozione di “testo” negli ultimi dieci anni, utilizzandola secondo un'accezione molto più vasta di quella linguistico-letteraria tradizionale e anche di quella attualmente corrente nella *Textlinguistik*. Nel suo uso semiotico il termine /testo/ non designa soltanto delle successioni coerenti e compiute di enunciati, scritti o orali, della lingua, ma anche ugualmente, ogni unità di discorso – sia essa di tipo verbale, non-verbale o misto - che risulti dalla coesistenza di più codici [...] e che possenga i requisiti costitutivi di compiutezza e coerenza. Secondo tale accezione, una immagine, o un insieme di immagini, è (*può essere*) un testo; una scultura, un film, un brano musicale, una sequenza di suoni, costituiscono altrettanti testi, o meglio, possono *essere considerati tali*<sup>9</sup>.

Per poter comprendere come sia stato possibile giustificare il passaggio dal testo come prodotto comunicativo esclusivo del codice verbale al testo come prodotto di un codice sia verbale, sia non verbale, sia “misto” occorre partire dall'etimologia della stessa parola “testo”.

“Testo” deriva infatti dal latino “*textus*”, etimologicamente riconducibile all'area semantica della tessitura e dell'intessere. *Textus* (se riferito ad un prodotto comunicativo verbale) sviluppa dunque una metafora in cui le

---

8 Sergio Cigada, *Corso di tecniche espressive e tipologia dei testi*, Editrice La Scuola, Brescia, 2005, p.8.

9 Marco De Marinis, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992, p.60, i corsivi sono dell'autore.

parole sono intessute, formano, per l'appunto, un tessuto semantico a partire dai legami che le uniscono le une alle altre<sup>10</sup>. Ogni singolo testo si rapporterà inoltre con un contesto<sup>11</sup>.

L'etimologia della parola è confermata anche dagli studiosi francofoni, come ricorda Jean-Michel Adam nella sua riflessione sulla struttura reticolare dei testi:

Dominique Legallois est un des premiers à avoir souligné le fait que «l'organisation réticulaire du texte est en parfaite congruence avec l'étymologie du mot *texte*. C'est bien *tissu* de phrases enchevêtrées, une *trame*, une *texture*, toute une construction et une conception d'un objet complexe que met en évidence l'analyse de la répétition lexicale dans le discours»<sup>12</sup>.

Nonostante la comune radice testo-tessitura sia stata accertata, esiste però una seconda suggestione, questa volta pseudo-etimologica, che avvicina il testo al “*testis*”, ovvero il testimone<sup>13</sup>. Secondo questa accezione il testo sarebbe dunque il luogo dell'attestazione e della documentazione della conoscenza, tramite la fissazione dell'atto comunicativo in una forma e su un supporto che lo rendono un oggetto non ripetibile non mutevole<sup>14</sup>. In tale senso, un insieme di oggetti-testo è suscettibile di divenire normativo e fondante per una società e\o una cultura<sup>15</sup>.

Tuttavia le concezioni di testo non differiscono solo per la maggiore o minore enfasi posta sul concetto di tessitura o su quello di attestazione. Allo

---

10 Cfr. Andrea Rocci, *La testualità*, in *Semiotica II, configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, p.260.

11 Cfr., Andrea Rocci, *La testualità*, in *Semiotica II, configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola editrice, Brescia, 2003, p.260: « Un testo è allora una sequenza di segni linguistici che, proprio in virtù della sua tessitura, può funzionare come un'unità comunicativa e rapportarsi con il contesto globalmente ».

12 Cfr. Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Parigi, 2008, p.180.

13 Cfr., Andrea Rocci, *op. cit.* p.260: « Vi è però una seconda suggestione verbale, questa volta pseudo-etimologica, che ha agito profondamente sul modo di pensare al testo: l'idea di testo come « testimone » (*testis*) ».

14 Cfr., Andrea Rocci, *op. cit.* p.261: « Secondo questa concezione, ogni testo comporta la fissazione di un atto comunicativo: tale fissazione [...] può essere semplicemente mnemonica, culturale o tecnologica, ma consente comunque una oggettivizzazione dell'atto che comporta la sua ripetibilità, o almeno è riferito ad esso come dato non mutevole ».

15 Cfr., *ibidem*: « La semiotica della cultura di Jurij M. Lotman e Boris Uspenskij ha posto l'accento sulla nozione di testo come « evento trascorso » ed insieme sulla funzione normativa o fondante di certi insiemi di testi canonici (religiosi, giuridici, letterari) per una società o una cultura ».

stadio presente della riflessione sull'oggetto-testo il vero discrimine, il vero punto interrogativo si pone sui confini dell'oggetto-testo:

Le concezioni del testo [...] si distinguono anche per il tipo di eventi semiotici a cui la nozione di testo viene applicata: si va da una concezione assai stretta in cui si parla di testi solo a proposito di scritti, ad una più larga in cui si fa riferimento a successioni di segni verbali scritte o orali ad una concezione larghissima che estende la nozione di testo a manifestazioni semiotiche non verbali più disparate. Si parla allora di testo filmico, testo iconico, testo musicale. L'impressione generale è che l'estensione dell'uso si costruisca a partire dal prototipo del testo scritto per successive analogie, via via più lasche e non sempre esplicitate<sup>16</sup>.

La questione tutt'ora aperta sulla definizione dell'oggetto-testo ha quindi legittimato anche nuove interpretazioni e nuove metafore tra il testo (concepito secondo quella che Rocci considera «un'interpretazione larghissima») e la tessitura. Sempre in ambito drammaturgico, il regista Eugenio Barba ricorre alla metafora del tessere per legittimare l'esistenza di un testo teatrale:

Quando parliamo di testo pensiamo immediatamente alle parole scritte. Ma il brano di Stevenson [...] ci permette di tornare all'origine di questo termine: testo come tessitura, come tessuto, come risultato di un intreccio, di una trama di fili di colori distinti e di materiali eterogenei. Tessere parole sulla carta conduce al « testo scritto »: al poema, alla novella, alla commedia. Tessere azioni nello spazio e nel tempo porta al « testologico-sensoriale »: al teatro e alla danza. Le azioni che vengono tessute sono le parole pronunciate (nel loro aspetto logico e nel loro aspetto sonoro), le azioni fisiche, le relazioni, i cambiamenti di luce, i frammenti di musica, le soluzioni prossemiche, i diversi modi di utilizzare i costumi, la vicinanza o la lontananza degli spettatori<sup>17</sup>.

Le affermazioni di Barba non sono interessanti solamente per la sua concezione del testo e per la nuova luce che getta sulla metafora testo-

---

16 Cfr., Andrea Rocci, *La testualità*, in *Semiotica II, configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, pp.260-261.

17 Cfr., Eugenio Barba in *Ingresso a teatro* (a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja), Le Lettere, Firenze, 2008, p.51

tessitura, ma anche perché nella sua definizione del testo teatrale egli elenca diversi materiali eterogenei («*e parole pronunciate (nel loro aspetto logico o nel loro aspetto sonoro)*»), le azioni fisiche, le relazioni, i cambiamenti di luce, i frammenti di musica, le soluzioni prossemiche, i diversi modi di utilizzare i costumi, la vicinanza o la lontananza degli spettatori) che sono stati a loro volta oggetto di studio negli ultimi decenni, in quanto considerati come una varietà di codici espressivi.

Anche gli studiosi di ambito francofono hanno evidentemente risentito della crescente importanza che i sistemi semiotici non basati esclusivamente sul linguaggio verbale sono andati assumendo nel corso degli anni. Tuttavia la terminologia impiegata per descrivere tali fenomeni subisce delle variazioni rispetto a quella impiegata dai colleghi italiani.

Dalle opere consultate la parola *texte*, che ci si aspetterebbe di trovare in quanto equivalente traduttivo di “testo” in italiano, non occorre però frequentemente. Nel suo studio *Précis de sémiotique générale*, Jean-Marie Klinkenberg ricorre all'uso della parola *message*, laddove alcuni degli studiosi italiani avrebbero usato la parola “testo”, seppure in una cosiddetta accezione larghissima. Si consideri a titolo di esempio il seguente passaggio:

Le message [...] est fait de signes. Ce message peut présenter des niveaux de complexité fort variables: il peut être constitué de signes nombreux ou d'un signe isolé; il peut être constitué de signes relevant tous du même code ou, si l'on établit une équivalence entre message et discours, des signes relevant des codes différents, comme dans les exemples de la bande dessinée, du cinéma, du théâtre, évoqués plus haut. Il n'est peut être pas juste de ne faire du message qu'un facteur parmi d'autre. Ne serait-il pas, plutôt, le produit de ces facteurs? Car le message, c'est au fond une portion de (1) référent transformée par un (2) code et dans lequel se noue l'interaction des (3 e 4) partenaires de la communication, ce qui la rend transmissible par un canal<sup>18</sup>.

Klinkenberg parte da una prospettiva saussuriana e jakobsiana che allarga pian piano nel corso della sua ricerca sull'universo dei segni. Tenuto

---

18 Cfr., Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p.52.

conto di tale impianto teorico, nel suo modello della comunicazione il messaggio, proprio come il testo di cui parlano gli studiosi italiani, si pone come un oggetto intermedio tra mittente e destinatario, situato alla confluenza di tutti i fattori della comunicazione. Inoltre tale messaggio può anche essere complesso e pluricodico, proprio come nell'accezione larghissima che "testo" ha assunto presso alcuni studiosi italiani<sup>19</sup>.

Da uno studio sulla televisione sembra inoltre provenire la conferma che le parole *message* e *texte* possano essere percepite, in determinati ambiti, come intercambiabili per la sensibilità linguistica di un parlante francofono:

La linguistique est le paragon de la scientificité pour la sémiologie naissante, en sorte que considérer le texte comme un message e l'image comme un texte sont des actes militants qui font consensus: qu'il s'agisse de photographie, de publicité ou de film, tout devient message<sup>20</sup>.

All'origine del moltiplicarsi dei testi si situerebbe dunque una moltiplicazione dei codici e la necessaria revisione della teoria saussuriana in chiave pragmatico-funzionale che tale tentativo di ampliamento richiede.

### **1.1.1 Alle origini della pluralità dei testi: la moltiplicazione dei codici**

Un'osservazione fondamentale di fronte a questa generalizzazione-ampliamento della definizione di testo consiste nell'evidenziare come il codice, uno degli elementi ritenuti imprescindibili per la nascita di un testo, sia stato oggetto di discussione e dibattito nel corso degli ultimi decenni. Una prima definizione basica di codice è quella di

---

19 Per poter giustificare l'esistenza di messaggi-testi a carattere pluricodico, Klinkenberg stabilisce nella sua definizione un parallelo tra *message* e *discours*, a cui fa seguire gli esempi del fumetto, del cinema e del teatro. Nel corso della sua trattazione semiotica *discours* non è l'unico termine a cui lo studioso belga ricorre per definire fumetto, cinema e teatro: in Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p.31 durante la definizione delle semiotiche specifiche, cinema e fumetto vengono identificati così: « *A ce compte, le cinéma ou la bande dessinée seraient des sémiotiques autonomes: car ces objets ont dans notre culture une existence indubitable* ». Le semiotiche particolari vengono a loro volta definite nel passaggio precedente come dei linguaggi dotati di regole proprie e autonome (cfr., la nota 7 del presente elaborato che risulta tratta dallo stesso paragrafo a cui si fa riferimento in questa sede). Il parallelo tra *message* e *discours* qui stabilito da Klinkenberg corrisponde dunque all'ampliamento delle nozione di testo rintracciabile presso alcuni studiosi italiani.

20 Cfr., François Jost, *op. cit.*, p.94.



un sistema di simboli di determinati concetti [...]. Codificare significa quindi tradurre i concetti nei loro simboli fonetici, capire quello che l'altro dice, ossia decodificare<sup>21</sup>.

Tale definizione, che pone l'accento sulla convenzionalità del codice stesso, si affaccia per la prima volta chiaramente nei testi di Aristotele per pervadere in seguito la tradizione semiotica occidentale<sup>22</sup>. Il concetto di codice sarà però precisato dalla riflessione saussuriana sulla *langue*:

L'entité linguistique n'existe que par association du signifiant et du signifié.[...]. L'entité linguistique n'est complètement déterminée que lorsqu'elle est *délimitée*, séparée de tout ce qui l'entoure sur la chaîne phonique. Ce sont ces entités délimitées ou *unités* qui s'opposent dans le mécanisme de la langue<sup>23</sup>.

Oltre ad essere una realtà formata da entità linguistiche complesse (i segni) e tra loro opposte, per Saussure la *langue*, possiede anche una valenza conoscitiva. Essa è il meccanismo costitutivo del pensiero, attraverso il quale l'essere umano categorizza e verbalizza la realtà:

psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte. Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours des signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idée préétablie, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue. [...] La substance phonique n'est pas plus fixe ni plus rigide; ce n'est pas un moule dont la pensée doit nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin.[...] Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union

---

21 Cfr. Sergio Cigada, *Corso di tecniche espressive e tipologia dei testi*, La Scuola, Brescia, 2005, p.13.

22 Cfr. Mario Baggio, *La nozione di codice e la sua moltiplicazione*, in *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, p.353.

23 Cfr., Ferdinand de Saussure (a cura di Charles Bally e Albert Séchehaye con la collaborazione di Albert Riedlinger), *Cours de linguistique générale*, Payot, Parigi, 2006, pp.144-145.

aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités. [...] Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons<sup>24</sup>.

Tuttavia, la concezione saussuriana di codice è stata messa in discussione negli ultimi decenni. All'origine dei nuovi tentativi di riflessione e di definizione del codice stesso si situano gli studi compiuti sul linguaggio non-verbale e sui prodotti comunicativi a codice “misto”, dove assistiamo alla cooperazione di più codici nella comunicazione di un messaggio. L'ambito prediletto dove tale cooperazione si realizza è quello dei prodotti mass-mediali<sup>25</sup>.

La propensione a considerare “codice”, per esempio, un sistema di immagini, di note musicali, di gesti o la combinazione di tali sistemi con quello verbale sembra nascere curiosamente da un'affermazione dello stesso Saussure, il quale sosteneva che la sua definizione della *langue* fosse in grado di proporsi come modello fondante ed interpretativo per qualsivoglia sistema segnico creato a scopo di comunicare<sup>26</sup>.

L'applicazione del modello saussuriano ai prodotti mass-mediali genera però delle difficoltà teoriche, in grado di mettere in crisi il concetto stesso di “codice”. La definizione di codice può infatti essere riformulata così:

L'association des deux systèmes de nature différente: un système signifié et un système signifiant.[...] Le code est actif. Il joue le rôle de « répartiteur des

---

24 Cfr., *ibidem*, pp.155-156.

25 Sul concetto di prodotto comunicativo a codice « misto » e sul problema della cooperazione tra codici negli odierni mezzi di comunicazione di massa, Cfr. Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p.50: «*La bande dessinée, le cinéma, le théâtre apparaissent comme des classes de messages qui, en dépit de leur forte évidence dans notre société, reposent sur l'association de codes fort différents l'un de l'autre: le cinéma est fait d'images-ce qui postule un code que l'on appellera iconique-, de récits-qui auraient pu se manifester dans la bande dessinée ou le roman-, de parole, de musique, etc.*».

26 Cfr. Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p.33: «*On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale; générale; nous la nommerons sémiologie (du grec sēmeion, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains*». È comunque opportuno ricordare che Saussure per sistemi segnici non verbali intende particolari riti o linguaggi sostitutivi in qualche modo della parola come il Morse, cfr., *ivi*, pp.35-36: «*Par là [...] nous pensons qu'en considérant les rites, les coutumes etc..comme des signes, ces faits apparaîtront sous un autre jour, et on sentira le besoin de les grouper dans la sémiologie par les lois de cette science [...] Les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transmettre l'alphabet Morse sont étrangers à cet alphabet* ».

plans »et, à l'intérieur d'un plan donné, celui de « répartiteur d'extension des signes ». Construisant les signifiants et les signifiés, il se construit. Et se construisant, il construit le monde: il délimite en effet les référents<sup>27</sup> .

Alla luce di tale definizione, la nozione di segno linguistico in quanto unità psichica, inscindibile, arbitraria e convenzionale di significante e significato il cui valore è dato dalle opposizioni che lo collegano e lo definiscono rispetto agli altri segni del sistema<sup>28</sup>, necessita di essere rivista, soprattutto per quanto riguarda la definizione dell'entità dell'opposizione. Inoltre, come lo stesso Saussure ammetteva, la sua teoria del segno non è sempre facilmente applicabile ad altri sistemi semiotici, per esempio quello iconico<sup>29</sup>. A ciò si aggiunge poi la constatazione, ormai comunemente accettata tra i linguisti, che al momento della comunicazione, il codice verbale interagisca con altri sistemi semiotici nella costruzione del messaggio<sup>30</sup>. Si pone dunque il problema di superare l'opposizione tra segni, siano essi appartenenti allo stesso codice o a codici diversi. Occorre infatti un ampliamento della prospettiva passando per una revisione del concetto di opposizione, della funzione della mediazione-mediatizzazione e della ridondanza che permettono di superare la dicotomia saussuriana.

I legami tra segni non sono infatti spiegabili solo in termini di opposizione binaria: come il quadrato semiotico di Algirdas Julien Greimas

---

27 Cfr, Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, pp.142-143. La nozione qui fornita precisa il concetto di code presentato ad inizio paragrafo. Esso non è infatti un filtro inattivo: « *On avait pu laisser croire que le code est une sorte d'interface passive, ou un filtre inactif, permettant de transformer les éléments du monde en autant des signes* ».

28 Cfr, Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, pp.98-100: « *Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique [...] Le signe linguistique est donc une entité à deux faces [...] Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique. [...] Nous proposons de conserver le mot signe et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant [...] Le signe est arbitraire* ». Per il carattere oppositivo del segno si rimanda alla nota 23.

29 Il problema del diverso funzionamento dei significanti acustici (lineari) e di quelli visivi (simultanei) era già stato posto da Saussure, cfr., *ivi*, p.103: « *Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps; leurs éléments se présentent l'un après l'autre, ils forment une chaîne. Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps* ».

30 A tale proposito cfr., François Rastier, *Sens et textualité*, Hachette Supérieur, Parigi, 1989, p.50: « *L'entour [du texte ndr] se dispose en trois zones d'étendue croissante: [...] Une ou plusieurs sémiotiques associées sont toujours présentes; et l'on pourrait dire que la communication linguistique est de nature plurisémiotique* ».

ha dimostrato, tali relazioni sono molto più complesse e prevedono quattro termini, “essere A” (per esempio: essere caldo), “essere B” (essere freddo), “non essere A” (non essere caldo) e “non essere B” (non essere freddo). Tra questi quattro termini si stabiliscono sei relazioni:

deux relations de disjonction, mais qui sont aussi de conjonction, puisqu'elles créent un axe (“chaud” vs “froid” et “non chaud” vs “non froid”; ces deux relations sont dites contraire et subcontraire), deux relations d'implication (“froid” implique “non chaud”, “non froid” implique “chaud”) et deux contradictions qui sont des relations d'exclusion réciproque (“chaud “ vs “non chaud” et “froid” vs “non froid”)<sup>31</sup>.

Tali relazioni costituiscono già un superamento delle opposizioni, esse vengono poi dinamizzate dai processi di mediazione che operano tra unità semiotiche, anche e soprattutto su quelle di contrarietà<sup>32</sup>:

Une part importante de l'activité humaine consiste à jeter un pont entre les aspects contradictoires de l'univers de sens: entre l'inerte et le vivant, entre la vie et la mort par exemple. Car bien que ces disjonctions constituent le fondement des échanges sémiotiques, elles n'ont pas un caractère définitif: une nouvelle conjonction peut s'élaborer entre les termes qu'elles opposent. Grâce à la médiatisation, les contraires admettent la possibilité que leur contrariété soit rachetée<sup>33</sup>.

A ciò si aggiunge poi il concetto della ridondanza, ovvero la ripetizione strategica di una o più informazioni all'interno di un messaggio per prevenire le debolezze del canale di trasmissione che potrebbero

---

31 Cfr., Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p.170. Le relazioni di implicazione prevedono inoltre dei termini intermedi: « *Entre « froid » et « non chaud », il y a évidemment une relation de conjonction. Mais cette relation n'est pas symétrique: le « froid » implique nécessairement le « non chaud », alors que l'inverse n'est pas vrai (le « non chaud » n'implique pas nécessairement le « froid »: il peut par exemple être réalisé par le « tiède »* », cfr., *ivi*, p.170

32 In logica, le relazioni di contrarietà differiscono da quelle di contraddizione, cfr., *ivi*, p.169: « *En général, la logique ne se soucie que des relations de contradiction, parce que celle-ci engendre une exclusion réciproque des termes: il est par définition impossible qu'une chose soit à la fois chaude et non chaude. Par contre, la relation de contrariété est moins rigoureuse: on peut être à la fois chaud et froid, ou occuper une position intermédiaire entre les deux (« tiède »*).

33 Cfr., *ivi*, pp.172-173.

danneggiare e/o mutilare la comunicazione del messaggio stesso<sup>34</sup>.

In base al codice esistono due tipi di ridondanza, quella intracodica (all'interno di uno stesso codice) e quella intercodica (tra codici diversi)<sup>35</sup>. Combinando tale divisione con considerazioni sul canale si ottengono quattro tipi di ridondanza: ridondanza intracodica sullo stesso canale e ridondanza intracodica su canali diversi, ridondanza intercodica su uno stesso canale e ridondanza intercodica su canali differenti<sup>36</sup>.

I due tipi di ridondanza intercodica appartengono, come è facilmente intuibile, ai messaggi pluricodici. La presenza in questo tipo di messaggio di più codici è testimoniata anche dalle interazioni sintattiche che si instaurano tra segni appartenenti a codici differenti, tali segni detti connettori fungono da “ponte” tra i due codici, assicurando così l'unità del messaggio<sup>37</sup>.

Oltre ai connettori, che in alcuni casi possono essere omessi<sup>38</sup>, esiste però una condizione imprescindibile che compatta due o più codici in un unico messaggio: si tratta del quadro, ovvero di un insieme di regole che legittimano il trattamento di un messaggio pluricodico come tale e non come una giustapposizione di codici separati<sup>39</sup>.

Nell'ambito della semiologia moderna, tale quadro, o meglio tale forma che legittima l'esistenza di messaggi pluricodici assurge essa stessa allo *status* di segno. Klinkenberg, sulla scorta del pensiero di altri semiotici, allarga la definizione di “segno” al prodotto dell'attività semiotica della narrazione, ovvero il racconto (*récit*):

---

34 Cfr. *ivi*, p.75: « Pour prémunir les messages contre les divers accidents qui peuvent survenir au cours de leur transmission le long d'un canal, les codes permettant d'élaborer ces messages peuvent prévoir une redondance. On veut dire par là qu'une information donnée peut être répétée un certain nombre des fois dans l'énoncé, et distribuée sur les diverses unités constituant le message ».

35 Cfr., *ivi*, p.77.

36 Cfr., *ibidem*.

37 Cfr., *ivi*, pp.235-236: « Dans un discours pluricode, certains signes du code a peuvent également servir de connecteur avec les signes du code b ».

38 Cfr., *ibidem*, : « Parfois, la connexion n'est assurée par aucune marque explicite. Elle l'est alors par le seul jeu de la co-référence ».

39 Cfr., *ivi*, p.232: « Pour que de tels discours puissent jouer, il faut préalablement que des règles aient été établies qui assurent l'homogénéité du discours [...] -le cadre nous invite à considérer tout ce qui est situé à l'intérieur de ce cadre comme constituant une unité de sens, une unité discursive ».

La narration est une activité sémiotique qui consiste à représenter des événements. Son instrument est le récit, dans lequel on peut voir un signe [...]. Il faut aussi noter que le récit est un modèle. Autrement dit c'est un phénomène sémiotique qui n'est lié à aucun code en particulier et qui transcende tous les genres. [...]. Si le mot fait surtout penser à des manifestations linguistiques, le récit se rencontre aussi dans des systèmes non linguistiques. [...]. On trouve aussi des genres qui n'apparaissent pas à première vue comme narratifs. Pour certains théoriciens, la narration est ainsi au centre de toute activité sémiotique: il n'y aurait pas pour eux un type d'énoncés narratifs qui prendrait place à côté d'un type d'énoncés non-narratifs. [...] La propriété principale du récit est d'être dynamique. C'est toujours une *transformation* [...]. la transformation est une *inversion du contenu*. Elle permet en effet de passer d'un pôle à l'autre de l'axe sémantique<sup>40</sup>.

La forma del racconto non essendo legata ad un codice preciso, permette la pluricodicità e realizza così la ridondanza non solo intracodica, ma anche intercodica. Trattando di un'inversione di contenuto, esso rivisita anche i rapporti di opposizione. La trasformazione, ovvero le modalità con cui l'inversione di contenuto si strutturano, costituiranno invece sia l'attività di mediazione, che la spiegazione della natura segnica del racconto stesso.

Le signe narratif proprement dit est ainsi une forme. Cette forme est construite par le rapport qui se noue entre le récit racontant et [...] le récit raconté. Nous appellerons *discours* le récit racontant, et *récit* proprement dit le récit raconté. [...] Nous avons affaire à des formes: on a sélectionné tels événements (récit ou histoire, forme du contenu), et on a décidé de le formuler de telle manière (discours, forme de l'expression). La substance du contenu que moule ces formes est constituée de la masse informe des événements réels ou supposés que l'on va sélectionner. Quant à la substance de l'expression, elle est fournie par le mode d'expression particulier qui a été choisi pour manifester le récit, et qui va imposer certaines contraintes au discours: même si le récit transcende les codes et les genres, un récit purement visuel[...] ne se construira pas selon les mêmes règles

---

<sup>40</sup> Cfr., *ivi*, p.176-177. La riduzione dell'intera gamma degli enunciati a quello narrativo è qui da intendersi in termini di logica profonda e a volte invisibile del testo. Nel prossimo paragrafo sarà invece trattata una classificazione delle sequenze in base alle loro caratteristiche manifeste: ne consegue che le sequenze testuali potranno essere classificate come narrative, argomentative, esplicative, dialogali, oppure nell'accezione intermedia di descrittive in base alla caratteristica dominante ad un livello esteriore e non a livello di logica testuale profonda.

qu'un récit linguistique<sup>41</sup>.

Tale struttura va incontro ad un processo generativo che investe sia la semantica, ovvero il livello paradigmatico, che la sintassi, ovvero il livello sintagmatico<sup>42</sup>. Per entrambi questi livelli sono previsti delle manifestazioni a livello di strutture semiotico-narrative, che corrispondono al *récit* propriamente detto, e a livello di strutture discorsive<sup>43</sup>. Le strutture semiotico-narrative presentano a loro volta una divisione in livello profondo e livello di superficie. Per quanto riguarda la semantica, ad un livello semiotico-narrativo profondo essa si identifica con il quadrato semiotico<sup>44</sup>, mentre ad un livello semiotico-narrativo superficiale essa corrisponderà ai ruoli narrativi che strutturano la trasformazione<sup>45</sup>. Infine, a livello di semantica discorsiva essa si identificherà con i temi trattati<sup>46</sup>. La sintassi andrà incontro ad un trattamento simile: ad un livello semiotico-narrativo profondo, essa corrisponderà alle due principali operazioni di trasformazione, l'asserzione e la negazione<sup>47</sup>, la sintassi semiotico-narrativa di superficie vedrà invece le attualizzazioni di tali operazioni in relazione ai ruoli narrativi stabiliti dalla semantica<sup>48</sup>. Da ultimo, la sintassi discorsiva procederà ad un'ulteriore attualizzazione spazio-temporale e relazionale dello schema narrativo stabilito al livello semiotico-narrativo di superficie<sup>49</sup>.

---

41 Cfr., *ivi*, pp.178-179.

42 Cfr., *ivi*, p.180: « *Ce parcours génératif concerne deux types de données: des données dites sémantiques, ou paradigmaticques, et des données syntaxiques, ou syntagmaticques* ».

43 Cfr., *ivi*, p.180-181: « *Le niveau des structures dites sémio-narratives correspond en gros à ce que nous venons d'appeler le récit proprement dit. [...] Quant aux structures discursives, elles correspondent évidemment à ce que nous avons appelé le discours* ».

44 Cfr., *ivi*, p.181: « *Sémantique fondamentale [...] c'est elle qui élabore la structure sémantique de base, présentée sous les espèces du carré sémiotique* ».

45 Cfr., *ivi*, p.182: « *Dans la sémantique narrative de surface, les valeurs abstraites que l'on trouvait dans la sémantique fondamentale s'actualisent. Autrement dit, elles s'incarnent dans des rôles narratifs* ».

46 Cfr., *ibidem*: « *Au niveau sémantique, le discours habillera les valeurs abstraites par des thèmes* ».

47 Cfr., *ivi*, p.181: « *La syntaxe fondamentale, quant à elle, permet d'instituer des relations entre ces éléments. Elle le fait par deux opérations de transformation: la négation et l'assertion* ».

48 Cfr., *ivi*, p.182: « *La syntaxe narrative de surface actualise dans un énoncé les relations abstraites de la syntaxe fondamentale. Ce sera par exemple la relation entre le sujet et l'objet* ».

49 Cfr., *ibidem*: « *Au niveau syntaxique, le discours coulera les relations construites par la syntaxe narrative dans une certaine temporalité [...] dans un certain espace [...] et dans des rapports entre acteurs* ».

L'evoluzione del concetto di segno, fino al raggiungimento della definizione di un segno formale e complesso come il *récit*, è di fatto alla base della trasformazione sia del concetto di testo-messaggio, che di quello di codice. Essendo un segno, il *récit* si apparenta infatti con la struttura del messaggio, nel contempo la sua definizione in termini formali permette di allargare le maglie del concetto di codice. Grazie al *récit*, sistemi semiotici diversi dal linguaggio verbale si strutturano infatti come segni. Tali sistemi possono quindi assurgere allo *status* di codice, determinando il passaggio da un codice ad una molteplicità di codici.

Come evidenzierà il prossimo paragrafo, la nozione di testo ha inoltre attraversato ulteriori, e forse ancora più significativi, cambiamenti con l'avvento dei computer e di Internet. La nascita dell'ipertesto digitale può infatti essere definita l'ultima frontiera, l'estremo sviluppo del concetto stesso di testo.

### **1.1.2 L'ultima frontiera del testo: l'ipertesto digitale**

Il progressivo affermarsi della società tecnologica<sup>50</sup> caratterizzata dalla nascita e dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, e soprattutto dei computer e di Internet ha inevitabilmente finito per dischiudere nuovi orizzonti e prospettive anche per il testo stesso, che, se inserito in ambiente elettronico, vede moltiplicarsi le sue possibilità, fino a ridefinirsi come «ipertesto».

All'origine, l'ipertesto può essere classificato come una raccolta di testi, potenzialmente al di fuori della portata umana e attuabile solamente grazie all'ausilio del computer<sup>51</sup>, che basa la sua vocazione enciclopedica

---

50 Per una prima definizione della società tecnologica e delle novità che essa ha apportato in campo comunicativo si vede Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg, la nascita dell'uomo tipografico*, Armando Armando Editore, Roma, 1976, p.236: « È questo fatto che ha reso possibile anche soltanto il progetto di scrivere la Galassia Gutenberg. Via via che sperimentiamo la nuova età elettronica e organica, con sempre maggiori indicazioni delle sue caratteristiche principali, anche la precedente età meccanica diventa pienamente intellegibile. Ora che la catena di montaggio si allontana davanti ai nuovi modelli di informazione, sincronizzati dal nastro elettrico, i miracoli della produzione di massa diventano del tutto comprensibili ».

51 Uno dei primi ipertesti che furono creati, il *Memex* nasceva proprio con l'intento di riunire tutti i



sull'intertestualità, intesa come la presenza di un testo all'interno di un altro, in una sorta di gioco dei rimandi<sup>52</sup>. La novità rispetto all'intertestualità tradizionale risiede proprio nel numero dei collegamenti (i *link*) che è possibile stabilire grazie all'ausilio dei computer. In questa ottica degli ipertesti come «*forme di organizzazione automatica dei rinvii testuali*»<sup>53</sup>, l'ipertesto presenta alcune caratteristiche nuove e ben precise:

1. La presenza di una pluralità di autori: i testi che compongono l'ipertesto finale sono infatti di diversa provenienza e risultano legati al loro interno da percorsi associativi.
2. La definizione dei percorsi di lettura (e dunque dei *links* attivati) dipende dai percorsi conoscitivi che l'autore dell'ipertesto decide di mettere in atto<sup>54</sup>.
3. In virtù della sua natura enciclopedica, l'ipertesto è concepito per essere continuamente incrementabile.

L'ipertesto si fonda sulla cooperazione di immagini (anche in movimento), parole e suoni<sup>55</sup>.

In base a questi dati si può affermare che l'ipertesto non è un caso di scrittura sequenziale, perché può essere liberamente arricchito con vari commenti in momenti diversi e inoltre costituisce un sistema, in quanto

---

testi necessari agli scienziati per le loro ricerche: « *La première idée d'un système de type hypertexte a été avancée par Vannevar Bush en 1945 ; dans son article intitulé As we may think, il présente le système Memex, fondé sur une structure non linéaire de documents correspondant à la nature associative de l'esprit humain, où la possibilité est donnée d'explorer et d'annoter de l'information textuelle ou graphique* », cfr., Jean-Pierre Balpe, *Techniques avancées pour l'hypertexte*, Hermes, Parigi, 1996, p.11.

52 Cfr., *ivi*, p.17: « *La fonction principale des hypertextes-ou plus généralement des hypermédias-est en effet d'établir; dans un ensemble de documents, des possibilités de circulations « transverses », c'est-à-dire permettant d'ignorer à la fois la linéarité habituelle des documents et la distinction formelle entre documents. Une lecture hypertextuelle peut donc aussi bien sauter d'un passage à l'autre dans un document-quelle que soit la distance physique entre ces passages-que d'un passage d'un document donné à un autre passage d'un autre document totalement distinct à la seule condition qu'il soit informatiquement accessible* »

53 Cfr., Lorenzo Cantoni e Nicoletta Vittadini, *L'ipertesto digitale*, in *Semiotica II, Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, p.324.

54 Rimettendo in discussione la nozione di autore e le modalità di lettura, inevitabilmente anche la nozione di opera viene rivista Cfr., *ivi*, p.331: « *Se il prodotto ipermediale si trova su un supporto fisico limitato a priori nella sua capacità di memorizzazione (ad esempio un cd-rom) e i link operano solo tra documenti registrati su di esso, si può pensare che ci si trovi di fronte ad un'opera unica, ma laddove i link puntano (come è il caso della più parte dei siti web) su altre risorse da cui si dipartono altri link, e così via, in un rimando indefinito, è ancora possibile delimitare i limiti di un'opera e come ? I nodi creati da un autore possono essere integrati come parti di un ipertesto pensato da un altro venendo a essere percorsi da un nuovo e inedito senso di lettura*».

55 Per questi quattro punti cfr., Jean-Pierre Balpe, *op.cit.* p.13.

ogni testo si definisce grazie ai rimandi creati dall'ipertesto stesso<sup>56</sup>.

In virtù delle quattro proprietà individuate sopra, l'ipertesto presenterà dei tratti peculiari nella sua organizzazione e fruizione. Le linee direttrici di analisi e scomposizione di un ipertesto ruotano intorno alle nozioni di nodo, di *link*, di multi-linearità, di multimedialità e infine alle caratteristiche determinate dalla natura elettronica dell'ipertesto, ovvero l'accessibilità indiretta al testo stesso (tramite un computer, un cd-rom o internet), la replicabilità del testo all'infinito (l'ipertesto si pone dunque fuori dallo spazio) e l'interfaccia che ne rende possibile la fruizione-interazione<sup>57</sup>.

Per spiegare brevemente come queste nozioni interagiscono per creare un ipertesto si può affermare che: un ipertesto sarà dunque strutturato a partire dalle unità minime di contenuto, i nodi<sup>58</sup> e dai collegamenti tra di loro, i *link*<sup>59</sup>. Tale struttura basata su nodi e *link* orienta la lettura in termini di multi-linearità, in quanto l'esplorazione-conoscenza dell'ipertesto avviene tramite le scelte che il fruitore compie attivando di volta in volta uno tra i vari *link* proposti<sup>60</sup>. Oltre ad essere multilineare in senso macrotestuale (a livello di ipertesto), a livello microtestuale ogni singolo nodo può inoltre far esperienza della multidirezionalità di lettura resa possibile dalla presenza delle icone, forme verbo-visive, spesso utilizzate per segnalare la presenza di *link*<sup>61</sup>. Tale multidirezionalità è una delle conseguenze dell'eterogeneità

---

56 Cfr. Lorenzo Cantoni e Nicoletta Vittadini, *op. cit.*, p.325 e p.327.

57 Cfr., *ivi*, pp.328-329.

58 Cfr., Jean-Pierre Balpe, *op. cit.*, p.20 : « *Un nœud est un document élémentaire dont le contenu exprime une seule idée : c'est une unité sémantique. Du point de vue informatique, il peut être assimilé à un fichier classique mais de taille réduite* ».

59 Cfr., *ivi*, p.21: « *Les liens constituent le principal moyen pour organiser un document d'une manière non séquentielle. Ils permettent à l'utilisateur de se déplacer d'un endroit à un autre dans un document, ou d'un document à un autre, ou d'un endroit d'un document à un endroit d'un autre document. Un lien peut être uni ou bi-directionnel. Dans le cas d'un lien unidirectionnel on parle de référence pour la source et de référent pour le but* ».

60 Cfr., Lorenzo Cantoni e Nicoletta Vittadini, *op. cit.*, p.332. È inoltre importante notare come tale multidirezionalità dia soltanto apparentemente l'impressione di libertà: « *È importante anzitutto osservare che ci troviamo di fronte a una sorta di « libertà vigilata » , definita dal progettista/autore dell'ipertesto, libertà che si pone su di un continuum tra la determinazione e l'assenza di regole* ». Un'altra prova della libertà in parte fittizia dell'ipertesto è data dalla possibilità di poter progettare ipertesti « rigidi »: « *casi frequenti di rigidità dell'ipertesto sono quelli in cui alcune sue parti sono « visibili », e dunque accessibili, solo a certe condizioni* ».

61 Cfr., *ivi*, pp.338-339: « *Lo spazio entro il quale si colloca il testo verbale è correlato di elementi, le forme verbo visive – definite icone -che indicano la possibilità di attivare un link e accedere a un altro nodo, le rappresentazioni grafiche e figurative che fanno da sfondo al testo che hanno la funzione di costruire un sostegno visivo alla sua comprensione. Questi elementi «si situano in uno spazio intermedio» tra un'identità simbolica e un'identità iconica in quanto*

composizionale dell'ipertesto che combina l'espressione verbale alle immagini e ai suoni, rendendo il prodotto comunicativo multimediale. Gli ipertesti che presentano tali caratteristiche vengono infatti definiti *iper[multi]media*<sup>62</sup>. La fruizione e la riproducibilità di tutta questa complessa struttura di dati è infine garantita dall'*hypermedia design model*, un modello di creazione dell'ipertesto che permette di organizzare un dato *database*<sup>63</sup>, grazie ad un *hypertext abstract machine*<sup>64</sup>. Il contenuto così individuato e organizzato sarà reso poi fruibile dalla creazione di un'interfaccia grafica, che rende possibile anche l'interazione tra l'ipertesto stesso ed il fruitore<sup>65</sup>.

## 1.2 Le condizioni di testualità e le tipologie testuali

Nonostante il primato del testo come oggetto a codice esclusivamente verbale, e di preferenza scritto, sia stato messo in discussione, ciò non toglie però valore a gran parte della ricerca linguistica fin qui compiuta, soprattutto dopo la nascita e lo sviluppo della linguistica testuale che trova nell'analisi dei testi il proprio oggetto di studio. L'importanza della linguistica testuale ai fini della presente ricerca è tale per tre diversi motivi, qui esposti dal più particolare ed immanente alle ragioni del presente elaborato fino alla giustificazione più generale e metodologica:

### 1. Il presente lavoro si occuperà di fatto di testi a codice verbale e scritto,

---

*si tratta di immagini che hanno un referente a livello iconico e contemporaneamente continuano ad essere parte del testo verbale e come tali vanno decifrate. [...] La lettura del testo nel suo complesso acquisisce, in questo modo, alcuni tratti simili alla multidirezionalità con cui l'occhio percorre l'immagine».*

62 Cfr., *ivi*, p.333.

63 Per *database* si intendono «gli oggetti simili [che] tenderanno ad essere trattati in modo omogeneo dall'applicazione ipermediale» cfr., *ivi*, p.335.

64 Cfr., *ivi*, pp.336-337: «L'*hyper abstract machine* [...] offre la sintassi profonda dell'ipertesto si occupa infatti di stabilire le relazioni di accessibilità tra i vari elementi della base dati: [...] da un lato una sintassi degli elementi che dovranno apparire in praesentia, a costituire i singoli nodi [...] dall'altro una sintassi degli elementi connessi in absentia, che regola la reciproca accessibilità tra i nodi [...]. A questo livello appartiene il tema [...] dei link ».

65 Cfr., *Ibidem*, p.342: «Si definisce interfaccia un insieme di strumenti attraverso i quali uomo e computer possono interagire. Accanto ai sistemi hardware (ad esempio tastiere e mouse) [...] l'interfaccia comprende anche l'insieme di menu, icone e raffigurazioni bi-tridimensionali visualizzati sul monitor tramite i quali l'utente può effettuare delle scelte e comunicarle al sistema».

nello specifico: del racconto “*Le Petit Prince*” e l'apparato verbale della versione a fumetti ricavata da tale opera.

2. In termini di approccio metodologico allo studio delle testualità nella già citata accezione “larghissima” è spesso necessario ricorrere a testi scritti, anche in funzione e ruoli di transizione per la creazione di testualità a codici non-verbali o misti (è il caso dei soggetti e delle sceneggiature nella produzione di testualità audiovisive).

3. In molti casi i presupposti, le intuizioni, le teorie e le classificazioni proposte nell'ambito della linguistica testuale (o semplicemente della linguistica in generale) possono essere delle valide piste per l'analisi e la comprensione di prodotti comunicativi ottenuti da vari tipi di codici ( è il caso, tra gli altri esempi possibili, delle condizioni minime della testualità, dei riferimenti anaforici e la logica interna che regge l'organizzazione degli elementi di congiunzione).

Per questi motivi il presente paragrafo, adottando un'ottica solo apparentemente incentrata esclusivamente sul linguaggio verbale, cercherà per prima cosa di definire le condizioni di testualità, ovvero le condizioni che permettono di affermare che un testo è tale, (§ 1.2.1), esplorerà poi l'unità minima del testo e i meccanismi che generano coesione testuale (§ 1.2.1.1, § 1.2.1.2, § 1.2.1.3). A partire dall'analisi fin qui svolta, sarà dunque possibile tentare una classificazione delle unità linguistiche alla base dei testi (§ 1.2.2). Sarà infine proposta una classificazione delle strutture testuali in termini sequenziali o non-sequenziali (§1.2.3).

### **1.2.1 Le condizioni di testualità**

Il testo a codice verbale è un elemento complesso costruito a partire da unità più piccole, tra di loro legate in un'ottica di coesione e progressione testuale al fine di costruire un senso. La dimensione del senso del testo non è però ridotta al solo prodotto verbale ma coinvolge anche dinamiche

co(n)testuali<sup>66</sup> in un quadro di riferimento socio-pragmatico<sup>67</sup>. Il presente paragrafo si occuperà appunto di indagare la natura dell'unità testuale minima (§ 1.2.1.1), di definire i concetti di coesione e progressione testuale (§ 1.2.1.2), individuando i vari tipi di legami che possono intervenire nella creazione stessa delle sequenze che andranno a formare un testo (§ 1.2.1.3).

### 1.2.1.1 L'unità minima del testo: la proposizione-enunciato

Nell'ambito dei suoi studi sulla linguistica testuale, Jean-Michel Adam rintraccia nella nozione di “proposizione-enunciato” l'unità minima costituente del testo:

Situant notre propos du côté de la production *et* de la lecture d'ensembles textuels plus vaste et pas seulement littéraires, nous nous en tiendrons, malgré les réserves exprimées ci-dessus, à une terminologie métalinguistique qui permette de décrire une complexité des unités minimales dont la grammaire ne permet pas, à elle seule, de rendre compte. Nous avons métalinguistiquement besoin d'une unité textuelle minimale qui souligne la nature de produit d'une énonciation (*énoncé*) et d'ajouter à cela la désignation d'une micro-unité syntactico-sémantique (ce que le concept de

---

66 Riguardo alla distinzione ormai superata tra co-testo (gli elementi peritestuali che circondano un'unità linguistica) e il contesto (il complesso di riferimenti situazionali e culturali extralinguistici), cfr., Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris, 2008, pp. 31: « Pour avancer dans ce sens, il est nécessaire de repartir du fait que l'on confond trop souvent le contexte comme « éléments qui complètent ou qui assurent l'interprétation globale d'un énoncé » et « les sites d'où proviennent soit directement, soit indirectement, c'est-à-dire par inférence, ces éléments » (Kleiber 1994a:14). Se mêlent alors les données de l'environnement linguistique immédiat (co-textuelles) et les données de la situations extralinguistique. Il ne faut pas oublier que nous n'avons pas accès au contexte comme donnée extralinguistique objective, mais seulement à des (re)constructions par des sujets parlants et/ou des analystes (sociologues, historiens, témoins, philologues ou herméneutes). Les informations du contexte sont traitées sur la base des connaissances encyclopédiques des sujets, de leurs préconstruits culturels et de lieux communs argumentatifs. [...] il faut dire que le contexte entre dans la construction du sens des énoncés [...] L'interprétation d'énoncés isolés porte autant sur la (re)construction d'énoncé à gauche et/ou à droite (co-texte) que sur l'opération de contextualisation qui consiste à imaginer une situation d'énonciation qui rende possible l'énoncé considéré ». Considerazioni di questo tipo hanno portato alcuni studiosi a formulare il concetto di « memoria discorsiva », Cfr., *ivi*, p.34: « A. Berrendonner définit la mémoire discursive comme l'« ensemble des savoirs consciemment partagés par les interlocuteurs » [...] En d'autres termes, la mémoire discursive est à la fois ce qui permet et ce que vise une interaction verbale. La mémoire discursive n'est pas tant alimentée en permanence par des événements de la situation extralinguistique que par les énoncés portant sur ces événements et constituant eux-mêmes des événements ».

67 A tal proposito cfr., *ivi*, p. 38: « Toute action langagière s'inscrit, on le voit, dans un secteur donné de l'espace social qui doit être pensé comme une formation sociodiscursive, c'est-à-dire, comme un lieu social associé à une langue (sociolecte) et à des genres de discours ».

*proposition* recouvre finalement plutôt bien). En choisissant de parler de *proposition-énoncé*, nous ne définissons pas une unité aussi virtuelle que la proposition des logiciens ou celle des grammairiens, mais une unité textuelle de base, effectivement réalisée et produite par un acte d'énonciation, donc comme *énoncé minimal*<sup>68</sup>.

La definizione composita di “proposizione-enunciato” proposta da Adam possiede diversi vantaggi dal punto di vista metodologico ed epistemologico. Essa infatti contempla l'aspetto puramente speculativo del punto di vista grammaticale ma lo colloca nell'orizzonte pragmatico dell'atto linguistico (*acte d'énonciation*), trovando così un punto di incontro tra l'analisi virtuale e teorica della grammatica e le esigenze linguistico-comunicative proprie della ricerca linguistica contemporanea<sup>69</sup>.

Nella proposizione-enunciato si integrano dunque due macro-livelli principali: uno che attiene strettamente al contenuto semantico e l'altro che si colloca in una prospettiva co(n)testuale e pragmatica e riassume in sé sia il punto di vista applicato al contenuto sia il valore argomentativo che l'enunciato possiede, da cui scaturisce la sua forza illocutoria<sup>70</sup>. Ogni proposizione-enunciato nasce dunque dall'incontro tra una rappresentazione discorsiva di un contenuto e l'assunzione di un punto di vista su tale proposizione-enunciato. Il senso di una proposizione-enunciato non può dunque essere separato dall'atto stesso del dire, ne consegue che la forza illocutoria della proposizione-enunciato è dunque legata all'attività enunciativa stessa. Allo stesso modo il livello descrittivo della proposizione-enunciato (dato dal contenuto e dal punto di vista applicato ad esso) non può prescindere dall'orientamento argomentativo<sup>71</sup>. La

---

68 Jean-Michel Adam, *ivi.*, p.66, i corsivi sono dell'autore.

69 Va inoltre ricordato che la nozione di atto enunciativo poggia qui sulla distinzione tra scritto (*écrit*), orale (*oral*) e parlato (*parlé*), secondo la quale l'oralità sarebbe «*une organisation du discours régie par le rythme*», cfr., *ivi.*, la nota 1 a p.67.

70 Cfr., *ivi.*, p.68: «*une certaine potentialité argumentative lui confère une force ou valeur illocutoire plus ou moins identifiable* ».

71 Adam riassume così i rapporti tra contenuto, punto di vista e forza illocutoria all'interno di una proposizione-enunciato: «*toute représentation discursive [Rd] est l'expression d'un point de vue [PdV] [...] la valeur illocutoire dérivée de l'orientation argumentative est inséparable du rattachement du sens d'un énoncé à une activité énonciative signifiante.[...] Enfin, la valeur descriptive d'un énoncé ne prend sens que par rapport à sa valeur argumentative. Le sens d'un énoncé (le dit) est inséparable d'un dire, c'est-à-dire d'une activité énonciative signifiante que*

combinazione di rappresentazione discorsiva e punto di vista genera due modalità alternative di valutazione delle proposizioni-enunciato: la verità e la validità. Il valore di verità può essere valutato in termini di verità, propriamente detta, quindi per stabilire se il contenuto è vero o falso, oppure di fittività. La fittività sfugge alla categorizzazione vero-falso e si pone come un valore altro di verità: è per esempio il caso delle metafore e di alcuni generi testuali<sup>72</sup>. Il valore di validità attiene invece alla condivisione più o meno larga che il contenuto di una proposizione-enunciato ottiene all'interno di una comunità linguistica: una proposizione-enunciato può essere posta come valida solo per il locutore, oppure anche per i suoi interlocutori, per gli altri, per tutti o per l'opinione comune. In questo ultimo caso si parlerà di *doxa*<sup>73</sup>.

La scelta della nozione di proposizione-enunciato come unità costitutiva del testo nasce da alcune considerazioni e difficoltà concettuali: la prima è sul ruolo e la collocazione della parola all'interno del sistema linguistico, la seconda è sull'instabilità della nozione di “frase”.

La parola considerata in sé e per sé non può infatti essere l'unità fondante di un testo in quanto essa è statica e priva di legami con altre entità linguistiche. In termini saussuriani essa appartiene alla *langue*, il sistema teorico di opzioni paradigmatiche, e non alla *parole*, dominio dei rapporti sintagmatici e dunque del legame, dell'atto di formulazione linguistica vero e proprio<sup>74</sup>.

---

*le texte invite à (re)construire ».*

72 Cfr., *ivi*, p.70: « *La question de l'évaluation de la valeur de vérité des énoncés [peut être analysée ndr] selon deux régimes pragmatiques: celui de la vériconditionnalité qui repose sur l'opposition du vrai et du faux/mensonger et celui de la fictionalité qui apparaît comme un régime du ni vrai ni faux dans lequel on peut intégrer la métamorphosité. Ces deux régimes sont largement déterminés par le genre de discours et/ou par les figures du discours ».*

73 Cfr, *ibidem*: « *Un énoncé est posé comme valide selon le locuteur (JE-valide), selon son ou ses interlocuteurs (VOUS-valide), selon les autres (délocutifs, IL[S]/ELLE[S]-valide), pour tous (NOUS-valide) ou selon l'opinion commune, la doxa des maximes, proverbes ou dictions (ON-valide) ».*

74 Sul rapporto tra testo-discorso e parola e tra *langue* e *parole* cfr. le note di Saussure, riprese poi anche da Benveniste, in Jean-Michel Adam, *ivi*, pp.15-16: « *le discours consiste [...] à affirmer un lien entre deux des concepts qui se présentent revêtus de la forme linguistique, pendant que la langue ne fait préalablement que réaliser des concepts isolés, qui attendent d'être mis en rapport entre eux pour qu'il y ait signification de pensée ».* riguardo al ruolo « cerniera » svolto dalla sintassi cfr. pp.17-18: « *ce n'est que dans la syntaxe en somme que se présentera un certain flottement entre ce qui est donné, fixé, dans la langue et ce qui est laissé à l'initiative individuelle. La délimitation est difficile à faire. Il faut avouer qu'ici dans le domaine de la*

Benveniste aveva già sottolineato tale distinzione, rintracciando l'unità fondante del testo, e dunque il punto di partenza della linguistica testuale, in un'entità maggiore rispetto alla parola. Egli l'aveva identificata nella frase<sup>75</sup>. Come Saussure, anche il linguista francese riconosce un particolare *status* intermedio alla frase, che diventa lo spartiacque tra due campi di indagine linguistica<sup>76</sup>.

La frase per Benveniste è a sua volta un oggetto-complesso: si tratta infatti del limite superiore di un sistema di integrazioni successive<sup>77</sup> di senso che procedono dai *mérismes* (i tratti distintivi dei fonemi, privi però di costituenti di natura linguistica) e giungono alla frase passando per i livelli intermedi del fonema e del segno. Nel segno vengono poi identificati due livelli: il livello morfematico che considera il segno come una concatenazione di fonemi, e il livello lessematico che considera il segno in quanto *mot*, dotato già di una certa libertà espressiva<sup>78</sup>.

La frase è dunque l'oggetto della semantica, ovvero la linguistica del discorso. Per Benveniste, tuttavia, la linguistica vera e propria si esaurisce proprio a livello della frase in quanto lo studio di oggetti linguistico-

---

*syntaxe, fait social et fait individuel, exécution et association fixe, se mêlent quelque peu, arrivent à se mêler plus ou moins. Nous avouerons que c'est sur cette frontière seulement qu'on pourra trouver à redire à une séparation entre la langue et la parole ».*

75 Cfr.; Jean-Michel Adam, *ivi*, pp.19-21: « Par ailleurs, Benveniste fait de la phrase l'unité de la communication humaine: « nous communiquons par phrases, même tronquées, embryonnaires, incomplètes, mais toujours par des phrases [...] la phrase, création infinie, variété sans limite, est la vie même du langage en action. Nous en concluons qu'avec la phrase on quitte le domaine de la langue comme système de signes, et l'on entre dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours. Ce sont là vraiment deux univers différents, bien qu'ils embrassent la même réalité, et ils donnent lieu à deux linguistiques différentes, bien que leurs chemins se croisent à tout moment ».

76 Cfr., *ibidem*, : « Avec la phrase une limite est franchie, nous entrons dans un nouveau domaine [...] Elle se distingue foncièrement des autres entités linguistiques ».

77 Per i concetti di integrazione, forma e senso cfr. *ivi*, p.20: « La forme d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur. Le sens d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité e niveau supérieur. Forme et sens apparaissent ainsi comme des propriétés conjointes, données nécessairement et simultanément, inséparables dans le fonctionnement de la langue. Leurs rapports mutuels se dévoilent dans la structure des niveaux linguistiques, parcourus par les opérations descendantes et ascendantes de l'analyse, et grâce à la nature articulée du langage ».

78 Cfr., *ivi*, pp.19-20: « Dans son modèle, la limite inférieure du système est constituée par les « mérismes », traits distinctifs de phonèmes, qui ne contiennent aucun constituant de nature linguistique. La phrase ne se définit ainsi que par ses constituants et le mérisme par sa nature de constituant d'une unité linguistique de rang supérieur. Entre ces deux niveaux, les signes, mots ou morphèmes, « à la fois contiennent des constituants et fonctionnent comme intégrant ». e anche : « un morphème se définit comme une suite ordonnée de phonèmes, un syntagme comme une suite ordonnée de morphèmes et l'unité prédicative (niveau catégorématique) est identifiable comme une suite ordonnée de syntagmes ».



comunicativi più complessi è demandato alla *métasémantique* o *translinguistique* dei testi e delle produzioni letterarie<sup>79</sup>. Da unità fondante della linguistica, la frase ne diventa dunque l'unico oggetto di studio e lo studio dei testi si situa in una dimensione altra rispetto alla linguistica<sup>80</sup>.

Insieme alla scelta della frase come unità fondante, è stato quest'ultimo approdo teorico di Benveniste a destare le maggiori critiche.

Come una linguistica testuale per dirsi tale non può proiettare il proprio oggetto di studio al di fuori della sua stessa disciplina di fondazione, allo stesso tempo la frase appare un concetto troppo vago che presta il fianco a diverse interpretazioni, vista la quantità di oggetti linguistici che possono essere inclusi in questa definizione<sup>81</sup>.

Una volta identificata brevemente l'unità costitutiva del testo, l'analisi verterà sulle modalità di creazione della proposizione-enunciato stessa (§ 1.2.1.2) e quindi sulle condizioni che permettono la costruzione del testo stesso, ovvero i legami e le relazioni che si stabiliscono tra le unità stesse (§1.2.1.3).

### **1.2.1.2 Dall'unità minima al testo: i concetti di coesione e progressione testuale**

Analizzata da un punto di vista sintattico-semantico, la costruzione di una proposizione-enunciato si situa al punto di incontro ed equilibrio tra due forze: il noto e l'ignoto, la reiterazione di ciò che è già conosciuto (perché contenuto nel co(n)testo e/o nella memoria discorsiva di mittente e

---

79 Cfr., *ivi*, p.22: « Benveniste décompose programmatiquement le champ général de la linguistique en trois domaines au sein desquels la linguistique de l'énonciation occupe une place centrale. C'est ce que nous essayons de représenter par un schéma à la fois discontinu (opposant deux ensembles aux méthodologies différentes) et continu (la linguistique de l'énonciation assurant la transition entre les deux domaines auxquels elle appartient) [...] Prenant appui sur la linguistique de l'énonciation, la linguistique du discours s'ouvre, d'une part, sur une « translinguistique des textes » et, d'autre part, sur une « translinguistique des œuvres », c'est-à-dire des productions littéraires ».

80 Cfr., *ivi*, p.23: « Roland Barthes, qui a suivi de très près la réflexion de Benveniste, déplorait le fait que la linguistique soit incapable de se donner un objet supérieur à la phrase « parce qu'au-delà de la phrase, il n'y a jamais que d'autres phrases » ayant décrit la fleur, le botaniste ne peut s'occuper de décrire le bouquet ».

81 Cfr., *ivi*, p.21: « Mais la phrase pose déjà des problèmes de description, [...] En effet, les catégories multiples de phrase « simple », « complexe », « nominale » ou « verbale » prouvent, par leur diversité que le concept de phrase n'est pas définissable de façon ferme ».

destinatario<sup>82</sup>) e l'aggiunta di nuovi elementi.

In questo senso in una proposizione-enunciato sono distinguibili un tema (il contenuto semantico già noto al destinatario) e un rema (ovvero cioè che è detto sul tema, quindi il contenuto semantico nuovo, che si aggiunge)<sup>83</sup>. A tema e rema corrispondono due posizioni ben precise all'interno della frase stessa, solitamente il contenuto del tema è collocato a sinistra, mentre il rema a destra. Ciò che è già noto precede così ciò che è sconosciuto e ciò che è sconosciuto viene così focalizzato<sup>84</sup>.

Tuttavia il rema può essere focalizzato anche grazie all'uso dei presentativi e dimostrativi. Essi focalizzano il rema ponendolo in posizione tematica<sup>85</sup>. Appartiene a tale tecnica della focalizzazione anche la postposizione degli aggettivi all'interno del sintagma nominale allo scopo di sottolineare la propria portata semantica<sup>86</sup>.

Tale struttura sintattico-semantica di composizione della proposizione-enunciato viene replicata sul larga scala nei processi di costruzione testuale.

Il testo è infatti il punto di equilibrio tra la coesione e la progressione.

---

82 Cfr., *ivi*, p.57: « *L'élément thématisé est lié au contexte de l'échange, présent dans la situation d'interaction ou supposé présent dans la mémoire de l'énonciateur et du coénonciateur. Point d'appui des énoncés, la partie thématique est donc co(n)textuellement déductible* ».

83 Cfr., *ivi*, pp.53-54: « *Un bon exemple de la nécessité de distinguer entre catégories textuelles et catégories de la grammaire est donné par la théorie de la « Perspective fonctionnelle de la phrase » et de la « dynamique communicationnelle » élaborée dans le cadre des travaux du seconde Cercle linguistique de Prague [...] Une partie d'une phrase d'un syntagme nominal ou d'un syntagme verbal peut recevoir – de façon indépendante du découpage en constituants syntaxiques – une focalisation ou valeur informative différente. En fonction de sa place dans la « dynamique de la phrase » et de sa « visée communicative », une unité est dite thématique ou rhématique. L'information peut être donnée comme déjà présente dans le co(n)texte et donc, en quelque sorte, connue (c'est le thème) ou comme apport nouveau (c'est le rhème focalisé ou foyer de l'information) ».*

84 Cfr., *ivi*, p.57: « *Le groupe le plus à gauche, le thème, est, du point de vue de l'énonciateur, le point de départ de l'énoncé. Ce groupe est moins informant [...] mais lié au contexte de l'échange [...]. Le groupe plus à droite. Le rhème, correspond à ce qui est dit du thème; c'est l'élément phrastique posé comme le plus informant, celui qui fait avancer la communication* ».

85 Cfr., *ivi*, pp.57-58: « *Ce découpage des énoncés (la division thème-rhème: ndr) permet de rendre compte des constructions emphatiques qui associent un présentatif et un relatif par extraction-clivage d'un rhème en position thématique et ainsi focalisé [...] Cette structure de base permet d'opérer des focalisations (ou mises en emphase) en détachant en position de tête de phrase un élément thématisé autre que le sujet syntaxique* ». La dislocazione a destra invece è spesso diversa, in quanto tende a ribadire il tema già presente in maniera implicita: « *Il ne s'agit pas d'une rhématisation, mais d'un rappel du thème* ».

86 Cfr., *ivi*, pp.54-55: « *Dans la prézone, celle de la chaîne intercalée entre le déterminant et le substantif, « les adjectifs qui s'intercalent [...] auront un sens atténué et plus ou moins général, et il est souvent question d'une fusion sémantique et prosodique (la liaison est habituelle) avec le substantif [...] l'adjectif postposé garde sa valeur pleine ou littérale et, partant, qu'il acquiert une valeur distincte et catégorisante et qu'il peut véhiculer une information proprement nouvelle* ».

Per assicurare coesione (e dunque, richiamando la metafora citata in § 1.1, la tessitura verbale) è necessaria una certa ripetizione di alcune unità di senso, rintracciabili lungo tutto l'oggetto testuale. Proprio in virtù del loro essere note (e quindi in funzione di tema), esse saranno gli indici di un *fil rouge* semantico che attraversa e compatta il testo.

Allo stesso tempo, però il testo è un'unità complessa, i cui senso è appunto dispiegato su tutte le proposizioni-enunciato che lo compongono. Non si tratta dunque di una semplice ripetizione della stessa unità di senso, prefigurata dal tema, ma di una progressione continua che associa ai tasselli semantici già noti, altri tasselli inediti, per l'appunto degli elementi rematici<sup>87</sup>.

Il testo si configura così come una concatenazione: ogni volta che una nuova unità di significato viene introdotta, essa sarà un elemento rematico, nel co(n)testo della prima frase in cui compare, per diventare poi un elemento tematico nel corso della progressione testuale<sup>88</sup>.

I rapporti tra tema-rema in un testo possono essere combinati in maniera diversa. Principalmente, essi trovano tre grandi modalità di organizzazione:

- progressione a tema costante
- progressione attraverso una tematizzazione lineare
- progressione tematica combinata<sup>89</sup>.

### La progressione a tema costante divide

un hyperthème (objet de la description) en sous-thèmes (ses parties), les séquences narratives ont tendance à adopter un dispositif dans lequel pour maintenir la continuité du récit et l'identification des personnes ou personnages impliqués, le même thème est repris, sous forme pronominale en s'adjoignant différents rhèmes

---

87 Cfr., *ivi*, p.60: « *La charge informationnelle faible du thème en fait une base de reprise et donc de cohésion textuelle. Tout texte est pris dans une tension entre cohésion [...] et la progression. Les rhèmes successifs apportent les informations pertinentes, plus importantes, dites en ce sens « nouvelles ».* »

88 Cfr., *ibidem*: « *La plupart des phrases ne sont pas isolées, elles sont enchaînées à d'autres; une phrase en amène une autre, elle la déclenche; et le point d'aboutissement d'une phrase est très souvent la notion initiale de la phrase suivante; le prédicat de la première devient le sujet de la deuxième et ainsi de suite; ou bien dans d'autres cas, un même sujet reçoit une série d'attributs successifs* ».

89 Per tale classificazione cfr., *ivi*, pp.60-61.

successifs<sup>90</sup>.

La progressione attraverso una tematizzazione lineare si struttura invece così

Le rhème (Rh1) d'une première phrase devient le thème (Th2) de la seconde dont le rhème (Rh2) fournit, à son tour, le thème (Th3) de la suivante. [...] La thématization linéaire est répertoriée dans la rhétorique sous le nom d'*anadiplose*, figure syntaxique par répétition qui se présente comme la reprise, au début d'une unité syntaxique (qui peut être ou non une phrase), e l'élément placé à la fin de l'unité précédente<sup>91</sup>.

La progressione tematica combinata infine è il « *mélange des deux modèles de base* »<sup>92</sup>.

I tipi di legami testuali saranno l'argomento del prossimo sottoparagrafo.

### **1.2.1.3 I tipi di legami testuali possibili**

Se alcuni accorgimenti tipografici (per esempio gli a capo, i rientri ad ogni paragrafo) servono a segmentare il testo per estrarne i nuclei di significato, i legami servono invece a garantire la coesione delle diverse parti.

Tali legami operano con modalità diverse. Distinguiamo cinque grandi gruppi: legami del significato (§ 1.2.1.3.1), i legami del significante (§ 1.2.1.3.2), i legami impliciti (§ 1.2.1.3.3), i connettori (§ 1.2.1.3.4) e le sequenze di atti del discorso (§ 1.2.1.3.5)<sup>93</sup>.

Queste operazioni di base cooperano all'interno di un testo. In alcuni casi le peculiarità di un tipo di legame possono supplire alle mancanze strutturali delle altre tipologie<sup>94</sup>.

---

90 Cfr., *ivi*, p.60.

91 Cfr., *ivi*, p.61.

92 Cfr., *ibidem*.

93 Cfr., *ivi*, p.83.

94 Cfr., *ibidem*: « *Chacune de ces cinq opérations est un facteur de textualité, mais aucune en suffit seule à faire d'un texte une unité cohérente. Elles coopèrent et peuvent même suppléer la défaillance de l'une et de l'autre d'entre elles. Elles interviennent à des degrés divers selon les textes* ».

### 1.2.1.3.1 I legami del significato

I legami del significato si distinguono in:

1. anafore e coreferenti
2. isotopie e collocazioni<sup>95</sup>.

I coreferenti sono parole tra loro legate da una «*relation d'identité référentielle entre deux ou plusieurs signes sémantiques interprétables indépendamment l'un de l'autre*»<sup>96</sup>. Essendo parole distinte, ma con una comune radice referenziale, i coreferenti assicurano la coesione testuale grazie alla ripetizione variata del concetto. La progressione è invece affidata ai semi peculiari di un particolare coreferente, non rintracciabile negli altri. In questo modo i coreferenti aggiungono di volta in volta delle informazioni a partire da una radice referenziale comune<sup>97</sup>.

I coreferenti possono essere divisi in due grandi sottogruppi: le anafore e le catafore<sup>98</sup>.

Per le anafore è necessario rintracciare un referente-significante nel co-testo a sinistra (che precede), mentre per le catafore tale interpretante sarà rintracciabile nel co-testo a destra (che segue). Esiste poi il caso particolare delle anafore esoforiche il cui referente si situa nella situazione deittico-contestuale<sup>99</sup>.

I co-referenti possono essere classificati in maniera diversa, a seconda della natura della parola con cui stabiliscono una relazione semantica.

Tra due espressioni nominali definite, la co-referenza è detta fedele se

---

95 Cfr., lo schema riassunti dei legami testuali in *ivi*, p.83.

96 Cfr., *ivi*, p.84.

97 Cfr., l'esempio citato in *ivi*, p.86 in un articolo in cui Maria Callas, nominata nel titolo, viene definita in un passaggio la « *divine soprano* »: « *En cas du méconnaissance du nom propre, la divine soprano permettrait une identification et une interprétation par le lecteur du journal* ».

98 Cfr., *ivi*, p.84.

99 Cfr., *ivi*, pp.84-85: « *Les relations sémantiques de coréférence sont dites anaphoriques, dans la mesure où l'interprétation d'un signifiant dépend d'un autre présent dans le co-texte gauche (anaphore proprement dite) ou dans le co-texte droit (cataphore), sans exclure le cas du référent présent dans la situation (référence contextuelle ou déictique-situationnelle, dite (exophorique))* ». I termini in grassetto sono dell'autore.

viene ripreso lo stesso lessema, infedele se non è esattamente lo stesso<sup>100</sup>. Se si tratta del riassunto di un intero segmento testuale, la relazione di co-referenza è riassuntiva<sup>101</sup>. Se invece il testo presenta delle co-referenze legate tra loro all'appartenenza allo stesso campo lessicale e i cui legami sono dunque inferibili, tali co-referenze saranno dette associative<sup>102</sup>.

I riferimenti co-referenziali possono anche essere stabiliti attraverso l'uso dei pronomi: tali legami di natura pronominale saranno necessariamente fedeli e tendenzialmente non aggiungeranno nessun nuovo tratto semantico rispetto al lessema o sintagma nominale da loro ripreso<sup>103</sup>.

I co-referenti possono anche essere definiti in base al maggiore o minore grado di definizione nella concatenazione testuale. Un referente può essere introdotto in maniera indefinita (preceduto dunque dall'articolo indefinito) e poi essere ripreso passando dalla forma indefinita a quella definita attraverso l'articolo e mantenendo una forma identica o quasi identica per il lessema: in questo caso si parlerà di co-referenti definiti fedeli. Qualora si passasse invece da un lessema iponimo ad uno iperonimo allora il co-referente sarebbe definito e infedele<sup>104</sup>. Al contrario se il passaggio è operato da un iperonimo ad un iponimo, il co-referente è detto specificante<sup>105</sup>. In entrambi i casi i referenti vengono identificati tramite un processo di inferenza.

Di tenore ancora diverso è il co-referente dimostrativo che opera una ricategorizzazione del lessema. Modificando la relazione semantica tra il referente e la sua ripresa si instaura un nuovo punto di vista alla base della ricategorizzazione<sup>106</sup>.

Il livello superiore di coesione testuale operato dal significato è dato dalle isotopie. L'isotopia, teorizzata soprattutto da Algirdas Julien Greimas può essere definita così

---

100 Cfr., *ibidem*.

101 Cfr., *ibidem*.

102 Cfr., *ibidem*.

103 Cfr., *ivi*, p.87: « *L'anaphore pronominale est, par définition, fidèle car elle n'indique généralement aucune nouvelle propriété de l'objet* ».

104 Per la classificazione dei anafore definite cfr., la classificazione a p.88 in *ivi*.

105 Cfr., *ivi*, p.92.

106 Cfr., *ivi*, pp.89-90.

L'existence du discours – et non d'une suite de phrases indépendantes – ne peut être affirmé que si l'on peut postuler à la totalité des phrases qui le constituent une isotopie commune, reconnaissable grâce à un faisceau de catégories linguistiques tout au long de son déroulement. Ainsi, nous sommes enclins à penser qu'un discours «logique» doit être supporté par un réseau d'anaphoriques qui, en se renvoyant d'une phrase à l'autre, garantissent sa permanence topique<sup>107</sup>.

Anche Umberto Eco si è interessato alla definizione di isotopia identificandola nel percorso di senso identificabile in maniera costante in un testo a cui si applicano delle regole di coerenza interpretativa<sup>108</sup>.

Un testo può essere anche politopico, come nel caso delle parabole e delle favole, dove vizi e virtù degli esseri umani sono rappresentati attraverso gli animali. Si creano così due livelli di lettura, che corrispondono alle due isotopie, quella dell'aneddoto raccontato e quella del significato religioso e sociale<sup>109</sup>.

Collegato al tema delle isotopie, si associa quello delle collocazioni. Esse si basano sulle associazioni di lessemi in un testo, rintracciabili attraverso delle mappe delle co-occorrenze dei lessemi. Tali co-occorrenze strutturano il testo, creando coesione<sup>110</sup>. In molti casi esse possono anche originare delle intertestualità con associazioni di lessemi simili rintracciabili in altri testi e dunque appartenenti del co(n)testo suscettibili di essere sedimentati nella memoria discorsiva degli interlocutori<sup>111</sup>.

---

107 Cfr., La citazione di Greimas in *ivi*, pp.93-94.

108 Cfr., la versione francese dell'affermazione di Eco citata da Adam in *ivi*, p.94: « L'isotopie [est conçue] comme « la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative ».

109 Cfr., *ibidem*: « Une parabole ou une fable animalière sont, par définition, poly-isotopiques en ce sens qu'elles sont lisibles à deux niveaux de sens: celui de l'anecdote relatée (animalière dans le seconde cas) et celui de sa signification religieuse (pour la première) ou sociale (pour la seconde) ».

110 Cfr., *ivi*, p.99: « Le concept de collocation renvoie à deux types de relation entre signes: les collocations en langue (associations codées de lexèmes, répertoriées dans les dictionnaires) et les collocations propres à un texte (établies par les répétitions de suites de lexèmes associés dans un texte donné). La question n'est plus celle des isotopies, mais des groupements lexicaux qu'un texte propose et qu'un programme de traitement informatique non pas au simple décompte des occurrences, mais à celui des cooccurrences de lexèmes, permet de mettre en évidence. Les collocations lexicales sont un lieu particulièrement marqué de construction de la cohésion sémantique du texte comme discours ».

111 Cfr., *ivi*, p.100: « les associations lexicales établies dans un texte peuvent être tellement fortes qu'elles se stabilisent mémoriellement et devient le support de connexions

### 1.2.1.3.2 I legami del significante

La coesione testuale fondata sul significante si manifesta chiaramente nei livelli superficiali del testo (fonetica, fonologia, morfologia, sintassi «di superficie»)<sup>112</sup>. Tale coesione esprime dunque la funzione poetica, già teorizzata da Jakobson. Come la funzione che orienta il testo verso se stesso, in maniera autoreferenziale<sup>113</sup>.

Conseguentemente, la funzione poetica si manifesterà nel testo attraverso delle relazioni di equivalenza tra le componenti di una sequenza verbale. Tali relazioni possono essere classificate in 4 categorie:

1. ripetizioni di fonemi (allitterazioni e rime, pangrammi e anagrammi)
2. ripetizioni di sillabe (a seconda del numero di sillabe, si creerà un determinato ritmo)
3. ripetizioni di lessemi e strategie comunicative basate sull'omofonia, la sinonimia e l'antitesi
4. ripetizioni di gruppi morfosintattici (i parallelismi grammaticali)<sup>114</sup>.

Esiste infine un altro tipo di ripresa stilistica che può essere classificato come anafora (ma che nella sostanza si distingue nettamente dalle anafore semantiche così come sono state descritte precedentemente). Essa è appunto definita un' "anafora stilistica" e consiste nella «*répétition du même mot en tête des phrases ou de membres de phrases*»<sup>115</sup>.

### 1.2.1.3.3 I legami impliciti

Il testo sottosta ad una legge di "economia del linguaggio", per la quale

---

*intertextuelles* ».

112 Cfr., *ivi*, p.103.

113 Cfr., Sergio Cigada, *op.cit.*, p.31: « *Il messaggio è poetico, secondo Jakobson, quando è autoreferenziale, cioè quando è incentrato su se stesso* ».

114 Cfr., *ivi*, p.104.

115 Cfr., Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p.104. La definizione può essere allargata anche al sintagma.



si punta al massimo risultato con il minimo sforzo. Per questa ragione, che regola in generale tutta la comunicazione verbale, parte della comprensione del testo e dunque della coesione testuale è demandata a processi inferenziali che rendono chiaro al fruitore quanto è implicito a livello di testo. L'interpretazione semantica di un enunciato può dunque essere spiegata come l'insieme delle conseguenze e conclusioni che possono essere inferite a partire dall'enunciato stesso<sup>116</sup>.

Esistono tre tipologie fondamentali di legame implicito: le ellissi, i presupposti e i sottintesi.

Paradossalmente, per essere considerata tale l'ellissi, intesa come «*suppression de mots*»<sup>117</sup>, non deve essere avvertita dal fruitore del testo. L'assenza deve dunque risultare naturale e impercettibile:

*une ellipse ne devient un fait de langage et fait d'expression que lorsque l'esprit ne cherche plus les éléments disparus et qu'au contraire l'ellipse est considérée inconsciemment comme un symbole expressif*<sup>118</sup>.

Tale assenza naturale costruisce però senso, in quanto funge da ponte invisibile tra proposizioni-enunciato apparentemente scollegate: «*la forme elliptique constitue, en tant que forme, un véritable opérateur de dépendance entre des énoncés distincts*»<sup>119</sup>.

Ciò che è implicito, resta dunque in qualche modo detto, affermato. Questa facoltà affermativa dell'implicito non vale solamente per le ellissi, in quanto soppressioni di parole in una frase o di frasi in un periodo, ma anche per proposizioni-enunciato su cui si possono applicare due operazioni mentali diverse: la presupposizione e il sottinteso<sup>120</sup>.

La presupposizione è rintracciabile nelle unità linguistiche che contengono alcuni semi che proiettano su altre realtà. La presupposizione

---

116 Cfr., *ivi*, p.113: «*Pour qu'une suite de propositions constitue un texte cohérent, il faut qu'il y ait un recouvrement entre les conséquences qu'on peut tirer des propositions successives, à partir des implications des lexèmes qu'elles contiennent*».

117 Cfr., *ivi*, p.109.

118 Cfr., *ivi*, p.110.

119 Cfr., *ibidem*.

120 Cfr., *ivi*, p.112.

non è intaccata da un'eventuale forma negativa o interrogativa che la proposizione-enunciato può assumere<sup>121</sup>. L'esempio più evidente riguarda quei verbi che aprono uno spiraglio temporale sul passato o il futuro.

Adam cita due esempi:

1. Lucky Luke a cessé de fumer.
2. Sachat a recommencé à fumer.<sup>122</sup>

Adam spiega così le presupposizioni contenuti nei verbi «*cesser*» e «*recommencer*»:

En plus des contenus posés explicitement, on parle de présupposés dans le cas des informations qui, sans être explicitement posés, sont pourtant présentes dans le contenu sémantique des verbes *cesser* et *recommencer*. Le premier laisse entendre sous forme de présupposé que *Lucky Luke fumait auparavant*, le second comprend une double présupposition: *Sachat, qui fumait auparavant, avait cessé de fumer*. Ces propositions implicites font partie de la structure linguistique des énoncés et sont autant de conséquences automatiquement entraînées par leur énonciation<sup>123</sup>.

I precostrutti (le credenze, le idee condivise, i pregiudizi) e sottintesi si situano invece ad un livello più profondo della (ri)costruzione del senso di una proposizione-enunciato. Essi investono infatti la dimensione antropologica, culturale e sociale dei parlanti. Si tratta di unità di senso non contenute nei lessemi, ma che fanno parte dell'atto enunciativo<sup>124</sup>. I precostrutti e i sottintesi possono essere legati a sfere valoriali e a giudizi di bene o di male, di buono o di cattivo. Adam, sempre in riferimento alle due proposizioni-enunciato precedentemente citate (*T41 Lucky Luke a cessé de fumer* e *T42 Sachat a recommencé à fumer*) spiega così i sottintesi e il sistema di valori ai quali sono riconducibili:

Les sous-entendus sont dérivés par un processus interprétatif au cours duquel l'acte

---

121 Cfr., *ivi*, p.112.

122 Cfr., *ibidem*.

123 Cfr., *Ibidem*.

124 Cfr., *ivi*, p.113: « *Les sous-entendus ne sont pas plus posés dans l'énoncé que les préconstruits, mais ils font partie de l'énonciation comme acte* ».

d'énonciation *Si elle ou il me dit T41 ou T42...reçoit une interprétation de type...c'est qu'elle ou il veut me dire quelque chose d'autre. Ainsi, c'est probablement pour me reprocher de fumer ou m'inciter à arrêter à mon tour que quelqu'un me dira T41, en s'appuyant sur le préconstruit qui veut que fumer nuise gravement à ma santé. Suivant le contexte, c'est peut-être pour me louer d'avoir arrêté de fumer que l'on me dira T42, ou bien l'énonciateur utilisera le même énoncé pour s'excuser lui-même d'avoir replongé avec Sachat, dans le tabagisme*<sup>125</sup>.

#### 1.2.1.3.4 I connettori

All'interno del livello semantico della lingua, possiamo rintracciare particolari classi di parole, in questa prima fase definite genericamente “connettori”, la cui portata semantica primaria è appunto quella di collegare unità linguistiche differenti, assicurando così la coesione testuale in un contesto di progressione delle idee contenute nel testo. Accanto a questa funzione di collegamento, alcune particolari sottoclassi di connettori integrano anche sfumature semantico-pragmatiche relative alla situazione di comunicazione<sup>126</sup>.

Nonostante svolgano entrambi una funzione di coesione, la differenza con i coreferenti resta evidente: se ai coreferenti la funzione testuale è demandata *in primis*, in quanto essi ribadiscono e/o precisano un concetto già espresso; con i connettori la prospettiva appare ribaltata. Essi funzionano infatti come dei “ponti”, questa volta espliciti, a contrario delle ellissi, tra concetti-unità linguistiche differenti. Per questo motivo essi possono possedere una portata semantica che indica non solo il rapporto esistente tra le unità linguistiche che collegano tra loro, ma che si “aggancia” anche al co(n)testo. La porzione, più o meno lunga controllata da ogni connettore è definita la sua “portata”<sup>127</sup>.

---

125 Cfr., *ibidem*.

126 Cfr., *ivi*, p.114-115: « *Leur fonction fondamentale est de marquer une connexité entre deux unités sémantiques pour créer une structure p CONNEX q. Ce qui les différencie, c'est qu'ils ajoutent ou non à cette fonction de connexion l'indication de prise en charge énonciative (PdV) et/ou d'orientation argumentative (ORarg)* ».

127 Cfr., *ivi*, p.114: « *Ces [...] connecteurs remplissent une même fonction de liage sémantique entre unités de rangs différents (mots, propositions, paquets de propositions, voire*

Nello specifico i connettori possono essere divisi in tre categorie: i connettori argomentativi, gli organizzatori e marcatori testuali e i marcatori di presa in carico enunciativa<sup>128</sup>.

Gli organizzatori e marcatori testuali (§ 1.2.1.3.4.1) appartengono al livello della testualità, del collegamento, mentre i marcatori di presa in carico enunciativa (§ 1.2.1.3.4.2) e i connettori argomentativi (§ 1.2.1.3.4.3) aggiungono altre sfumature alla semplice funzione di coesione<sup>129</sup>. I marcatori di presa in carico argomentativa sono indici dell'assunzione dell'enunciato stesso. Essi aprono dunque sulla dimensione co(n)testuale e pragmatica della presenza del mittente nel testo e spesso rivelano anche la coesione della polifonia testuale introducendo i punti di vista sull'oggetto di cui si parla<sup>130</sup>. I connettori argomentativi sommano invece in sé i livelli di coesione testuale, di assunzione di un punto di vista e di orientamento argomentativo<sup>131</sup>.

#### 1.2.1.3.4.1 Gli organizzatori e marcatori testuali

Gli organizzatori e marcatori testuali svolgono dunque prevalentemente una funzione di organizzazione del materiale testuale. Essi possono essere classificati in: organizzatori spaziali, temporali, enumerativi, i marcatori del cambiamento di topicalizzazione e i marcatori di illustrazione e esemplificazione<sup>132</sup>.

Generalmente gli organizzatori spaziali e temporali sono alla base della costruzione di un *unicuum* coerente. Soprattutto gli organizzatori temporali possono strutturare un ordine informativo crescente (per esempio à gauche,

---

*portions larges d'un texte). Ces morphèmes, qui contribuent à la linéarisation du discours, contrôlent une portion plus ou moins longue du texte. C'est ce qu'on appelle leur portée: portée à gauche (<) et/ou portée à droite (>) ».*

128 Cfr., *ibidem*.

129 Cfr., *ivi*, lo schema a p.36 : « *Texture (propositions, énoncés, périodes) (N4)* ».

130 Cfr., *ivi*, lo schema a p.36: « *énonciation (prise en charge) & cohésion polyphonique (N7)* ».

131 Cfr., *ibidem*, pp.114-115: « *Alors que les organisateurs textuels relèvent, pour la plupart, du niveau N4 du Schéma 4 (p.36) et les marqueurs de prise en charge surtout du niveau N7, seuls les connecteurs argumentatifs relèvent, à la fois de la structuration textuelle (N4), de la prise en charge (N7) et de l'orientation argumentative (N8)* ». e *ivi*, lo schema a p.36: « *actes de discours (illocutoire) & orientation argumentative (N8)* ».

132 Per la presente classificazione cfr., *ivi*, pp. 116-118.

*à droite, devant, derrière, dessus, dessous, plus loin* )<sup>133</sup>.

Gli organizzatori enumerativi stabiliscono un ordine all'interno del materiale testuale e a volte la loro funzione assume delle sfumature temporali. È infatti possibile distinguere gli enumerativi tra i semplici aggiuntivi ( per esempio *et, ou, aussi, ainsi que, avec cela*) e i marcatori di integrazione lineare che segnano l'apertura (*d'abord, premièrement, d'une part*), il proseguimento (*ensuite, puis*) o la conclusione di una serie (*enfin, d'un part, en dernier lieu, en conclusion*)<sup>134</sup>.

I marcatori del cambiamento di topicalizzazione segnano invece il passaggio da un oggetto di discussione ad un altro. Essi sono dunque importanti per strutturare un testo in piani e un'argomentazione in argomenti, tuttavia questi marcatori si limitano ad una funzione ordinatrice, non possedendo un vero e proprio contenuto argomentativo (per esempio *quant à, en ce qui concerne*)<sup>135</sup>.

I marcatori di illustrazione e di esemplificazione hanno la funzione di introdurre un esempio o un elemento esplicativo di un'affermazione principale. Essi hanno una funzione particolarizzante, in quanto selezionano e coprono con la loro portata solamente un elemento o un gruppo di elementi provenienti da un insieme più ampio (per esempio *par exemple, notamment, comme, ainsi*)<sup>136</sup>.

#### **1.2.1.3.4.2 I marcatori della presa in carico enunciativa**

Tali marcatori si concentrano soprattutto sull'assunzione enunciativa di una porzione testuale e possono dunque essere rivelatori di una polifonia testuale. Essi possono essere classificati in: marcatori del quadro mediativo o fonti del sapere, marcatori di riformulazione, marcatori di strutturazione della conversazione e i faticci<sup>137</sup>.

I marcatori del quadro mediativo o fonti del sapere servono per

---

133 Cfr., *ivi*, p.116.

134 Cfr., *ivi*, pp.116-117.

135 Cfr., *ivi*, p.117.

136 Cfr., *ivi*, p.118.

137 Cfr., *ivi*, pp.119-120.

introdurre un nuovo punto di vista, una nuova fonte appunto, diverso da quello finora dominante nel testo. Tale operazione permette dunque di opporre e combinare dei punti di vista tra loro diversi, segnalando, spesso anche con l'ausilio di connettori concessivi, come una porzione testuale sia assunta da un altro mittente. In questo modo le diverse fonti che compongono un testo vengono anche focalizzate e differenziate<sup>138</sup>.

I marcatori di riformulazione permettono invece una revisione del punto di vista in una prospettiva meta-enunciativa. Spesso in questi marcatori la sfumatura di riformulazione si combina con quella di integrazione lineare conclusiva<sup>139</sup>.

Infine, i marcatori di strutturazione delle conversazione e i fatichi che fungono da strutturanti del testo orale o oralizzato. Essi acquisiscono proprio grazie all'oralità un maggiore valore enunciativo e interattivo, per questo vengono classificati come marcatori della presa in carico enunciativa<sup>140</sup>.

#### **1.2.1.3.4.3 I connettori argomentativi**

I connettori argomentativi si trovano alla confluenza di tre esigenze e pratiche discorsive: la strutturazione del testo, l'assunzione enunciativa della porzione testuale e la valenza argomentativa dell'unità linguistica che ne costituisce la portata. Le unità linguistiche che rientrano nella portata di tali connettori possono dunque essere considerata come argomenti, contro-argomenti, argomenti a sostegno di un'inferenza o come conclusioni<sup>141</sup>.

I connettori argomentativi possono inoltre diventare polifonici quando si fanno portatori del punto di vista del destinatario dell'argomentazione<sup>142</sup>.

Globalmente i connettori argomentativi possono essere divisi in quattro sottocategorie: i connettori argomentativi marcatori dell'argomento, i connettori argomentativi marcatori della conclusione, i connettori contro-

---

138 Cfr., *ivi*, p.119.

139 Cfr., *ibidem*.

140 Cfr., *ivi*, p.120.

141 Cfr., *ivi*, p. 120.

142 Cfr., *ivi*, p.121.

argomentativi marcatori di un argomento forte e i connettori contro-argomentativi marcatori di un argomento debole<sup>143</sup>.

I connettori argomentativi marcatori di un argomento possono avere un valore di giustificazione o spiegazione, oppure possono essere operatori della costruzione di un mondo (è il caso delle ipotesi fittizie)<sup>144</sup>.

I connettori argomentativi marcatori della conclusione segnano la fine di una macroportata argomentativa, come nel caso delle apodosi nei periodi ipotetici<sup>145</sup>.

I connettori contro-argomentativi marcatori di argomenti forti o deboli si distinguono per introdurre, i primi, delle proposizioni-enunciato coordinate e, i secondi, delle proposizioni-enunciato subordinate<sup>146</sup>.

#### **1.2.1.3.5 Le sequenze di atti del discorso**

I legami tra proposizioni-enunciato possono essere studiati anche da un punto di vista pragmatico, in quanto atti del discorso. Considerando, secondo le definizioni della linguistica pragmatica, le proposizione-enunciato come degli atti illocutori, si concluderà che all'interno di un testo:

les actes illocutoires qui constituent un texte forment des hiérarchies illocutoires avec un acte illocutif dominant étayé par des actes illocutoires subsidiaires<sup>147</sup>.

Nel testo esiste dunque un macro-atto che orienta la portata illocutoria del testo stesso. Tale macro-atto è però un oggetto complesso che risulta dall'interazione piuttosto che dalla somma degli atti illocutori delle singole proposizioni-enunciato. Ogni singolo atto illocutorio contribuisce in quanto unità base del processo di significazione alla costruzione del macro-atto. Esso quindi non esaurisce la sua forza illocutoria nella proposizione-

---

143 Cfr., *ivi*, pp.121-122.

144 Cfr., *ivi*, p.121.

145 Cfr., *ivi*, p.121.

146 Cfr., *ivi*, p.122.

147 Cfr., Dieter Viehweger citato in *ivi*, p.125.

enunciato: collocato in un orizzonte pragmatico, il senso si costruisce dinamicamente, proseguendo da enunciato a enunciato. Questa progressione colloca al contempo la forza illocutoria di ogni enunciato in una struttura di senso più ampia<sup>148</sup>.

La portata illocutoria delle proposizioni-enunciato è evidente nei testi a carattere dialogico, dove una domanda si pone come argomento forte che orienta l'altro atto-risposta. Situazioni testuali simili si verificano anche nelle sequenze saluto-saluto e domanda-offerta/rifiuto<sup>149</sup>.

## 1.2.2 I testi: analisi e strutturazione

Terminato lo studio dell'unità base di composizione del testo e diversi tipi di legame, il percorso di analisi rivolgerà ora l'attenzione alle dinamiche di costruzione dei testi e dunque al passaggio dalla proposizione-enunciato alle unità semantiche più articolate, che non risultano semplicemente dalla somma delle singole parti<sup>150</sup>.

Globalmente si evidenziano due principali raggruppamenti che possono interessare le proposizioni-enunciato: i periodi e le sequenze.

La nozione di periodo viene recuperata dalla retorica classica di matrice aristotelica e dai più recenti studi sull'oralità, ma soprattutto sullo scritto-oralizzato<sup>151</sup> e sul suo contrario l'orale scritturalizzato, che diventa nel caso di certi autori una scelta stilistico-letteraria<sup>152</sup>. Il periodo nelle sua recente

---

148 Cfr., *ivi*, p.126: « *Un véritable discours est bien plus qu'une simple séquence finie d'actes illocutoires. Il a une structure et des conditions de succès qui lui sont propres et qui sont irréductibles à celle des actes illocutoires isolés qui en font partie* ».

149 Cfr., *ivi*, p.130.

150 Cfr., *ivi*, p.131: « *Il reste à envisager comment on passe de la mise en série des propositions -énoncés à leur empaquetage sémantique dans des unités textuelles de niveaux croissants de complexité. L'étude de ce passage de la combinatoire en série aux configurations plus complexes d'unités formant un tout qui est plus que la suite linéaire de ses parties correspond à la différence que nous établissons, dans l'avant-propos, avec Eugenio Coseriu, entre objet de la grammaire transphrastique et celui de la linguistique textuelle* »

151 Cfr., *ivi*, p.134: « *N'accordant pas la priorité au discours « ordinaire » oral, nous considérons ici la plupart des écrits comme tout aussi « quotidiens » et nous nous intéressons à des formes d'écrits relevant de l'écrit oralisé, comme le discours prononcé par le général De Gaulle au balcon de l'hôtel de ville de Montréal ou à la BBC le 18 juin 1940. Cette forme d'écrit pour l'oralisation correspond aussi bien aux éloges funèbres de Malraux qu'aux textes de théâtre et aux discours tenus devant des assemblés* ».

152 Cfr., *ibidem*, p.134: « *Il existe une forme d'oral qu'on peut dire scripturalisé, celui des transcriptions des entretiens de presse écrite, et un oral stylisé, celui des romans de Céline et*



ricomparsa sulla scena linguistica è stato definito come: «*des blocs d'unités entretenant entre elles des liens hiérarchiques de dépendance morphosyntaxiquement marqués*»<sup>153</sup>. Tale definizione innesta il concetto di legame gerarchico su quello di unità, già sottolineato da Aristotele che identificava il periodo con «*une forme d'élocution qui renferme en elle même un commencement et une fin, ainsi qu'une étendue qui se laisse embrasser d'un coup d'oeil*»<sup>154</sup>. Tale unità risulta «*agréable*»<sup>155</sup> perché si fa portatrice di un «*sens conclu*»<sup>156</sup>. Aristotele coglie inoltre una delle direttrici principali di analisi del periodo: il ritmo<sup>157</sup>. L'importanza del ritmo, come anche gli altri aspetti della definizione elaborata da Aristotele, saranno ripresi dai grammatici del XVIIIesimo secolo, che sottolineeranno anche l'importanza dei nessi grammaticali<sup>158</sup>.

Si considereranno dunque periodi:

- le strutture ritmiche sprovviste di connettori. Tali strutture possono essere a ritmo semplice (quando la linea sintagmatica viene interrotta dall'interazione di due, tre o quattro lessemi) o a ritmo complesso (ogni volta che si ritorna su una posizione sintattica anteriore e necessaria).
- Le strutture organizzate intorno ai connettori<sup>159</sup>.

Le sequenze sono unità più complesse e caratterizzate rispetto ai periodi<sup>160</sup>.

La progressiva evoluzione da un periodo ad una sequenza non è però

*Ramuz, par exemple ».*

153 Cfr., *ivi*, p.134.

154 Cfr., *ivi*, p.135.

155 Cfr., *ibidem*.

156 Cfr., *ibidem*.

157 Cfr., *ibidem*: « *Le style périodique est assujetti au nombre, ce qui est la chose dont on se souvient le mieux. C'est la raison pour laquelle tout le monde retient les vers mieux que la prose* ».

158 Cfr., *ibidem*: « *La notion [espressa da Aristotele: ndr] ne s'est grammaticalisée qu'au XVIIIème siècle. Les ouvrages de rhétorique ont alors défini la période comme une phrase complexe dont l'ensemble forme « un sens complet » et dont chaque proposition constitue un membre, la dernière formant une chute ou clause. [...] Toutefois, l'abbé Batteux insiste autant sur le rythme [...] que sur les connexions grammaticales* ».

159 Per questa ultima classificazione cfr., *ivi*, pp.135-136.

160 Cfr., *ivi*, p.131: « *Les propositions-énoncés sont directement soumises à deux grands types de regroupement qui les font tenir ensemble. On distinguera des unités textuelles faiblement typées: les périodes, et des unités plus complexes et typées: les séquences* ».

misurabile in termini di volume. Si deve piuttosto intendere la formazione di unità sempre più complesse come un *continuum* che evolve dal periodo alla sequenza per livelli successivi di strutturazione della materia testuale, fino alla creazione di un vero e proprio sistema<sup>161</sup>. Sia i periodi che le sequenze contribuiscono alla costruzione di un testo. I periodi entrano però direttamente nella composizione delle sezioni di un progetto testuale, mentre le sequenze richiedono un pre-lavoro di strutturazione<sup>162</sup>. Le sequenze in quanto unità testuali complesse sono composte da un numero limitato di proposizioni-enunciato, dette macro-proposizioni<sup>163</sup>.

Essendo dei settori testuali in cui un senso, si pone, si sviluppa e trova la sua conclusione, le macro-proposizioni possono essere considerate come dei periodi. A differenza dei periodi però la loro appartenenza ad una sequenza impone una collocazione ben precisa e rigida all'interno della sequenza stessa. Tale posizione è già prestabilita dalla forma e dalla regole di formazione della sequenza stessa. L'ordine prestabilito che regola la formazione delle sequenze sottintende anche alla costruzione del senso: ogni macro-proposizione acquista infatti senso in relazione alla sua collocazione all'interno della sequenza e anche in relazione alle rispettive collocazioni delle altre macro-sequenze. Tale carattere di fissità è sostanzialmente dovuto alla sedimentazione di alcuni schemi compositivi dei testi nella nostra memoria e nella nostra cultura. Essendo formata da un insieme di sottoparti legate tra di loro da un lato e dall'altro legate all'unità semantica globale che si intende costruire, la sequenza è dunque una struttura<sup>164</sup>.

---

161 Cfr., *ivi*, p.132: « *En parlant d'un continuum de complexité croissante entre période et séquence, nous pouvons expliquer le fait que ce qui différencie une simple période narrative ou argumentative d'une séquence narrative ou argumentative puisse n'être qu'une question de degré* ».

162 Cfr., *ivi*, p.131.

163 La dicitura più corretta e precisa sarebbe macro-proposizione-enunciato. Si sceglie qui di abbreviare tale concetto con la dicitura « macro-proposizione » per rendere più scorrevole e pratica la lettura. La dicitura abbreviata viene inoltre adottata dallo stesso Adam.

164 Cfr., *ivi*, p.131: *d'amplitude potentiellement moins grande que les séquences, les périodes sont des unités qui entrent directement dans la composition des parties d'un plan du texte. Les séquences sont des unités textuelles complexes, composées d'un nombre limité de paquets de propositions-énoncés: les macro-propositions. Ces macro-propositions sont des sortes de périodes dont la propriété principale est d'être des unités liées à d'autres macro-propositions, occupant des positions précises au sein du tout ordonné de la séquence, chaque macro-*

Tale struttura si caratterizza per una rete gerarchica di relazioni e per essere un'entità relativamente autonoma, con una sua organizzazione interna<sup>165</sup>.

La gerarchia delle relazioni rende la sequenza una grandezza scomponibile in parti tra loro legate e legate alla totalità dell'unità semantica che si intende costruire<sup>166</sup>.

L'autonomia e l'organizzazione interna pongono la macro-proposizione in un rapporto di dipendenza-indipendenza con la più ampia entità testuale<sup>167</sup>.

Gerarchia, autonomia e organizzazione si esprimono a livelli diversi e con modalità differenti non solo a seconda del contenuto semantico previsto, ma anche in base alle modalità di concatenazione e inserimento previste per le proposizione-enunciato all'interno della macro-proposizione e dunque anche delle macro-proposizioni nella sequenza.

Distinguiamo fondamentalmente 5 tipi di concatenazioni: il descrittivo, il narrativo, l'argomentativo, l'esplicativo e il dialogale<sup>168</sup>.

Tuttavia la modalità descrittiva merita uno specifico distinguo: essa si situa infatti tra il periodo e la sequenza, in quanto le regole di composizione sono molto più libere rispetto a quelle della sequenza. La descrizione appare quindi meno strutturata di altre tipologie testuali e acquisisce per questo uno *status* ibrido<sup>169</sup>.

Allo stesso modo, le quattro modalità descrittiva, narrativa, argomentativa e esplicativa si situano tra due estremi: la forza illocutoria propria di ogni atto di parola e lo scopo finale a cui l'atto stesso tende. Se l'atto primario di un testo è quello di affermare, in vista di uno scopo, le varie tipologie testuali costituiranno dunque dei micro-atti dell'unico grande atto di rafforzamento e specificazione necessario per passare

---

*propositions prend son sens par rapport aux autres, dans l'unité hiérarchique complexe de la séquence. En ce cas, une séquence est une structure ».*

165 Cfr., *ivi*, p.131.

166 Cfr., *ibidem*.

167 Cfr., *ibidem*.

168 Cfr., *ivi*, p.132.

169 Cfr., *ibidem*: *Il est difficile de parler de macro-propositions descriptives alors que les segments descriptifs ne présentent pas une organisations interne préformatée comparable à celle des macro-propositions des séquences argumentatives, explicatives ou narratives ».*

dall'affermazione allo scopo. Anche il dialogo segue questa logica sebbene si articoli in modo diverso<sup>170</sup>.

Di seguito verranno analizzate una per una queste modalità di espressione.

### 1.2.2.1 La descrizione tra periodo e sequenza

Più libera nella sua composizione che gli altri tipi di sequenze, la descrizione si situa dunque in posizione intermedia tra periodo e sequenza. Nella sequenza non esiste infatti un ordine prestabilito che sottintende al raggruppamento delle proposizioni-enunciato in macro-proposizioni.

Tale fluidità della descrizione scaturisce dal fatto che in essa la forza illocutoria primaria e l'atto di rafforzamento e specificazione sono maggiormente amalgamati e quasi indistinguibili. Tale unità deriva dal fatto che l'atto del descrivere è l'operazione primaria di qualsiasi enunciato minimo, in quanto attribuzione di un predicato ad un soggetto. Tale attribuzione genera un contenuto proposizionale su cui si applica la forza illocutoria. Atto descrittivo e forza illocutoria vengono dunque prodotti nello stesso momento<sup>171</sup>. La contemporaneità di questa produzione è data dal fatto che non si dà «*une représentation pensée sans un sujet pensant, et tout sujet pensant pense à quelque chose*»<sup>172</sup>. La descrizione è dunque originata dal punto di vista del mittente e tale origine è evidente anche nelle proposizioni-enunciato stesse che coniugano atto descrittivo e valore argomentativo.

Nonostante la libertà compositiva esistono alcune linee-guida per la realizzazione di proposizioni-enunciato che si raggrupperanno poi in periodi di varia lunghezza ordinati in seguito in un progetto-scaletta testuale.

Globalmente distinguiamo quattro macro-operazioni che sintetizzano

---

170 Cfr., lo schema a p.133 in *ivi*.

171 Cfr., *ivi*, p.139: « *On a vu que la théorie de l'illocutoire localise la part descriptive des énoncés dans le contenu prépositionnel (p) sur lequel vient s'appliquer le marquer de la force illocutoire F(p)* ».

172 Cfr., *ivi*, p.140.

nove operazioni descrittive, le quali governano a loro volta una decina di tipologie basiche di proposizioni-enunciato descrittive<sup>173</sup>.

Tali macro-operazioni sono: le operazioni di tematizzazione, le operazioni di aspettualizzazione, le operazioni di messa in relazione e le operazioni di espansione per sotto-tematizzazione<sup>174</sup>.

### **1.2.2.1.1 Le operazioni di tematizzazione**

Si tratta dell'operazione principale e, essendo anche la più strutturata e caratterizzata, è quella che più si configura come una sequenza. La tematizzazione si applica in tre modi: la pre-tematizzazione (o radicamento), la post-tematizzazione (o affettazione) e la re-tematizzazione (o riformulazione)<sup>175</sup>.

La pre-tematizzazione consiste nella denominazione immediata dell'oggetto. Tale strutturazione apre il periodo descrittivo che avrà dunque una porta a destra e annuncia contemporaneamente un'unità tematica<sup>176</sup>.

La post-tematizzazione è il processo inverso: la denominazione dell'oggetto viene ritardata e proietta dunque la portata del periodo a sinistra, in quanto il termine definente si colloca dopo o durante il quadro descrittivo e lo nomina. La posticipazione del nome rende la costruzione del senso più tardiva, lunga e anche enigmatica. Si crea quindi una sorta di sospensione parziale e temporanea della comprensione<sup>177</sup>.

La re-tematizzazione è una riformulazione, ovvero una ri-nominalizzazione dell'oggetto. Tale riformulazione funge da spartiacque tra due portate di due periodi. Il nuovo nome attribuito all'oggetto segna infatti la fine di un periodo descrittivo e ne apre un altro. A differenza della post-tematizzazione, la re-tematizzazione implica anaforicamente che un nome sia già stato posto prima. Tale nome sarà dunque un coreferente del nuovo

---

173 Cfr. *ibidem*.

174 Cfr., *ivi*, pp.140-143.

175 Cfr., *ivi*, pp.140-141.

176 Cfr. *ivi*, p.140.

177 Cfr. *ibidem*.

nome riformulato<sup>178</sup>.

### **1.2.2.1.2 Le organizzazioni di aspettualizzazione**

L'aspettualizzazione raggruppa due operazioni: la frammentazione e la qualificazione<sup>179</sup>.

La frammentazione prevede una scomposizione dell'oggetto analizzato in parti<sup>180</sup>.

La qualificazione evidenzia invece delle proprietà, del tutto oppure delle parti, identificate precedentemente tramite una frammentazione. A livello sintattico-semanticamente esistono due modi principali per realizzare un'operazione di qualificazione: costruire un sintagma nominale composto da nome e aggettivo, spesso dipendente dal verbo avere, in alternativa creare una relazione predicativa con il verbo essere<sup>181</sup>.

### **1.2.2.1.3 Le operazioni di messa in relazione**

Le operazioni di messa in relazione sono sostanzialmente due: relazioni di contiguità e relazioni di analogia<sup>182</sup>.

Le relazioni di contiguità consistono in una contestualizzazione temporale (in un tempo storico o individuale) o spaziale (tale relazione stabilisce legami tra l'oggetto del discorso e altri oggetti suscettibili di essere tematizzati in una procedura descrittiva oppure la contiguità tra le diverse parti considerate)<sup>183</sup>.

La relazione di analogia è una sorta di assimilazione comparativa o metaforica. Tale assimilazione descrive dunque il tutto o le parti mettendoli in relazione con altri oggetti o individui<sup>184</sup>.

---

178 Cfr. *ivi*, p.141

179 Cfr., *ivi*, pp.141-142.

180 Cfr., *ivi*, p.141.

181 Cfr., *ivi*, p.142.

182 Cfr., *ivi*, p.142-143.

183 Cfr., *ivi*, p.142.

184 Cfr., *ivi*, p.143.

#### **1.2.2.1.4 Operazioni di espansione tramite sotto-tematizzazione**

Questa forma di strutturazione è molto più libera e potenzialmente infinita rispetto ad altre, essa regola l'espansione testuale per innesti di materiali prodotti da diverse operazioni testuali o dalla combinazione della nuova operazione con quella precedente. Nonostante questo tipo di associazioni sia potenzialmente libero, alcune operazioni ne esigono quasi forzatamente delle altre. In un'ottica di espansione sotto-tematica non lineare, una qualificazione per esempio richiede di essere seguita da un'analogia<sup>185</sup>. Tale libertà compositiva viene poi regolata da una scaletta che costituisce un vero e proprio progetto testuale. In tale pianificazione sono dunque molto importanti i connettori che marcano i vari passaggi all'interno di un'unità testuale<sup>186</sup>. Il concetto di pianificazione, di progetto implica inoltre una volontà da parte del mittente che orienta dunque il testo, e quindi le inserzioni e l'organizzazione interna di periodi e sequenze, secondo la sua attitudine e l'effetto di comunicazione che desidera ottenere. Le descrizioni potranno dunque essere incentrate sulla percezione sensoriale o epistemica,; quest'ultima evidenzia lo stato delle conoscenze del mittente<sup>187</sup>.

#### **1.2.2.2 La sequenza narrativa**

Una narrazione, al suo livello più costitutivo e profondo, può essere definita come una sequenza di fatti, reali o immaginari. La nozione di “fatto” comprende però due realtà diverse: gli avvenimenti e le azioni. Le azioni prevedono la presenza di un agente (inteso come attore umano o

---

185 Cfr. *ivi*, p.143: « *L'extension de la description se produit par greffe de n'importe quelle operation sur (ou en combinaison avec) une opération antérieure. Une qualification ne peut toutefois se poursuivre que par une analogie* »

186 Cfr., *ivi*, p.144. « *Dans la mesure ou le segment descriptif ne comporte aucune linéarité intrinsèque, le passage du répertoire d'opération à la mise en texte implique un plan* ».

187 Cfr., *ibidem*: « *La description passe par deux principaux modes de décrire déterminés par l'attitude du descripteur. Svetlana Vogeler (1992) a fort clairement établi une différence entre le décrire perceptuel et le décrire épistémique* ».

almeno antropomorfo) che agisce, provocando o tentando di impedire un cambiamento dello stato di cose in cui è collocato. L'evento non è invece governato dalla volontà dell'agente, ma si tratta al contrario di ciò che accade per effetto di una causa non umana o antropomorfa<sup>188</sup>. La presenza di forze cause antropomorfe e non antropomorfe all'interno di un universo narrativo e dei diversi fatti che tali entità governano, apre la strada ad una classificazione più generale delle entità in gioco e del loro ruolo. Algirdas Julien Greimas ha infatti proposto di definire tali entità attanti, dotati di un ruolo attanziale. Gli attanti sono dunque strutture profonde, presenti in numero limitato all'interno di un narrazione, le cui manifestazioni testuali di superficie sono gli attori. L'attore non può essere identificato con l'attante nella misura in cui egli può ricoprire più di un ruolo attanziale nell'economia del testo<sup>189</sup>.

La teoria degli attanti ha portato Greimas all'elaborazione di uno schema funzionale per ogni tipo di narrazione<sup>190</sup>: esiste un soggetto-eroe (*sujet-héros*) in cerca (*quête*) di un oggetto (*objet*) considerato di valore<sup>191</sup>. L'eroe è spinto alla ricerca di tale oggetto da un destinante (*destinateur*), che ne indica l'esistenza. Il successo della ricerca giova ad un destinatario (*destinataire*)<sup>192</sup>. Il soggetto-eroe sarà aiutato nella sua avventura da alcuni aiutanti (*adjuvants*) e ostacolato da degli oppositori (*opposants*)<sup>193</sup>.

---

188 Per le definizioni di tali elementi, cfr., *ivi*, p.145.

189 Cfr. Jean-Michel Adam, *Le texte narratif, traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994, p.19: « *Plutôt que de « personnages » précis, il s'agit de places, plus abstraites, plus « profondes », que Greimas désigne par le concept d'actant ou de rôle actantiel, en signalant qu'un même acteur peut occuper successivement deux ou plusieurs rôles* ».

190 Per lo schema attanziale, cfr., *ibidem*.

191 Tale ricerca costituisce « *l'axe du désir* » che regola il rapporto soggetto-oggetto, cfr., Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit, méthode et applications, texte littéraire, livre pour enfants, bande dessinée, publicité, espace*, Ed. Cabay, Louvain-la-Neuve, 1981, p.27.

192 Destinante e destinatario costituiscono insieme all'oggetto l'asse della comunicazione, cfr., *ivi*, p. 35: « *Come l'objet et le sujet, les rôles de destinateur et de destinataire se définissent l'un par rapport à l'autre: le destinateur communique un objet au destinataire, et ce dernier le reçoit. Nous avons vu que l'objet peut être non-matériel; ainsi, le destinateur peut communiquer des valeurs modales comme le devoir, le vouloir, le savoir, le pouvoir qui sont nécessaires au destinataire, futur sujet, pour réaliser sa quête* ».

193 Aiutanti e oppositori costituiscono onvece l'asse del potere: l'aiutante è « *la figure du pouvoir du sujet opérateur. Il peut être manifesté par un autre acteur que le sujet (l'allié, le suppléant, l'auxiliaire...), par des instruments, par une force interne au sujet. On appellera opposant toute figure du pouvoir qui s'oppose à celui d'un sujet; il peut être le pouvoir d'un sujet antagoniste, sur un programme adverse* », cfr., Groupe d'Entrevernes, *Signes et paraboles, sémiotique et texte évangélique*, Le Seuil, Parigi, 1977, p.21.



Tale schema profondo e funzionale assume poi una configurazione narrativa superficiale a livello testuale. Esistono diverse forme di narrazione, legate ad altrettanti gradi di narrativizzazione. Al grado più semplice troviamo la semplice sequenza di eventi e/o azioni concatenati. Il più alto grado di narrativizzazione è stato invece schematizzato da Todorov e Larivaille. La struttura dell'intrigo da loro proposta prevede una sequenza gerarchica formata da cinque macro-proposizioni narrative basilari: una situazione iniziale (che corrisponde ad una fase di orientamento), un nodo narrativo (una sorta di “sbloccante”, che causa un cambiamento e dà inizio all'azione), una reazione o valutazione (come l'agente si comporta di fronte al cambiamento), la risoluzione o *dénouement* che segna la fine del processo in corso e lo scioglimento del nodo narrativo, e in conclusione la situazione finale<sup>194</sup>. Tali legami vanno intesi in maniera dinamica: il nodo narrativo provoca infatti un cambiamento nella situazione iniziale. In questo senso, azioni, reazioni e valutazioni che costituiscono la parte centrale e transitoria della sequenza saranno interrotti dall'effetto della risoluzione che porta alla conclusione della vicenda. La struttura della sequenza narrativa, nella sua forma basilare e lineare, è caratterizzata da relazioni simmetriche tra la situazione iniziale e la situazione finale e tra il nodo narrativo iniziale e il *dénouement*<sup>195</sup>. Tali relazioni simmetriche si compongono con un sistema a “scatole cinesi”: la relazione situazione iniziale-situazione finale, funge infatti da cornice alla relazione tra nodo narrativo iniziale e *dénouement*. Il “cuore” ultimo della struttura sono dunque le azioni, reazioni e valutazioni che permettono di passare da un estremo all'altro di queste due relazioni<sup>196</sup>. In alcuni casi, se la sequenza è inserita in un contesto testuale più ampio e non narrativo, per esempio quello dialogale, può essere presente una macro-proposizione con funzione di prefazione o riassunto per introdurla. Allo stesso modo la situazione finale potrà essere seguita da una valutazione conclusiva che assume, per esempio, la forma

---

194 Cfr., lo schema e la spiegazione in Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle*, op. cit., p.145.

195 Cfr., lo schema 19 a p.147 in *ivi*.

196 Cfr., lo schema 20 in *ibidem*.

della morale nelle favole. Queste macro-proposizioni costituiscono l'ingresso e l'uscita dall'universo della narrazione<sup>197</sup>.

Tale schema, che sottintende dunque dei legami di causa-effetto tra le azioni, non è però sempre rintracciabile in maniera lineare<sup>198</sup>. Inoltre non esiste una regola di segmentazione delle sequenze: una sequenza può essere fortemente o debolmente segmentata. In questo senso, se la sequenza si sviluppa in maniera esponenziale, le macro-proposizioni potranno essere separate le une dalle altre da cambi di paragrafo<sup>199</sup>.

### 1.2.2.3 La sequenza argomentativa

Se i periodi argomentativi prevedono una serie di proposizioni-enunciato legate tra loro da connettori argomentativi, le sequenze argomentative sono invece caratterizzate da un scopo a cui esse tendono. Tali sequenze sono attraversate da movimenti testuali specifici che hanno come scopo dimostrare-giustificare un tesi, confutando così una tesi contraria o alcuni argomenti di tale tesi contraria<sup>200</sup>.

In entrambi i casi è necessario partire da alcune premesse (dati e fatti), non sempre esplicitate, che contengono già in se stesse la conclusione alla quale si tende. In altri termini, non sarebbe possibile ammettere tali premesse senza dover ammettere anche la conclusione. Il raccordo tra questi due estremi è assicurato da argomenti-prova, che possono essere concatenati tra di loro oppure configurarsi come delle micro-argomentazioni incastonate nella macro-proposizione<sup>201</sup>.

Tuttavia ogni sequenza argomentativa possiede anche delle implicazioni co(n)testuali e pragmatiche ben precise: sequenze di questo tipo postulano sempre (in maniera più o meno esplicita) una tesi opposta e/o un contro-

---

197 Cfr., *ibidem*.

198 Cfr., *ivi*, p.146, in riferimento al testo T7: « *La proposition [é4] apparaît comme insérée tardivement dans le cours de la phrase. [...] En effet elle explique ce que fait le personnage sur un char à foin et peut être interprétée comme la proposition exposant la situation initiale-Pn1 du récit* ».

199 Cfr., *ibidem*.

200 Cfr., *ivi*, p.150.

201 Cfr., lo schema 21 in *ibidem*.

apparato argomentativo da confutare. Per questa sua vocazione oppositiva, l'argomentazione si distingue dalla dimostrazione e dalla deduzione, che contestualmente al sistema in cui operano, non sono esposte alla confutazione. All'origine di una sequenza argomentativa standard si collocano dunque la tesi da confutare e le premesse. Il corpo centrale prevederà invece una concatenazione più o meno strutturata di argomenti e possibili obiezioni, mentre le asserzioni conclusive andranno a coincidere con l'affermazione di una nuova tesi, opposta a quella iniziale<sup>202</sup>. La sequenza argomentativa integra dunque due livelli: uno puramente giustificativo che muove dalle premesse in quanto dati iniziali, considera gli argomenti a favore e giunge alla conclusione, e un altro livello dialogico o contro-argomentativo che contestualizza la macro-proposizione sopra individuata grazie ad una contro-tesi da confutare e delle obiezioni da smentire per i singoli argomenti. In questo modo lo scopo delle sequenza cambia: non si tratta di giustificare una conoscenza che si suppone già nota, ma di costruire una conoscenza in un 'ottica di negoziazione con un contro-argomentatore reale o potenziale<sup>203</sup>.

Tale schema ammette comunque delle variazioni: la tesi finale può infatti essere espressa all'inizio e ripresa alla fine, mentre la contro-tesi anteriore può essere sottintesa<sup>204</sup>.

#### **1.2.2.4 La sequenza esplicativa**

La sequenza esplicativa trova le sue fondamenta in due tipi di strutture periodiche esplicative: quella regressiva e quella retroattiva<sup>205</sup>.

La struttura periodica esplicativa di tipo regressivo SI...C'EST (PARCE) QUE è il contraltare logico-semanticamente del periodo ipotetico. In francese, la lingua nella quale sono redatti il racconto e il fumetto oggetto della presente analisi, il periodo ipotetico consiste nell'introdurre la protasi con SI e farla

---

202 Cfr., lo schema 22 in *ibidem*.

203 Per la definizione dei due livelli giustificativo e dialogico o contro-argomentativo cfr, *ibidem*.

204 Cfr., *ibidem*.

205 Cfr., *ivi*, pp.153-155.

seguire dall'apodosi, introdotta eventualmente dall'avverbio ALORS. La protasi indicherà la condizione che deve essere soddisfatta perché l'apodosi sia vera. Il procedimento mentale in atto è dunque quello dell'induzione: il contenuto semantico della protasi permette di inferire quello dell'apodosi<sup>206</sup>. Il periodo esplicativo regressivo procede invece da un movimento semantico contrario: non si procede più dalla protasi all'apodosi ma dall'apodosi alla protasi. La protasi fornirà dunque la spiegazione dell'apodosi. La struttura periodica esplicativa di tipo regressivo prevede dunque che sia l'apodosi a essere introdotta da SI, mentre la protasi sarà introdotta da locuzioni congiuntiva come C'EST QUE, C'EST PARCE QUE, C'EST POUR QUE, C'EST EN RAISON DE, CELA TIENT À. Tale struttura può anche essere rovesciata: si ottiene così C'EST POUR/C'EST PARCE QUE seguito dal contenuto semantico della protasi [...] QUE apodosi<sup>207</sup>.

Il periodo esplicativo retroattivo identifica solo tardivamente la spiegazione come tale. Il marcatore semantico della spiegazione (alcuni esempi in francese possono essere C'EST/VOILÀ POURQUOI) compaiono solo dopo che il contenuto semantico è già stato fornito. In questo modo, tali connettori-marcatori attivano una rilettura del senso antecedente alla loro posizione sulla linea sintagmatica. Di dimensioni generalmente più ampie rispetto alla struttura a periodo esplicativo regressivo, le strutture retroattive effettuano una sorta di riassunto-conclusione globalizzante del co-testo precedente, in quanto, data la loro portata a sinistra, forniscono una chiave di lettura del segmento testuale precedente<sup>208</sup>.

Nel contempo tale co-testo risulta essere una sorta di prova, per l'affermazione che seguirà le locuzioni VOILÀ/C'EST POURQUOI. La prospettiva della prova rimanda alla focalizzazione sul destinatario che risulta essere molto marcata in questa costruzione. La postposizione del marcatore di spiegazione implica infatti una (ri)-costruzione di un nesso esplicativo e dunque di un mondo accennato gradualmente nel co-testo

---

206 Cfr., *ivi*, p.154.

207 Cfr., *ibidem*

208 Cfr., *ivi*, pp.155-156.

riassunto a livello del marcatore semantico che sfocia nella conclusione. La gradualità della costruzione e la sintesi posticipata presuppongono un'attenzione per il destinatario che è chiamato a negoziare passo dopo passo la costruzione esplicativa propositagli dal mittente. Inoltre, nel caso di VOILÀ si assiste ad una condensazione semantica dell'imperativo *vois là* che implica un'apostrofe rivolta a conclusione del discorso al destinatario. In questo senso la conclusione sarà dunque una co-conclusione a cui i due attori della comunicazione giungono<sup>209</sup>.

Allo stesso modo POURQUOI implica una condivisione delle conoscenze e, esplicitando inoltre l'interrogativo pregresso, implica anche una potenziale differenza di opinione tra gli attori della comunicazione che risulta conciliata alla fine. Se POURQUOI afferisce dunque alla dimensione dell'interrogativo e del dubbio, VOILÀ sposta invece la focalizzazione sulla conseguenza-conclusione<sup>210</sup>.

I due modelli esplicativi fin qui analizzati mirano dunque a mettere in relazione i fatti per creare una visione del mondo, presentata come oggettiva e stabilita, piuttosto che relazionare sullo stato esistente delle cose. Il mittente in quest'ottica di costruzione mascherata di un mondo assume il ruolo di testimone di fronte alla concatenazione delle unità linguistiche che compongono la spiegazione. Una struttura periodica esplicativa può infatti essere formalmente corretta, pur non rispecchiando una realtà esistente<sup>211</sup>. La forza della spiegazione retroattiva è infatti l'effetto di condivisione che genera sul materiale co-testuale interessato dalla portata a sinistra. Tale struttura si situa dunque ad un livello intermedio tra l'atto illocutorio primario dell'affermare e l'atto ultimo del convincere per far agire<sup>212</sup>.

---

209 Cfr., *ivi*, p.156: « on peut d'ailleurs noter que voici/voilà, en raison de la présence étymologique toujours sensible de l'impératif « vois ici », « vois là », intègre le co-enonciateur plus fortement [...] que c'est ».

210 Cfr., *ibidem*: « POURQUOI aboutit à la construction finale d'un partage de croyance qui succède à la différence de savoirs à l'origine du questionnement initial ».

211 Cfr., *ivi*, p.155.

212 Cfr., *ivi*, p.156.

#### 1.2.2.4.1 Strutturazione della sequenza esplicativa

Globalmente una sequenza esplicativa comprende tre fasi: una interrogativa, una risolutiva e una conclusiva. La fase interrogativa prevede la problematizzazione di un oggetto complesso: lo schema esplicativo di tale oggetto viene infatti chiamato in causa. Attraverso l'operatore POURQUOI si passa dunque dallo schema iniziale allo schermo problematicizzato. I nodi di tale schema problematicizzato saranno poi sciolti mediante l'uso dell'operatore PARCE QUE, simmetrico al primo e che risponde alla domanda posta dalla problematizzazione. PARCE QUE introduce dunque lo schema esplicativo, che porta alla conclusione<sup>213</sup>. La fase di soluzione del nodo esplicativo e conclusione è detta anche della ratificazione: la spiegazione viene sanzionata e l'effetto testuale che si crea tende ad un consenso delle parti coinvolte circa la spiegazione fornita. Anche se a volte può essere sottinteso, all'origine della problematicizzazione si pone però uno schema iniziale, che pone la costituzione di un oggetto complesso riconosciuta e accettata. Questa fase iniziale della sequenza, ponendo l'oggetto definisce anche i ruoli di mittente-esplicante e destinatario<sup>214</sup>.

#### 1.2.2.5 La sequenza dialogale

La peculiarità di una sequenza dialogale consiste nel continuo scambio tra due o più co-enunciatori. La prospettiva di tale sequenza è dunque interattiva: a partire da una o più tematiche da sviluppare, ogni turno di parola costituirà un punto di partenza per l'affermazione successiva. Tale affermazione può essere infatti concepita semplicemente come una risposta all'affermazione precedente, oppure come un'integrazione dell'affermazione precedente con il punto di vista dell'enunciatore o con quanto l'enunciatore stesso aveva affermato in precedenza<sup>215</sup>.

---

213 Cfr., lo schema 26 a p.157 in *ivi*.

214 Cfr., *ibidem*

215 Cfr., *ivi*, p.160.

Il cuore della sequenza si trova dunque in questa interazione che prevede una domanda, una risposta e una valutazione della risposta stessa. Tale nucleo strutturale di base è incorniciato da due sequenze fatiche di apertura e chiusura, che prevedono anch'esse degli scambi tra i co-enunciatori<sup>216</sup>.

Rispetto alle tipologie testuali fin qui analizzate la sequenza dialogale si caratterizza inoltre per la sua doppia valenza, orale e scritta che determina pratiche enunciative differenti<sup>217</sup>. Inoltre, dal punto di vista sintattico-semanticamente tale tipo di sequenza appare più elastico e interattivo rispetto ad altri. In una sequenza dialogale possono infatti integrarsi facilmente strutture sintattico-semantiche descrittive, narrative, argomentative o esplicative<sup>218</sup>.

Sebbene anche in altri tipi di sequenze possono esistere delle interazioni strutturali, la sequenza dialogale appare comunque la più propensa ad una cogestione della materia testuale. Tuttavia si possono riscontrare delle differenze gerarchiche all'interno di tale cogestione a seconda che la pratica discorsiva sia orale o scritta. Allo scritto, dove la sequenza dialogale ripropone un orale scrittorio, le tipologie si equivalgono, anche se il genere testuale può eventualmente stabilire una gerarchia. Nella modalità orale, sarà invece la dialogicità della sequenza a marcare ogni altro tipo di struttura sintattico-semanticamente, orientando la composizione e la concatenazione delle macro-proposizioni. Per quanto riguarda le sequenze narrative, il loro inserimento in una sequenza dialogale ne modifica profondamente la forma in quanto il racconto, per sua natura monologale, subisce interruzioni e riprese in una struttura dialogale. Lo stesso accade anche per le sequenze descrittive, dove l'atto stesso del descrivere è suscettibile di diventare dialogo. L'argomentazione e la spiegazione, anche in virtù dell'attenzione che queste due sequenze riservano ad un potenziale destinatario, l'inserimento in una sequenza dialogale appare meno problematico e più elastico<sup>219</sup>.

---

216 Cfr., lo schema 29 a p.161 in *ivi*.

217 Cfr., *ivi*, p.160.

218 Cfr., *ivi*, p.163.

219 Cfr., per i rapporti tra diversi tipi di sequenze e la sequenza dialogale allo scritto e all'orale cfr p.163 in *ivi*.

### 1.2.3 Testi sequenziali e non sequenziali

Terminata l'analisi dei vari tipi di sequenza occorre considerare ora come le sequenze si combinano tra di loro per dare origine ad oggetti linguistici ancora più complessi, ovvero i testi. Anche in questo caso il tipo di legame scelto influirà in maniera cospicua sulla costruzione del senso, che non risulterà dunque dalla semplice sommatoria delle sequenze del testo. Allo stesso modo, ogni proposizione-enunciato, macro-proposizione o sequenza definirà il suo senso in relazione alla totalità testuale in cui risulta inglobata<sup>220</sup>.

Benché «*comprendre un texte signifie le comprendre comme un tout*»<sup>221</sup>, il processo di comprensione di un testo risulta subordinato all'esistenza di un progetto testuale che crea l'effetto di successione riscontrabile al momento della fruizione del testo stesso. L'impressione di concatenazione e di progettualità che si ricavano al momento della fruizione di un testo sono però inscindibili da una conoscenza sintetica della segmentazione del testo stesso in sottoinsiemi: in altri termini di fronte ad un testo il destinatario "intuisce" in maniera più o meno chiara sia la progettualità che governa il tutto, sia le parti che intervengono per creare tale tutto unitario<sup>222</sup>.

Come sostiene Paul Ricoeur, l'unità testuale è dunque un'unità configurazionale nel senso che essa «*subsume les parties et se présente comme une saisie compréhensive du sens*»<sup>223</sup>. La chiave di tale unità è insieme semantica (esiste un'unità tematica) e pragmatica (il testo possiede un'unità illocutoria che definisce l'intenzione comunicativa). L'unità testuale può essere inoltre realizzata attraverso delle strutture a rete (reticolari o tabulari) che rompendo con la linearità tipica della concatenazione stabiliscono invece dei rimandi interni anche tra unità relativamente

---

220 Cfr., *ivi*, p.164: « *La vérité de ces ensembles de propositions ne se définit pas de manière récursive à partir de la vérité des propositions individuelles qui les composent. La vérité globale d'ensemble ne se déduit pas immédiatement des valeurs de vérité locale des phrases présentes dans le texte* ».

221 Cfr., *ibide*,

222 Tale unità testuale si proietta pragmaticamente anche all'esterno del testo, unendolo dunque al suo co(n)testo, cfr., *ibidem*: « *Son unité est une unité de sens en contexte, il [le texte] est lié à l'environnement où il se trouve placé* ».

223 Cfr., *ivi*, p.164.



distanziate tra di loro<sup>224</sup>. Tali unità differiscono però dai periodi o dalle sequenze, aumentando il loro livello di complessità di un ulteriore grado: esse possono infatti essere definite come unità poli-periodiche e poli-sequenziali. Il minimo comun denominatore che ne garantisce l'unità è la loro coesione semantica, la strutturazione del materiale semantico, non rigidamente prevedibile, e dunque la capacità di creare dei cicli di trattamento cognitivo di un tema<sup>225</sup>.

Sulla base di questi due diversi modo di realizzare l'unità testuale, per concatenazione o per rete di riferimenti possiamo dividere, secondo il tipo di legame che intercorre tra le unità compositive, i testi in sequenziali-composizionali e in non-sequenziali. I legami sequenziali si dividono in pianificazione convenzione o occasionale e in strutturazione sequenziale, possibile tramite una combinazione di sequenze omogenee o eterogenee tra loro oppure con l'emergere di una sequenza dominante sulle altre<sup>226</sup>.

La struttura non-sequenziale invece può essere realizzata tramite legami reticolari o configurazionali. I legami testuali reticolari si fondano su lessemi o collocazioni, i legami configurazionali possono invece essere tematici (ovvero delle macro-strutture semantiche) oppure illocutori (dei macro-atti del discorso)<sup>227</sup>.

### **1.2.3.1 I testi a legame sequenziale**

#### **1.2.3.1.1 I testi a legami sequenziale fondati sulla pianificazione**

Come ha dimostrato la riflessione sul periodo, sulla sequenza e sull'esistenza di un'unità linguistiche ibride come la descrizione, le sequenze non sono le sole garanti dell'unità testuale. Nei testi la cui struttura appare

---

224 Per tali caratteristiche dell'unità cfr., *ibidem*.

225 Cfr. *ivi*, p.179: « *La différence entre parties périodiques ou séquentielles [...] et les parties multi-périodiques et multi-séquentielles plus complexes doit être précisée. Ces unités qui possèdent une homogénéité sémantique interne mais dont la structure n'est pas à priori prévisible (comme le sont, en revanche, les séquences) correspondent à des cycles de traitement cognitif* »

226 Cfr., lo schema 30 a p.165 in *ivi*.

227 Cfr., *ibidem*.

più fluida appunto per la presenza di unità linguistico-semantiche non strettamente riconducibili ad una sequenza, l'unità testuale sarà garantita dalla stessa pianificazione testuale<sup>228</sup>. La pianificazione testuale resta per altro la base di composizione di qualsiasi testo<sup>229</sup>. Tale pianificazione può essere convenzionale o occasionale<sup>230</sup>.

La pianificazione convenzionale è la peculiarità dei generi, ovvero di quelle organizzazioni testuali fissate dalla storia e dal complesso delle conoscenze di un gruppo sociale. Tale struttura fornisce le istruzioni per creare e scomporre un testo iscritto rigidamente in un dato genere<sup>231</sup>.

La pianificazione occasionale autorizza invece legami e schemi meno rigidi. La composizione di tali testi sarà dunque più libera e, nei casi in cui sia ravvisabile un'affinità con un genere codificato, la struttura testuale garantirà sempre la possibilità di realizzare uno scarto, una variazione inattesa all'interno di se stesso. La divisione possibile per i testi a pianificazione occasionale prevede dunque una macro-segmentazione tramite a-capo o con strategie peritestuali come intertitoli, cambiamenti di sezione e capitoli<sup>232</sup>.

### **1.2.3.1.2 I testi a legame sequenziale fondati sulla strutturazione sequenziale**

Nelle concatenazioni sequenziali le sequenze instaurano tra loro due tipi di relazioni: paritaria o di subordinazione gerarchica<sup>233</sup>.

Le combinazioni di sequenze poste sullo stesso piano possono essere omogenee ( le sequenze sono tutte dello stesso tipo), oppure eterogenee (le sequenze sono di tipo diverso, si tratta del caso più frequente).

Le sequenze possono andare incontro a tre modalità combinatorie: la

---

228 Cfr., *ivi*, p.179: « *Un texte peut fort bien ne comporter que des agencements périodiques d'énoncés organisés en partie d'un plan de texte fixe ou occasionnel* ».

229 Cfr., *ivi*, p.179: « *la structure compositionnelle globale des textes est d'abord ordonnée par un plan de texte, base de composition* »

230 Cfr., *ivi*, p.166-169.

231 Cfr., *ivi*, p.166.

232 Cfr., *ivi*, p.169.

233 Cfr., *ivi*, p.175.

coordinazione che procede per successione, l'inserzione o incastonatura e l'alternanza, ovvero un avanzamento in parallelo<sup>234</sup>.

I legami a subordinazione gerarchica prevedono invece una modalità compositiva ad effetto dominante. Il testo nella sua totalità sortisce un effetto narrativo, descrittivo, argomentativo, esplicativo o dialogale, indipendentemente dalla caratterizzazione che possiede la singola sequenza che concorre a comporre il testo in analisi. Già studiata e definita da Jakobson, la dominante testuale è importante per la sua opera di orientamento dell'intero testo, garantendone la coerenza: «*La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure*»<sup>235</sup>.

In un testo la dominante viene data dal numero maggiore della stessa tipologia di sequenze oppure dalla tipologia della sequenze-cornice nel caso delle sequenze incastonate<sup>236</sup>.

La dominante però non è presente solo nei testi fondati sulla strutturazione sequenziale, ma anche in questi testi sequenziali fondati esclusivamente sulla pianificazione: essendo una caratteristica comune a queste due categorie è possibile parlare dunque di dominante sequenziale del testo<sup>237</sup>.

### 1.2.3.2 I testi a legame non sequenziale

Laddove i nessi lineari e sequenziali sono troppo deboli ai fini della comprensione testuale, come nel caso delle poesie<sup>238</sup>, la coesione verrà assicurata attraverso altre strategie federative delle unità linguistico-semantiche. Libera dai vincoli della linearità, la strutturazione tabulare, che permette di stabilire legami anche tra unità più o meno lontane

---

234 Per queste classificazioni cfr., *ibidem*.

235 Cfr., *ivi*, pp.177-178.

236 Cfr., *ivi*, p.178.

237 Cfr., *ivi*, p.179.

238 Cfr., *ivi*, p.180 « *Le poème en vers comme en prose est l'objet d'une double lecture: une lecture linéaire, principalement ordonnée par la syntaxe, et une lecture tabulaire, principalement ordonnée par la forme même, visuelle et typographique du poème* ».

testualmente, risulta essere più elastica e in grado di realizzare dei «*raisonnement à plusieurs entrées et à connexions multiples*»<sup>239</sup>.

Tuttavia il fatto che i nessi lineari siano deboli non pregiudica la loro esistenza e dunque non sottoscrive l'esistenza di testi interamente non-sequenziali. Tra le numerose prove che si possono addurre per dimostrare una seppur minima linearità anche in testi non-sequenziali, spicca il fatto che un testo possiede un inizio e una fine e che sequenze e periodi tendono per loro natura alla linearità. I testi non-sequenziali, a dispetto del nome sono dunque quei testi che presentano un'aggiunta, una combinazione: oltre alla modalità lineare che permette la percezione dell'unità del testo, sono presenti in maniera evidente anche dimensioni non-lineari che esaltano la dimensione reticolare e configurazionale del senso<sup>240</sup>.

#### **1.2.3.2.1 La struttura reticolare**

Il primo modo di eludere la stretta concatenazione lineare del testo e ricostruire la coesione per altre vie è quello delle strutture reticolari che sono in grado di fornire la “mappa” delle parentele lessicali, delle forme verbo-temporali e delle collocazioni all'interno di un testo. Tale struttura reticolare mira proprio a creare una rete all'interno del testo, mettendone in evidenza anche i rimandi più lontani<sup>241</sup>. Questo approccio all'oggetto-testo si avvicina all'etimologia stessa della parola: testo condivide infatti la sua radice semantica con tessitura<sup>242</sup>.

#### **1.2.3.2.2 La struttura configurazionale**

La struttura configurazionale opera sulla comprensione e coesione testuale in quanto permette di passare dalla sequenza (la lettura delle proposizioni-

---

239 Cfr., *ivi*, p. 180.

240 Sulla linearità di base di ogni testo, cfr., *ibidem*: «*Nous devons insister sur le fait que tout texte se présente comme une combinaison du linéaire (contraints en grande partie par la linéarité orientée des énoncés et des textes qui ont un début et une fin) et des deux modes non linéaires de construction du sens*».

241 Cfr., *ivi*, p.182.

242 Cfr., *ivi*, p.181.

enunciato semplicemente concatenate una dietro l'altra) alla figura (la rappresentazione delle relazioni che intercorrono tra le parti). La prospettiva configurazionale prevede che sia nella fase di strutturazione che in quella di interpretazione del testo ogni elemento testuale venga dunque considerato come parte di un tutto e quindi in relazione con tutti gli altri. Ogni singolo elemento testuale nella fase di costruzione del testo verrà dunque selezionato anche in funzione a tutti gli altri con cui entrerà in relazione<sup>243</sup>.

Esistono due macrostrutture configurazionali: una semantica e l'altra illocutoria<sup>244</sup>.

La macro-struttura semantica coincide con il tema-topic del testo. Il tema-topic è un riassunto, spesso anche involontario e rudimentale, che può essere fornito del contenuto semantico del testo. Tale *topic* può essere sia implicito che esplicito, una volta esplicitato può assumere diverse forme, tra cui quella peritestuale del titolo oppure della versificazione nella poesia e la distribuzione contenutistica che ne deriva. Esso costituisce il marcatore dell'interpretazione globale del testo<sup>245</sup>.

La macro-struttura illocutiva è un'altra modalità di sintesi del testo nella sua globalità: il testo in questo caso viene però considerato nell'ottica dell'intenzione, dello scopo che si intende raggiungere. In questo senso tale macroatto può servire per incitare all'azione o identificare dei generi dall'insulto al consiglio, dalle previsioni meteo alla dichiarazione d'amore<sup>246</sup>.

---

243 Cfr., *ivi*, pp.182-183.

244 Cfr., *ibidem*.

245 Cfr., *ivi*, p.182.

246 Cfr., *ivi*, p.183.

## CAPITOLO 2: LA *TRANSÉCRITURE*, OVVERO DELLA TRASMIGRAZIONE DEL SENSO.

Definiti i contorni, molto ampi e funzionali all'analisi, dell'oggetto-testo; analizzate le sue condizioni di formazione e la sua struttura, l'attenzione si focalizza ora sul concetto di *transécriture*, ovvero sulla trasmigrazione di senso da un testo ad un altro. Indipendentemente dalla prospettiva più o meno narrativa che si può adottare nei confronti del testo come segno, la *transécriture* getta le basi per ogni singolo fenomeno che implica il passaggio di un contenuto da un *media* ad un altro. A maggior ragione lo studio della *transécriture* può dunque essere utile per l'analisi di quegli adattamenti dove la componente narrativa appare fortemente marcata, come nel caso della versione a fumetti di “*Le Petit Prince*” che si intende analizzare. La *transécriture* è infatti quel movimento cognitivo e creativo che si situa alla fonte della versione a fumetti qui analizzata. Tale movimento sarà spiegato nei suoi presupposti teorici nel paragrafo seguente (§ 2.1).

### **2.1 La *transécriture*: dall'analisi alla produzione del testo**

Lo studio della *transécriture* presuppone prima di tutto un cambiamento di prospettiva. Nei due paragrafi precedenti il testo è stato analizzato come oggetto già posto, come postulato per un'analisi che ne svelava i costituenti. L'adattamento presuppone invece l'applicazione di un nuovo punto di vista sull'oggetto-testo: dall'analisi si passa al processo creativo. Non più un oggetto complesso da scomporre e ricomporre per capirne il funzionamento, ma una serie di passaggi che portano dalla materia prima al prodotto finito.

In questa nuova prospettiva il *récit*, inteso come segno linguistico, necessita di essere considerato in maniera diversa per spiegare il processo di produzione.

L'analisi del segno-*récit*, proposta nel primo paragrafo, distingueva

infatti tra componenti semantiche e componenti sintattiche, ognuna delle quali era interessata da due livelli di strutturazione: le strutture semiotico-narrative (il livello profondo) e le strutture discorsive (il livello superficiale)<sup>247</sup>.

Nel processo creativo la distinzione tra livello profondo e livello superficiale, capitale per l'analisi di qualsiasi segno, non emerge in maniera esplicita. Il processo di creazione di un testo mette in campo uno o più codici e, conseguentemente, una varietà di segni che, in maniera schematica, sono unità inscindibili di significante e significato che rimandano ad un referente. Il mittente-creatore però accede e utilizza il singolo segno come unità complessa già formata, alla base della produzione del testo-messaggio. Allo stesso modo, il processo creativo del testo si concentrerà sul solo livello discorsivo e sulla dialettica tra la componente semantica e quella sintattico-mediatale<sup>248</sup>. Tuttavia, tale livello discorsivo presupporrà in sé l'integrazione del livello semio-narrativo che ne è alla base.

Nel processo creativo si possono distinguere tre fasi principali che Thierry Groensteen ha sintetizzato come segue:

Pour ma part, je distingue dans toute fiction trois niveaux d'accomplissement. Une fiction est le résultat d'un effort d'invention, producteur d'un sujet; d'un effort d'organisation, producteur d'une structure, et d'un effort d'expression, producteur d'un texte [...]. On peut donc – c'est le cas le plus fréquent – être fidèle au sujet, et modifier les deux autres instances. Le terme d'adaptation met l'accent sur les modifications imposées à la structure (en raison des contraintes techniques – par exemple de longueur – propres à chacun des médias). Celui de trans-sémiotisation insiste d'avantage sur le remplacement d'un texte par un autre, dont la matérialité

---

247 Cfr., il paragrafo 1.1.1.1 del presente elaborato.

248 Tale concetto sarà approfondito nelle pagine seguente, per ora si riporta solo una riflessione preliminare contenuta in André Gaudreault e Philippe Marion, *Transécriture et médiation narrative: l'enjeu de l'intermédialité*, in André Gaudreault e Thierry Groensteen, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Colloque de Cerisy, Editions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée et de l'image, Québec, 1998, p.37: « *Ce corps à corps entre l'idée et le matériau, ou si l'on prend maintenant en considération les arts narratifs, entre la fable et le média, a des conséquences importantes puisqu'il présuppose que tout processus d'adaptation devra tenir compte de l'incarnation que ledit corps à corps suppose eu égard à la matérialité du média* ».

est essentiellement différente<sup>249</sup>.

Il processo creativo si articola nei momenti di raccolta e/o invenzione del materiale, di organizzazione e infine di esposizione. Le fasi di invenzione e organizzazione corrispondono rispettivamente alle due fasi della retorica classica di *inventio* e *dispositio*<sup>250</sup>. La fase dell'esposizione corrisponde sostanzialmente al palesarsi in maniera evidente del *media* scelto per l'espressione<sup>251</sup>.

Tuttavia tale divisione tripartita del processo creativo può ulteriormente essere semplificata in due sole fasi: la *fabula* e il *syuzhet*.

Il *syuzhet* è un termine russo che può essere tradotto in francese con *sujet* (soggetto), ma che, in questo contesto semiotico-narratologico, trova il suo equivalente italiano nei concetti di “intreccio” e “discorso”<sup>252</sup>.

Il termine russo *syuzhet*, teorizzato dalla scuola formalista, riassume in se stesso le due fasi di organizzazione ed espressione del materiale narrativo sopra descritte. Si tratta dunque di un concetto molto ampio ed a tratti ambiguo in quanto comprende sia la strutturazione del materiale narrativo che la sua attuazione attraverso un dato *media*. In questa prospettiva il *syuzhet*, non è una semplice fase nella costruzione del testo, bensì la condizione per cui tale costruzione risulta possibile:

---

249 Cfr. *ivi.*, p.44.

250 Cfr., *ivi.*, p.37: « Une fiction est donc le résultat de trois types d'intervention créationnelle: une intervention au plan de l'intervention, c'est la fameuse invention de la rhétorique classique, [...]. Ensuite une intervention relative à l'organisation, à la structuration, des éléments de ladite histoire, et que l'on peut identifier à la disposition de la rhétorique classique ».

251 Cfr., *ivi.*, p.44: « Et, enfin, [il y a ] une intervention au niveau cette fois de l'expression, via un média ».

252 Per l'ambito italiano, e in particolare per gli studi di Cesare Segre, cfr., Romana Rutelli, *La nozione di narrativa e i suoi sviluppi*, in *Semiotica (e)semplificata*, Liguori editori, Napoli, 2003, pp.175-176: « Secondo questi studi (in special modo quelli di Cesare Segre), si è considerato che la trama, articolandosi sulla base della lingua, come quest'ultima utilizza elementi di contenuto e di espressione: i primi (per semplificare, diciamo la catena della “fase dell'azione”) fanno capo ai due livelli definiti, per convenzione, come *fabula* e *intreccio*; gli elementi di espressione riguardano invece il *discorso*. [...] In ambito narratologico [...] per *discorso* si intende il testo narrativo così come si presenta, vale a dire la successione delle proposizioni, dei paragrafi, dei capitoli, ecc.[...] Gli altri due livelli, invece, *fabula* e *intreccio*, riguardano il contenuto della vicenda [...] Questo contenuto tuttavia va distinto nella *fabula* e nell'*intreccio* in questo senso: mentre la prima riguarda gli elementi cardinali della storia riordinati in ordine logico e cronologico, il secondo si riferisce al contenuto del testo nell'ordine stesso i cui viene presentato (quindi gli stessi elementi cardinali della *fabula*, disposti però nell'ordine prescelto dall'autore e quindi con gli eventuali flash-back o anticipazioni o digressioni che non tengono conto dell'ordine cronologico degli avvenimenti)». Come si vede, la divisione proposta da Segre ricalca quella di Groensteen.



La nature proprement textuelle du *syuzhet* ne saurait donc faire de doute. Il y aurait ainsi, à bout de la chaîne, l'histoire comme pure virtualité, en tant qu'elle est abstraite de toute médiatisation. C'est la *fabula*. À l'autre bout, le support expressif, le véhicule sémiotique, abstrait lui aussi, dans la mesure où il ne serait, ici, considéré que comme pure virtualité. C'est le média. Deux réalités complètement indépendantes l'une de l'autre. Et, au milieu, le *syuzhet*, fruit de la rencontre d'une *fabula* et d'un média, produit de l'incarnation *in média* du substrat narratif<sup>253</sup>.

Il testo-*récit* è dunque il punto di incontro di due virtualità, contenutistica e formale, che trovano la loro attualizzazione nel *syuzhet*.

Tale definizione impone però un'analisi dei rapporti tra forma e contenuto, tra *fabula* e *media*, soprattutto nei termini della loro dipendenza-indipendenza l'una dall'altro.

La prima delle due virtualità, la *fabula* può infatti essere definita come

l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La *fabula* pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre<sup>254</sup>.

La *fabula*, intesa come l'ordine cronologico e causale del materiale narrativo, risulterebbe quindi essere indipendente perché non risentirebbe dell'ordine imposto dal *media* al contenuto. Si tratterebbe dunque di un contenuto puramente concettuale presente nella nostra mente<sup>255</sup>.

Tuttavia, tale indipendenza non è totale: la *fabula* necessita infatti di un *media* per l'espressione e lo scambio del contenuto narrativo<sup>256</sup>. In questo

---

253 Cfr., André Gaudreault e Philippe Marion, *op. cit.*, p.43.

254 Cfr., *ivi*, p.39.

255 Ciononostante, da un certo punto di vista, il cervello potrebbe essere considerato un media: cfr., *ivi*, pp. 39-40: « *La fabula [...] existe bel et bien, ici, dans chacun de nos cerveaux. Mieux: la fabula [...] existe bel et bien, telle que « déformée » et « informée » par chacun des nos cerveaux, ou plus précisément par les composants et les limites de ces cerveaux qui jouent en quelque sorte, dans ce cas bien précis, le rôle d'autant de médias ou, plutôt, de pseudo-médias puisqu'ils sont sans partage aucun, à moins que l'on ait recours à un « médium », dans un autre sens du mot [...] Notre cerveau pourrait à la limite être conçu comme un média dans la mesure où l'on s'autoriserait à considérer qu'il permet à différentes parties de notre moi de communiquer les unes avec les autres, et de s'informer mutuellement ».*

256 Cfr., *ivi*, p.40: « *Mais lorsque les formalistes supposent que la fabula est indépendante du*

senso il *syuzhet* sarebbe una nuova modalità della *fabula*, una *fabula-in-media*, questa volta fruibile.

Allo stesso modo ne consegue che la stessa *fabula* è suscettibile di essere mediatizzata da *media* diversi<sup>257</sup>.

Tale esigenza della *fabula* non pone però il contenuto in una condizione di passività rispetto al *media* che lo plasma. Se il *syuzhet* è il punto di equilibrio che risulta dall'incontro di forze narrativo-mediali diverse, è evidente che i due poli virtuali (*fabula* e *media*) tenderanno comunque ad influenzarsi a vicenda:

ce *syuzhet* serait une réalité à deux faces. L'une tournée du côté de la *fabula*, l'autre du côté du média. D'où cette proposition que nous faisons de subdiviser le *syuzhet* en deux sous-catégories complémentaires. D'une part, ce que nous appelons le *syuzhet-structure* et de l'autre le *syuzhet-texte*<sup>258</sup>.

Considerata la doppia natura del *syuzhet* e il necessario intervento di un *media* per permettere alla *fabula* di essere comunicata, i livelli di implicazione e di integrazione tra i due attori diventano evidenti. Si precisa inoltre il rapporto tra la *fabula* e le sue possibili mediatizzazioni: posta una tale *fabula*, essa sarà esprimibile solo attraverso determinati *media*. In virtù di alcune configurazioni espressive già contenute nella *fabula* stessa, essa è infatti compatibile con alcuni particolari *media* e non con altri:

On assiste à une implication progressive du média, par rapport à l'œuvre en train de se faire. Ce qui suppose que, pour nous, même la *fabula* est impliquée d'une quelconque façon par le média. En effet, elle a beau être en principe indépendante du média, la *fabula* ne l'est qu'en tant que « pensé » car, dès qu'on l'image en tant que « construit », on se retrouve par nécessité du côté du média. [...] Toute *fabula* (tout événement peut-être), dans la configuration qui est sienne, comporte en effet

---

*média, cela ne veut pas dire qu'il soit possible de se référer à cette fabula-là sans avoir recours à un média, le même ou un autre...pour penser ou pour exprimer, la fabula dans son indépendance par rapport à un média quelconque, il faut bien penser, ou exprimer, cette fabula dans un média quelconque ».*

257 Cfr., *ivi*, p.42: « Ainsi le *syuzhet* serait-il l'équivalent de la *fabula-en-tant-que-médiatisée*. Ce serait donc que la même *fabula*, le même substrat historique, [...] pourrait connaître plusieurs *syuzhétisations* ».

258 Cfr., *ivi*, p.43.

déjà, avant sa mise en forme « médiale », certains aspects qui en soi, seraient déjà, en un certains sens, « médiaux ». Qui plus est, le rapport entre tel ou tel événement ou action et tel ou tel média serait déjà en quelque sorte porteur du sens, ce qui confirme, du moins partiellement notre intuition de base, à l'effet que chaque « sujet », ou plutôt chaque *fabula*, soit intrinsèquement doté d'une configuration qui lui soit propre, configuration qui serait toujours déjà relativement compatible avec chacun des médias et préprogrammerait, en quelque sorte, tout projet d'adaptation<sup>259</sup>.

Procedendo per gradi di integrazione sempre maggiori si osserva che il *syuzhet-structure* « implique un minimum de conscience médiale »<sup>260</sup> e il *syuzhet-texte* « est en symbiose avec le média dans la mesure où il ne peut faire autrement que d'être coulé dans celui-ci »<sup>261</sup>.

L'interazione e integrazione tra *fabula* e *media* prende il nome di “mediatica narrativa”, tale categorizzazione può essere scomposta in due concetti (mediatività e narratività) che conducono le classificazioni fin qui proposte al massimo gradi di astrazione e sintesi:

on pourrait ainsi imaginer de distinguer deux vastes catégories conceptuelles: la « médiativité » [...] et la « narrativité ». La première renverrait au potentiel expressif [...] développé par le média. Ce potentiel ontologique lui appartient spécifiquement et dépend des caractéristiques propres aux moyens d'expression-représentation premiers qu'il sollicite et, le plus souvent, combine. La BD, par exemple, associe généralement une image dessinée avec du texte écrit. [...] La « médiativité » serait donc cette capacité propre de représenter – et de communiquer cette représentation – qu'un média donné possède par définition. Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place. [...] la narrativité désigne le caractère ou la qualité de ce qui est narratif. [...] Il faudrait donc différencier le narratif comme état explicite et affirmé, du narratif comme virtualité, comme dimension possible en vertu d'une certaine configuration de l'objet observé. [...] D'une certaine façon, la narrativité entretiendrait avec la médiativité un rapport proche de l'inclusion: elle serait alors une modalité

---

259 Cfr., *ivi*, p.45.

260 Cfr., *ibidem*.

261 Cfr., *ibidem*.

particulière de cette « médiativité »<sup>262</sup>.

La mediatività narrativa, sebbene cambi i termini e modifichi il punto di vista, non intacca però il presupposto teorico fondamentale che vede un reciproco contaminarsi degli opposti virtuali: la mediatività continua a possedere una configurazione che la rende ricettiva al narrativo e la narratività è programmata per adattarsi a uno o più *media*.

L'integrazione tra i due estremi non è però totale in quanto la narratività, come già detto per la *fabula*, è concepita anch'essa come virtualità complessa che oscilla tra dipendenza e indipendenza. Il fattore narratività risulta essere distribuito sia sulla *fabula* che sul *syuzhet*. Esso può essere distinto tra intrinseco e estrinseco. Il fattore narrativo estrinseco comprende le disposizioni proprie della *fabula*, mentre quello intrinseco designa gli echi narrativi presenti nel *media*, che contribuiscono a definire il *syuzhet-structure*:

La « narrativité intrinsèque » concernerait dès lors le potentiel narratif que le média possède « ontologiquement » par sa « médiativité » (par exemple, la contiguïté et la consécution des images-cases de la BD) [...] cette narrativité intrinsèque conditionne le *syuzhet*. La « narrativité extrinsèque » renverrait quant à elle aux dispositions narratives plus au moins « bonnes » que manifeste le substrat événementiel sur lequel repose la *fabula*. Ainsi, certains événements réels [...] semblent plus aptes que d'autres à se glisser dans un récit, à se prêter spontanément à la mise en intrigue<sup>263</sup>.

Dal punto di vista produttivo-creativo è proprio la narratività estrinseca che permette il passaggio da un testo all'altro. Essa è infatti il patrimonio narrativo virtuale che trasmigra da un *media* all'altro, qualora il *media* in questione possieda i giusti requisiti, come nel caso della storia del *Petit Prince* che passa dal racconto scritto al fumetto<sup>264</sup>.

---

262 Cfr., *ivi*, pp.48-49.

263 Cfr., *ivi*, p.49.

264 A questo proposito cfr., anche la posizione di André Bazin sul cinema come arte impura in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol.II *le cinéma et les autres arts*, Les éditions du Cerf, Paris,

Tuttavia, se ogni *media* possiede una propria configurazione narrativo-strutturale, la trasmigrazione del senso-*récit* presuppone che l'adattamento testuale sia prima di tutto un incontro tra la narratività estrinseca e un *media* posto come candidato per l'adattamento. Il punto d'incontro denominato *syuzhet* perde dunque di consistenza, in quanto la creazione testuale si pone come dialettica tra due entità in cui una (la mediatività) include parzialmente la sua controparte (la narratività)<sup>265</sup>:

selon nous, chaque projet narratif peut être considéré dans sa « médiagenie ». Fables et histoires auraient ainsi la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux. C'est peut-être ce qui explique que certaines œuvres sont pratiquement « inadaptables ». Étant littéralement « coulées » dans le média, purement et simplement, elles ne pourraient supporter, sans d'énormes pertes, le passage d'un média à un autre<sup>266</sup>.

La mediatività narrativa e la questione delle condizioni di adattabilità dell'opera generano anche delle riflessioni sull'atteggiamento dell'autore di un adattamento nei confronti dell'opera-sorgente. Il processo di trasmigrazione, e dunque di creazione di un testo a partire da un altro testo, presuppone infatti una fase intermedia di fruizione da parte del mittente-creatore dell'adattamento. In tale fase entrano in gioco da un lato, le attitudini percettive e interpretative di tale mittente-creatore, qui nel ruolo di fruitore, e dall'altro le caratteristiche di indeterminatezza dell'opera, che ne fanno, secondo la definizione di Umberto Eco, un'opera aperta:

notiamo la tendenza a far sì che ogni esecuzione dell'opera non coincida mai con la definizione ultima di essa; ogni esecuzione la spiega ma non la esaurisce, ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in modo completo e soddisfacente al tempo stesso ce la

---

1959, p.32: « *Le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riverains au cours des siècles. Il se l'approprie [...] et [...] nous éprouvons le désir de les retrouver à travers lui* ».

265 Cfr. la conclusione della nota 257: « *D'une certaine façon, la narrativité entretiendrait avec la médiativité un rapport proche de l'inclusion: elle serait alors une modalité particulière de cette « médiativité »* ».

266 Cfr., *ivi*, p.50.

rende incompleta poiché non ci dà insieme tutti gli altri esiti in cui l'opera poteva identificarsi<sup>267</sup>.

Tale indeterminatezza dell'opera non interviene solo nelle riproduzioni dell'opera stessa, ma anche nei suoi adattamenti con altri *media*: la narratività intrinseca di un *media* può infatti essere in grado di evidenziare quegli aspetti nascosti in una delle tante realizzazioni possibili di una data narratività estrinseca<sup>268</sup>.

Se la teoria del segno narrativo e la pluricodicità testuale trattate nel **& 1** costituiscono i presupposti teorico-analitici per considerare *Le Petit Prince* a fumetti un testo, così la teoria della mediatività narrativa spiega come sia stato possibile passare dal racconto scritto al fumetto.

Poste le basi teoriche dentro cui l'adattamento del contenuto narrativo di *Le Petit Prince* e il fumetto in quanto forma testuale si muovono, la riflessione si sposta ora sull'approfondimento della struttura del fumetto stesso.

---

267 Cfr., Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani; Milano, 1967, p.44.

268 Cfr., *ivi*, p.6: « *L'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante* ».

## CAPITOLO 3: IL FUMETTO

Come l'intero apparato teorico sopra proposto ha dimostrato, il fumetto può essere considerato un linguaggio pluricodico, basato sull'interazione dei codici iconico e verbale. Le sue attuazioni saranno dunque dei testi complessi in cui i due codici si amalgamano.

In quanto testo, esso comunica un senso, attraverso una configurazione di elementi comunicativi. Lo scopo delle pagine che seguono sarà dunque quello di individuare e descrivere gli elementi costitutivi di base (§ 3.1) e di indagare in seguito le relazioni che essi stabiliscono tra di loro (§ 3.2).

### 3.1 La vignetta come unità base e il sistema spazio-topico

I due codici sopra individuati come costitutivi del fumetto si attualizzano secondo modalità e canali precisi.

Le immagini stampate sono, come tutte le immagini, simboliche in quanto la loro funzione di base è quella di rappresentare gli oggetti di una data realtà. Tale rappresentazione comprende anche le istanze connotative<sup>269</sup>. Nel caso del segno-immagine il rapporto tra significante e significato sarà dunque motivato e non arbitrario<sup>270</sup>. Tale motivazione porta ad un'identificazione quasi totale tra significante e significato: ne consegue un'opacità del prodotto comunicativo dove *media* e *fabula* non risultano più chiaramente distinguibili<sup>271</sup>.

---

269 Cfr., *ivi*, p.16: « Une image, quel que soit son format ou son support, n'est jamais purement matérielle, car elle propose un double, un miroir, une représentation. Sa vocation est d'inciter au dépassement de l'ici-et-du-maintenant, de renvoyer, de répercuter: [...] L'image est en effet toujours un symbole ». Per l'aspetto connotativo, cfr., *ivi*, p.67: « Si certains éléments sont relativement permanents, tel par exemple le langage des formes, les « lois » de composition, les caractères connotatifs, eux, sont en constante mutation, car ils sont très étroitement liés au subjectif et au social ».

270 Cfr., Manuel Kolp, *Le langage cinématographique en bande dessinée*, Edition de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1994, p.13: « Selon le structuraliste Ferdinand de Saussure, le signe comprend un signifiant (Sa) et un signifié (Sé) distinct du référent (la réalité). Sa et Sé sont unis par un lien conventionnel, arbitraire. Dans le cas d'une image figurative, le rapport n'est plus arbitraire mais « motivé ».

271 Cfr., André Gaudreault et Philippe Marion, *op. cit.*, pp.33-34: « C'est dire aussi que l'image essaie de se faire oublier en tant que moyen de représentation contingent [...] or le « montré », attaché au représentant, est par nature autoréférentiel (pour éviter les confusions avec ce qui est représenté, on pourrait évoquer davantage un automontré). Le « montré »

Vista tale opacità, nel fumetto sarà necessario puntare su immagini irrinunciabili da un punto di vista narrativo. Il principio-guida della rappresentazione per immagini è quello della pregnanza narrativa: si tende a rappresentare solo i momenti salienti, delegando quelli di transizione ad altre strategie comunicative di tipo inferenziale<sup>272</sup>.

Fatta eccezione per quella variante dove l'elemento verbale risulta assente, il fumetto si caratterizza inoltre per la presenza di filatteri e/o di recitativi. Il filatterio corrisponde, per istituire un parallelo con il mondo cinematografico, alle battute dei personaggi che permettono di far avanzare l'azione, mentre il recitativo può essere accostato alla voce fuori campo dei film, quella del narratore che interviene per descrivere l'azione o per riportare i pensieri dei personaggi. Il recitativo, come la voce fuori campo, istituisce dunque una linea narrativa extradiegetica che non coinvolge i personaggi<sup>273</sup>.

Nel fumetto, la peculiarità del messaggio verbale è quella di essere un testo scritto, raffigurante un testo-dialogo orale. Tale presupposto permette infatti la cooperazione tra la parola e l'immagine: si è infatti di fronte ad un testo pensato per un contesto fittizio orale, ma che si esprime attraverso un canale scritto: si tratta quindi di "un'immagine scritta dell'orale", un'istanza narrativa dove racconto e rappresentazione si incontrano<sup>274</sup>. Il filatterio e/o

---

*suppose une opacité réflexive. [...] Le montré suppose une certaine participation ou non-distanciation [...] .Le locuteur s'exhibe lui-même à travers son énonciation (projection) et l'allocutaire, pour comprendre cette « monstration », doit lui-même y participer quelque peu (identification-mimésis) ».*

272 Cfr., Pierre Fresnault-Deruelle, *L'espace interpersonnel dans les comics*, in *Sémiologie de la représentation*, a cura di André Helbo, Editions Complexe, Bruxelles, 1975, pp.129-130: « *Les personnages de B.D. n'existent que pour vivre intensément. Telle est en effet leur destinée puisqu'ils n'apparaissent qu'en fonction du découpage sélectif d'un « cartoonist » bien décidé à mettre en scène les seuls moments qui comptent. Les rapports inter-personnels réduits à l'essentiel, parfois même paroxystiques, tissent ainsi un micro-espace tout à fait particulier aux B.D. »*

273 Cfr., Renata Marini, *La B.D.: image, texte et pseudo-oralité*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture, oralità nella parola e nella scrittura, analyse linguistique, valeur symboliques, enjeux professionnels* (a cura di Mariagrazia Margarito, Enrica Galazzi, Monique Lebhar Politi), Edizioni Libreria Cortina, Torino, 2001, p.36: « *Le texte entre normalement dans les planches des BD sous deux formes principales: le Phylactère (ou Bulle) et le Récitatif (la « voix-off », le texte-relais). Si la présence du premier est nécessaire pour que l'on puisse parler de bande dessinée (la bulle est l'espace de la parole, qui fait vivre la BD), le récitatif est parfois complètement absent, surtout dans les bandes dessinées - comme les comiques - dans lesquelles l'histoire qui se déroule est secondaire par rapport aux situations auxquelles font face les héros ».*

274 Cfr., *ivi*, p.36: « *Nous avons choisi cette expression - " l'image écrite de l'oral " -pour*



recitativo si configurano dunque come dei mini-*media* a carattere verbale, dotati di una configurazione che li rende compatibili con l'immagine propriamente detta, permettendo così la collaborazione<sup>275</sup>.

Proprio perché la peculiarità comunicativa del fumetto è quella di integrare due codici; l'unità base di tale linguaggio<sup>276</sup> sarà un'unità complessa, data dal primo incontro tra raffigurazione e narrazione, attualizzati al livello esteriore in immagine e parola<sup>277</sup>. Il luogo, non solo metaforico, ma anche fisico, di questo primo incontro è la vignetta. Ne consegue che essa sarà considerata l'unità fondante del fumetto.

In tale unità immagine e parola si integrano all'interno del riquadro che costituisce la vignetta. La linea che determina il riquadro sarà dunque presupposto stesso della vignetta. Essa infatti stabilirà i tre parametri fondamentali per la descrizione di una vignetta: la forma, la superficie e la posizione. Essi costituiscono tre attributi spazio-topici<sup>278</sup>. Tali attributi possono essere considerati il significante del segno-vignetta, configurati per attualizzare cariche semantiche di portata sempre maggiore. In questo senso, se la forma pare più vicina alla componente-*stimulus* del segno

---

*redéfinir tout ce qui dans la BD constitue le domaine du visible. En effet, il ne s'agit pas, pour les bandes dessinées, de simple "transcription" de la parole orale, comme cela arrive pour les entretiens publiés dans les articles de presse, ni même des "oraux fictifs" de la littérature où l'image est absente. Dans la bande dessinée, le texte est en même temps mot et image et collabore avec l'image proprement dite (à savoir, le dessin) d'une façon unique, qui fait des BD un genre à part ».*

275 Per i concetti di *media*, configurazione e compatibilità si rimanda al paragrafo 3 di questa prima parte. Il paragrafo in questione tratta dell'adattabilità di un contenuto ad un *media*. Qui la prospettiva viene leggermente spostata per trovare i punti in comune che permettono l'interazione dei due codici all'interno di una stessa unità, sempre ai fini di comunicare un contenuto narrativo.

276 Per la definizione del fumetto come linguaggio si veda Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, Parigi, 1999, p.23: « Cette plasticité de la bande dessinée, qui lui permet de véhiculer des messages de tous ordres et des narrations autres que fictionnelles, démontre qu'avant d'être un art, elle est bel et bien un langage ».

277 Cfr., *ivi*, p.15: « Une bande dessinée repose sur un ensemble coordonné de mécanismes participant de la représentation et du langage [...] le médium se caractérise avant tout par une lutte créatrice entre figuration et narrativité »

278 Cfr., *ivi*, p.36: « Il faut déjà mobiliser trois paramètres si l'on veut décrire avec précision une vignette quelconque, sans préjuger de son contenu. Ces paramètres spatio-topiques sont toujours observables, même si la vignette est vierge de tout inscription et ne consiste qu'en un cadre vide. Les deux premiers sont géométriques: ce sont la forme de la vignette (rectangulaire, carrée, ronde, trapézoïdale, etc.) et sa superficie, mesurable en centimètres carrés. Ils définissent la vignette en tant qu'espace. Cette dimension spatiale de la vignette se résume et s'incarne dans le cadre. Le cadre est à la fois trace et mesure de l'espace habité par l'image. Le troisième paramètre, qui est le site de la vignette, concerne son emplacement dans la page et, au-delà, dans l'œuvre entière ».

perché permette di identificare la vignetta come tale<sup>279</sup>, la superficie, più o meno estesa, stabilisce i rapporti proporzionali all'interno della tavola-pagina<sup>280</sup>, ma allo stesso tempo è anche il presupposto per rivedere il contorno del riquadro, fondendo per esempio due o più vignette per esigenze di precisione rappresentativo-narrativa, infine la posizione costituisce un'ulteriore progressione nei rapporti tra il significante-*stimulus* e l'universo semantico. La posizione può invece implicare il ruolo narrativo che la vignetta acquisisce nell'intera economia del *récit*:

Il est fréquent dans les bandes dessinées que des vignettes se trouvent comme « automatiquement » renforcées par le seul fait qu'elles occupent l'un des emplacements de la page qui jouissent d'un privilège naturel, soit le coin supérieur gauche, le centre géométrique ou le coin inférieur droit – ainsi que, dans une moindre mesure, le coin supérieur droit et inférieur gauche. Nombre de dessinateurs ont assimilé cette donnée et font, de manière plus ou moins systématique, soit coïncider les moments clés du récit avec position initiale, centrale et terminale, soit « rimer » les première et dernière vignettes de la planche, instaurant par là une manière de boucle dans laquelle nous reconnaitrons [...] un effet de tressage<sup>281</sup>.

I tre parametri qui individuati presiedono a sei funzioni : la funzione di delimitazione, di separazione, la funzione ritmica, strutturante, espressiva e di lettura<sup>282</sup>.

La funzione di delimitazione è assunta direttamente dal riquadro attraverso il parametro della forma: il riquadro, pur mantenendo una certa elasticità, dà forma ed incornicia il momento dotato di pregnanza narrativa<sup>283</sup>. La funzione di delimitazione si pone secondo due prospettive

---

279 Cfr., Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p.93: « *Le stimulus est le support actif du signe. C'est par lui que le sujet entre en relation avec le signe. [...] Un stimulus ne véhiculera de signification que s'il correspond à un certain modèle abstrait, prévu du code* ».

280 Cfr., Thierry Groensteen, *op. cit.*, p.43: « *En ce qui concerne la superficie, c'est un rapport de proposition qui s'établit, rapport que l'œil du lecteur apprécie avec quelque approximation, mais dont le chercheur, s'il le juge bon, peut établir le relevé. Telle vignette de 8x13 cm occupera, par exemple, près d'un cinquième de la superficie de tel hypercadre de 20x26,5 cm* ».

281 Cfr., *ivi*, p.37.

282 Cfr., *ivi*, p.49.

283 Cfr., *ivi*, p.50: « *Le cadre assigne des limites à la profusion du représenté, il élit un fragment privilégié. [...] fermer la vignette, ce n'est pas arrêter le dessin. La matérialité*

diverse, a seconda che il contenuto sia immaginifico, e quindi concepito insieme al riquadro stesso, oppure derivato da una pre-immagine (per esempio foto o una vignetta antecedente<sup>284</sup>) da adattare alla vignetta stessa<sup>285</sup>.

Se riferito al contesto in cui la vignetta è inserita, ovvero un *continuum* di altre vignette, la funzione di delimitazione può allora essere interpretata come una funzione di separazione, che permette la lettura della vignetta come tale. La separazione tra le vignette può essere quasi inesistente e quindi delegata ai solo contorni delle immagini<sup>286</sup>, oppure può essere garantita dalla linea del riquadro<sup>287</sup> o dal solo spazio bianco<sup>288</sup>. Il caso più complesso di separazione vede la presenza di riquadri totalmente distinti per ogni vignetta e distanziati da uno spazio bianco infra-vignette<sup>289</sup>.

La posizione, e dunque la successione delle vignette, presiedono invece alla funzione ritmica del riquadro. Le vignette sono infatti incaricate di scandire il ritmo della narrazione in quanto svolgono contemporaneamente funzione di sintesi e di avanzamento della trama<sup>290</sup>.

Le funzioni sopra descritte conducono alla postulazione di una funzione strutturante del riquadro. Essa prevede infatti una successione semanticamente coesa di vignette ben distinguibili l'una dall'altra. La funzione strutturante interessa da un lato la forma e le dimensioni delle vignette, che sono di solito concepite come dei rettangoli o dei quadrati di

---

*graphique n'est pas telle qu'un dessin puisse fuir ou s'épancher; nul besoin, donc, de le contenir par des moyens coercitifs. Fermer la vignette, c'est fermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence ».*

284 Cfr., *ivi*, pp.51-52.

285 Cfr., *ivi*, p.53: « *L'image mentale vient à l'esprit avec son cadre, également mental, tandis que le document prographique, lui, campe forcément à l'intérieur d'un cadre réel* ».

286 Cfr., *ivi*, p.55: « *on pourrait dire, en reprenant une distinction proposée par le groupe  $\mu$ , que ce qui manque, c'est la « bordure » artificielle qui désigne la vignette comme « unité organique »; n'en subsiste pas moins un « contour » qui, lui, appartient perceptivement à la figure* ».

287 Cfr., *ivi*, p.54: « *Parfois, la séparation est assurée par un simple filet* ».

288 Cfr., *ibidem*: « *Parfois même, rien de tangible ne sépare les différents termes de la séquence narrative, rien, si ce n'est le blanc du papier* ».

289 Cfr., *ibidem*. « *ce qui sépare deux vignettes, c'est en effet, rien de moins que la triple frontière constituée par le cadre de la première vignette d'abord, le blanc intericonique ensuite, et enfin le cadre de la deuxième vignette* ».

290 Cfr., *ivi*, p.55-56: « *Découper un texte, c'est le scander. Le « texte » de la bande dessinée obéit à un rythme qui lui est imposé par la succession des cadres. [...] Chaque vignette nouvelle précipite le récit et, simultanément, le contient. Le cadre est l'agent de cette double manœuvre de progression/rétention* ».

uguali dimensioni. La forma rettangolar-quadrata facilita la disposizione seriale e si adatta, secondo una logica mimetica, anche al formato rettangolare del supporto cartaceo su cui le vignette sono stampate<sup>291</sup>. L'altra peculiarità della funzione strutturante consiste nell'orientamento del riquadro: la tavola, e anche l'intera opera a fumetti, possiedono un senso di lettura orientato secondo la convenzione occidentale, in senso orizzontale, da sinistra verso destra<sup>292</sup>.

Le variazioni, in termini di numero, forma e dimensione, tollerate dalla funzione strutturale costituiscono la funzione espressiva del riquadro. Essa programma la modalità di lettura della vignetta stessa<sup>293</sup>.

Da ultimo, il riquadro funziona come segnale convenzionale della presenza di un messaggio da leggere ed esaminare. Si tratta della funzione lettorale:

un cadre est aussi l'indice d'un quelque-chose-à-lire. Lorsqu'il « rencontre » un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et scruter<sup>294</sup>.

In questo senso il riquadro acquisisce un ruolo semiotico che consiste nel designare lo spazio racchiuso come omogeneo, candidato all'attenzione del fruitore. Si tratta di un'unità portatrice di senso all'interno di una catena narrativa. Esso è un enunciato<sup>295</sup> che come tale possiede una sua leggibilità:

---

291 Cfr., *ivi*, p.57: « Deux facteurs plus spécifiques à la bande dessinée désignent cette forme comme la plu naturelle. Primo:le support imprimé (album ou magazine) étant lui-même rectangulaire, et par conséquent l'hypercadre de chaque planche, les vignettes tendent à entrer dans un rapport mimétique [...] avec cette forme imposée. En reproduisant la forme du support, l'image coopère avec lui, plutôt que de le nier ou de l'affronter ».

292 Cfr., *ivi*, p.58: « Le cadre de la vignette B.D. [est] en effet un cadre orienté. Une vignette ne se présente pas isolée. Elle participe d'une suite (le plus souvent séquentielle, c'est-à-dire narrative) offerte à une lecture. Or la lecture respecte en Occident un sens immuable, qui va de la gauche vers la droite. Quand la planche BD respecte la classique division en bandes horizontales généralement étanches (les « strips »), elle impose aux vignettes un alignement qui facilite le balayage du regard ».

293 Cfr., *ivi*, p.61: « Le cadre de la vignette BD peut connoter ou indexer le représenté qu'il enferme. Il peut aller jusqu'à instruire le lecteur sur ce qu'il faut réellement lire, jusqu'à lui fournir un protocole de lecture, voire une interprétation de la vignette ».

294 Cfr., *ivi*, p.64.

295 Cfr., *ivi*, pp.64-65: « Le groupe  $\mu$  a souligné ce point: une bordure délimitant un espace « assume un rôle sémiotique important vis-à-vis de cet espace: elle le désigne en effet comme homogène. L'image [...] reçoit ainsi, avant même d'être émise, le status d'unité: signé isolé ou énoncé ».

la fonction lectrice, quant à elle, va au-delà de la fonction sémiotique inhérente à tout encadrement puisque, la vignette participant d'un discours séquentiel, son cadre n'invite pas seulement à la contemplation, mais proprement à une lecture<sup>296</sup>.

La vignetta determinata dal riquadro si inserisce dunque in contesti più ampi, che contribuiscono a delineare più chiaramente lo “scheletro” mediale del fumetto.

Tali strutture possono essere suddivise in:

1. strutture che occupano uno spazio inferiore o uguale alla tavola (ovvero lo *strip* e la tavola-iperquadro stessa).
2. strutture che eccedono le dimensioni della pagina e prevedono uno sviluppo potenzialmente infinito ( i multiquadri che compongono un album a fumetti).

La *strip*, la striscia, può essere concepita come una prima struttura intermedia tra la vignetta e l'iperquadro. La striscia infatti supera i limiti della singola vignetta e orienta la lettura unicamente sull'asse orizzontale, da sinistra verso destra. La *strip* è nata soprattutto in ambito giornalistico americano, mentre l'Europa ha sperimentato le due forme: quella lineare della *strip* e quella tabulare della tavola-pagina<sup>297</sup>.

La struttura tabulare impone dunque una revisione di quella che può essere considerata l'unità funzionale dell'intero testo a fumetti. L'area delle tipologie testuali intermedie che conducono dalla vignetta al prodotto testuale finito si articola maggiormente: non più solo la striscia, ma anche la pagina può essere considerata come un'unità intermedia del fumetto. La tavola si presenta infatti sulla pagina come un insieme di vignette federate

---

296 Cfr., *ivi*, p.68.

297 Cfr., *ivi*, pp.68-69: « *Le modèle traditionnel de la planche de la bande dessinée (toujours statistiquement majoritaire, malgré les nombreux écarts observables depuis un quart de siècle) dispose les vignettes en rangées horizontales séparées par des interstices blancs. Ces hypercadrangées - qui, on l'a vu, ont donné l'expression française « bande dessinée » - sont communément désignées dans la profession sous leur nom américain de strip. L'hégémonie de ce vocable importé se justifie historiquement. En effet, si, au tournant du siècle, les comics se sont développés d'abord dans les suppléments dominicaux pourvus de la couleur [...] dès avant 1910, les pages intérieures de la presse américaine intégraient plusieurs bandes horizontales en noir et blanc, les daily strips, les jours de semaine (du lundi au samedi). L'Europe aussi connaît les deux formules: celle, linéaire, du strip, et celle, tabulaire, de la planche ».*

semanticamente da un *hypercadre*, una linea costituita idealmente dai bordi allineati delle vignette e che separa lo spazio dei riquadri da quello del margine<sup>298</sup>. Al margine sarà affidata non solo una funzione di cornice passiva delle vignette, ma anche una funzione paratestuale:

Je m'en tiendrais ici à la définition plus restrictive de la marge comme « partie du support extérieur à l'hypercadre ». [...] On l'a dit, la marge n'est pas nécessairement vierge. Elle accueille couramment un titre, une signature, un folio, toutes inscriptions dont l'effet structurant n'est pas négligeable<sup>299</sup>.

All'estremo opposto della vignetta si situa infine il multiquadro seriale: esso è concepito come una successione di vignette vuote, predisposte per essere tra loro collegate e quindi solidali, si tratta dunque dello “scheletro” di ogni testo a fumetti<sup>300</sup>. Se la vignetta è infatti l'unità base, il segno linguistico, per qualsiasi testo a fumetti, allora il segno narrativo diventa il *multicadre*<sup>301</sup>. Tale successione di vignette vuote può dunque essere considerata come il “grado zero” del fumetto<sup>302</sup>. Essa si distingue dall'*hypercadre* perché quest'ultimo è limitato alla sola pagina-tavola, il sistema multiquadrico al contrario gode di un'espansione potenzialmente libera e infinita, in grado dunque di adattarsi alle diverse esigenze creativo-

---

298 Cfr., *ivi*, p.38: « Quoique le plus souvent séparées par de minces traversées blanches, les vignettes peuvent être considérées comme les fragments solidaires d'une forme globale, d'autant plus nette et consistante que les bords extérieurs des cadres vignettaux sont traditionnellement alignés. Cette forme affecte en général l'aspect d'un rectangle, dont les dimensions sont à peu près homothétiques à celle de la page. Le tracé extérieur de cette forme, son périmètre, peut recevoir le nom d'hypercadre. [...] L'hypercadre est à la planche ce que le cadre est à la vignette ».

299 Cfr., *ivi*, pp.39-40.

300 Cfr., *ivi*, p.31: « La bande dessinée partira de la notion de multicadre proposée par Henri van Lier. Bien qu'une planche achevée ne cesse pas d'être un multicadre, la réduction des images à leur cadre, c'est-à-dire à leur contour et, spécialement, au trait qui le délimite Il nous permet donc d'imaginer une bande dessinée vide, « nettoyée » de ses contenus iconiques et verbaux, et constituée d'une suite finie de cadres solidaires ».

301 Cfr., *ivi*, p.36: « Dessiner un multicadre quelconque, c'est renvoyer non à telle page de bande dessinée particulière, mais à LA bande dessinée en soi, au dispositif sur lequel se fonde son langage. Ces représentations miniaturisées de planches de BD sont des sortes de pictogrammes symboliques; ils ont valeur de signes, ils expriment un concept, ils enferment une définition implicite ».

<sup>302</sup> Per il riferimento al grado zero della scrittura cfr., Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Parigi, 1953, pp.12-13: « ces écritures neutres, appelées ici « le degré zéro de l'écriture », [affermano] l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style ».

narrative del mittente<sup>303</sup>.

L'analisi fin qui condotta, che culmina con l'individuazione del multiquadro come segno narrativo, permette di concludere che il fumetto è un sistema a carattere spazio-topico<sup>304</sup>.

Da un punto di vista cognitivo, tale sistema spazio-topico orienta l'attività di comprensione verso un pensiero spaziale<sup>305</sup>.

Analizzate le componenti tra le varie unità comunicative del fumetto, resta solo da gettare uno sguardo d'insieme alla modalità generale con cui il testo si presenta al lettore. Tale sguardo di insieme è formato sostanzialmente dalle differenti possibilità di impaginazione che il fumetto offre. Globalmente le tecniche di impaginazione oscillano tra due estremi-guida: la regolarità e l'irregolarità, l'ostensione e la discrezione.

Un'impaginazione regolare consiste nella realizzazione di vignette « *d'un format strictement constant* »<sup>306</sup> che formano dunque una griglia ortogonale<sup>307</sup>. Il formato irregolare o retorico corrisponde invece ad una maggiore elasticità e variabilità dei parametri del riquadro, secondo la funzione espressiva, in vista di un loro adattamento al progetto narrativo<sup>308</sup>.

I concetti di ostensione e discrezione presuppongono prima la distinzione tra racconto (*récit*) e quadro (*tableau*) in riferimento alle immagini del fumetto. Il racconto ingloba « *l'image dans une continuité, tend à nous faire*

---

303 Cfr., Thierry Groensteen, *op. cit.*, p.39: « *A la différence de l'hypercadre, le multcadre n'a donc pas de frontières stables, assignées a priori. Ses frontières sont celles de l'oeuvre tout entière, qu'il s'agisse d'un strip isolé ou d'un récit en 200 planches. Le multcadre, c'est la somme des cadres qui composent une bande dessinée donnée; c'est donc, aussi la somme des hypercadres* ».

304 Cfr., *ivi*, p.27: « *Les articulations du discours de la bande dessinée portent indissociablement sur des contenu-incarnés-dans un-espace, ou si l'on préfère, sur des espaces-investis-d'un-contenu. [...] Il est utile en effet, pour appréhender certains niveaux de fonctionnement du langage de la bande dessinée, d'opérer intellectuellement cette réduction de la planche à un assemblage de cadres et de bulles vides. [...] Pourtant l'étude du système de la bande dessinée doit s'aborder, à ce qui me semble, par la spatio-topie* ».

305 Cfr., Anne-Marie Thibault-Laulan, *L'image dans la société contemporaine, publicité, bande dessinée, cinéma, télévision*, Editions E.P. Denoel, Parigi, 1971, p.64: « *Or, l'une des caractéristiques essentielles de notre époque est l'apparition de la culture mosaïque, le passage d'une pensée linéaire à une pensée spatialisée* ».

306 Cfr., *ivi*, p.109.

307 Cfr., *ivi*, p.113.

308 Cfr., *ivi*, pp.110-111: « *la mise en page rhétorique est la plus fréquente parce qu'elle est la plus commode et la plus souple, et parce que, étant entièrement au service du récit, elle est parfaitement adéquate au projet narratif que poursuivent la plupart des auteurs de bande dessinée [...] L'élasticité de la représentation (cadre visible) « diégétique » au maximum l'espace figuratif et gomme toute impression de discontinuité spatiale ou temporelle* ».

*glisser sur elle* »<sup>309</sup>, il quadro al contrario isola l'immagine e « *permet qu'on se fixe sur elle* »<sup>310</sup>. Conseguentemente, nelle tavole dove si impone il quadro dominerà l'ostensione, mentre quelle dove si impone la prospettiva del racconto saranno invece considerate discrete.

A seconda di un terzo fattore molto importante, la motivazione dell'autore, ovvero la sua capacità intenzionale di operare scelte<sup>311</sup>, sarà dunque possibile distinguere quattro categorie principali di impaginazione:

1. L'impaginazione regolare e discreta
2. l'impaginazione regolare e ostensiva
3. L'impaginazione irregolare e discreta
4. l'impaginazione irregolare e ostensiva<sup>312</sup>.

Terminata l'analisi delle componenti principali del fumetto e dei loro livelli, sempre crescenti, di strutturazione, l'analisi si focalizza ora sui legami che intercorrono tra le diverse parti e i diversi livelli in un'ottica di coesione testuale.

### **3.2 I legami lineari e reticolari all'interno di un testo a fumetti**

Per produrre senso le vignette e gli iperquadri devono necessariamente organizzare il proprio contenuto semantico e stabilire dei legami che permettano la fruizione del testo.

Come evidenziato nel capitolo 1 ogni *récit* si fonda sulla trasformazione e dunque il passaggio da uno stato ad un altro. Tale trasformazione richiede una progressione costante e dunque una concatenazione in sequenze di elementi testuali limitrofi. Contemporaneamente la coesione è garantita anche dalla strutturazione del sistema-testo in quanto reticolo. Anche nel caso del fumetto saranno dunque

---

309 Cfr., *ivi*, p.116.

310 Cfr., *ibidem*.

311 Cfr., *ivi*, p.118: « *enfin un troisième critère qui, symétriquement, fait intervenir l'intentionnalité de l'auteur, et qui est la motivation susceptible de justifier l'option retenue par sa corrélation avec les contenus iconiques et narratifs* ».

312 Per tale classificazione cfr., *ivi*, p.115.



ravvisabili sia dei legami di tipo sequenziale (§ 3.2.1) che dei legami di tipo reticolare (§ 3.2.2).

### 3.2.1 I legami di tipo sequenziale

L'avanzamento progressivo del *récit* sarà garantito dalla combinazione di due fattori: la lettura plurivettoriale delle immagini e l'azione diegetica dei filatteri e dei recitativi.

L'immagine infatti, considerata in sé e per sé, può essere sottoposta a tre diversi processi cognitivi: essa può essere enunciata, descritta e interpretata<sup>313</sup>.

L'enunciazione consiste nel verbalizzare ciò che si vede. Essa, in virtù dell'opacità propria della singola immagine, coinciderà con la descrizione dell'immagine stessa. Un'immagine per sua stessa natura non può infatti esimersi dall'essere descrittiva<sup>314</sup>. L'interpretazione è invece un processo molto più complesso perché coinvolge l'enciclopedia, ovvero tutto il patrimonio culturale, etico e sociale di cui un fruitore dispone, oltre che l'interpretazione soggettiva<sup>315</sup>.

Essendo sottoposta a tali fenomeni di analisi, la vignetta isolata risulta dunque passiva e non può dunque essere portatrice di istanze narrativo-propulsive, per questo necessita di essere contestualizzata, accostandola ad altre<sup>316</sup>. Essa definirà dunque il suo senso in una sequenza leggibile in una prospettiva plurivettoriale, dove ogni singola unità stabilisce una relazione con le vignette-testo che precedono e le vignette-testo che seguono<sup>317</sup>. Da

---

313 Cfr., *ivi*, p.125: « *En effet l'image n'est pas seulement un énonçable, elle est aussi un descriptible et un interprétable* ».

314 Cfr., *ivi*, p. 145: « *On voit d'entrée qu'une image ne saurait être descriptive au sens technique du terme. Si elle nous montre les parties constitutives d'un objet quelconque, ainsi que les propriétés de ces parties (formes, matières, couleurs, etc.), ces précisions ne se rajoutent pas à la présentation de cet objet, elles lui sont consubstantielles* ».

315 Cfr., *ivi*, p.150: « *l'interprétation – à jamais inachevée – est alors invitée à prendre en compte toutes les déterminations pertinents qui appartiennent à la culture, à la mémoire collective (sociohistorique) ou individuelle du lecteur, à l'encyclopédie, au sens d'Umberto Eco* ».

316 Cfr., *ivi*, p.127: « *C'est de leur juxtaposition que je peut déduire une proposition narrative* ».

317 Cfr., *ivi*, p.129: « *On peut donc formuler cette première règle, que le sens d'une vignette peut être informé et déterminé par ce qui précède comme par ce qui la suit. S'il y a une*

un punto di vista semantico-contenutistico, l'unità tematica è data da un'unità di azione o di luogo. I legami tra una vignetta e l'altra non sono però palesi: essi dovranno essere dedotti inferenzialmente dal fruitore, che trovandosi di fronte ad testo, postula che esso abbia un senso e attua dunque delle strategie cognitivo-interpretative per recuperare tale senso<sup>318</sup>. L'indice *in absentia* di tale operazione mentale è rappresentato dallo spazio bianco tra una vignetta e l'altra oppure dalla parte verticale di riquadro che separa una vignetta da quelle contigue. Tale separazione annulla la vignetta precedente e quella successiva, permettendo ad una data vignetta di esistere, ma allo stesso tempo anche la determinazione reciproca di ogni unità<sup>319</sup>.

Oltre alla strutturazione sequenziale, per i fumetti dove essa è presente, anche la componente verbale contribuisce alla coesione testuale e alla creazione del *récit*. I filatteri e i recitativi esercitano infatti un'azione diegetica sull'immagine, ricoprendo un ruolo disambiguante del contenuto iconico:

Si d'un côté le texte [scritto: ndr] appauvrit une image qui - elle-même – serait polysémique, de l'autre côté il lui donne une valeur diégétique: grâce au texte, l'image acquiert une durée interne, et le lecteur est ainsi persuadé « qu'il se passe quelque chose devant lui et qu'on n'as pas déplacé son regard pour rien »<sup>320</sup>.

La funzione di coesione diegetica della componente verbale può manifestarsi secondo tre direttive principali : quella di ancoraggio alla realtà

---

*vectorisation de la lecture, il n'y a pas une vectorisation univoque dans la construction du sens ».*

318 Cfr., *ivi*, p.133: « Sur le plan sémantique, cette solidarité iconique, dans laquelle nous avons reconnu le fondement même du système de la bande dessinée, est programmée par l'auteur au stade du découpage et, lors de la réception, postulée par le lecteur sous forme d'une hypothèse de cohérence narrative ».

319 Cfr., *ivi*, pp.133-134: « Il faut au contraire que le blanc annule (provisoirement) la vignette déjà lue pour permettre à la suivante d'exister à son tour en tant que forme pleine et compacte [...] le blanc intericonique, lui aussi, marque avant tout la solidarité des vignettes contiguës, l'une et l'autre travaillées par les codes du dessin narratif et séquentiel. Entre les images polysémiques, le blanc polysyntaxique est le lieu d'une détermination réciproque, de l'amont vers l'aval et de l'aval vers l'amont, et c'est dans cette interaction dialectique que le sens se construit ».

320 Cfr., Renata Marini, *op. cit.*, p.36. La citazione interna alla citazione, a conclusione del pensiero è invece di Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1985, p.33.

(nella realtà le persone parlano e dialogano)<sup>321</sup>, quella di regia per indicare la scansione temporale del racconto<sup>322</sup> e da ultimo quella ritmica in quanto la presenza di un testo allunga i tempi di fruizione della vignetta, combinando al tempo della visione dell'immagine quello della lettura del testo scritto<sup>323</sup>.

### 3.2.2 I legami reticolari

I legami che possono essere instaurati dalle vignette non si limitano però alla sola contiguità lineare delle sequenze.

Le vignette si possono organizzare infatti anche in termini seriali<sup>324</sup>. Le serie eccedono infatti i confini delle singole sequenze attraverso una rete di rimandi iconici, grafici e semantici distribuiti su tutta la superficie del multiquadro<sup>325</sup>. Tali rimandi pongono dunque ogni vignetta in relazione con tutte le altre vignette del testo, secondo una logica associativa<sup>326</sup>: si forma così un intreccio semantico che attraversa, arricchisce e compatta il testo a fumetti<sup>327</sup>. Ne consegue da un lato che la rete si sovrapporrà così alle singole sequenze e dall'altro che la nozione di posizione della vignetta sarà

---

321 Cfr., *ivi*, p.151: « il y a un effet de réel qui s'attache à l'activité verbale des personnages pour la simple raison que dans la vie, les gens parlent ».

322 Cfr., *ivi*, p.156: « une autre fonction du texte [...] que l'on pourrait appeler la fonction de régie, concerne la gestion du temps narratif. Pour indiquer au lecteur les grandes scansions temporelles du récit, le moyen le plus commode dont dispose le narrateur est en effet de recourir aux énoncés verbaux ».

323 Cfr., *ivi*, p.157: « La BD joue de l'écart temporel entre la perception de l'image, qui est presque globale et quasi simultanée, et le parcours des signes verbaux, plus lent et en tout cas plus graduel ».

324 Per la distinzione tra serie e serialità cfr., *ivi*, p.173: « Une série est une succession continue ou discontinue d'images liées par un système de correspondances iconiques, plastiques et sémantiques; [...] Une séquence est une succession d'images dont l'enchaînement syntagmatique est déterminé par un projet narratif ».

325 Tale serialità è evidente nella fase preliminare del multiquadro, la quadrettatura, cfr., *ivi*, p.172: « Le quadrillage, donc, définit une première, et souvent grossière, configuration du multicadre. Cette configuration provisoire fournit à l'auteur un cadre de travail, une matrice. La mise en page sera la version revue et corrigée du quadrillage, c'est-à-dire la version informée par des contenus précis et par les deux autres opérations constitutives de l'arthrologie, soit le découpage et (le cas échéant) le tressage ».

326 Cfr., *ivi*, p.173: « toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres » e p.186: « Que les vignettes d'une bande dessinée constituent un réseau, et même un système, le tressage en manifeste la conscience. A la logique syntagmatique de la séquence, il surimpose une autre logique, associative ».

327 Cfr., *ivi*, p.174: « [le tressage] se résout ici en un enrichissement sémantique et une densification du « texte » de la bande dessinée. (Le terme tressage s'inscrit dans le topos qui associe habituellement au texte les notions de tissu et de fil) ».

affiancata da quella di luogo, ovvero di una posizione attiva, dove convergono serie e sequenza. All'interno del fumetto esisteranno delle posizioni, per così dire strategiche, maggiormente suscettibili di diventare luoghi, tuttavia potenzialmente ogni vignetta può essere coinvolta nel reticolo dell'intreccio:

certains sites privilégiés sont naturellement prédisposés à devenir des lieux, notamment ceux qui correspondent aux positions initiale et terminale du récit ou des chapitres qui le composent. [...] Mais d'autres lieux ne coïncident avec aucun site privilégié; c'est un effet de tressage qui les propose à une attention particulière et les construit en tant que lieux<sup>328</sup>.

L'individuazione dei luoghi è però sempre frutto di un lavoro di analisi, in quanto le unità interessate dalla rete non sono sempre limitrofe: si tratterà dunque di un legame semantico *in absentia*<sup>329</sup>. Il valore semantico-funzionale di luogo risulta inoltre una sorta di qualità aggiunta. Due vignette infatti potranno trovarsi in luoghi che rimandano l'uno all'altro e che tra loro si corrispondono, ma la posizione godrà sempre di una certa unicità assoluta:

La deuxième occurrence d'une vignette est déjà différente de la première par le seul fait qu'un effet de citation s'y attache. La répétition fait surgir le souvenir de la première occurrence, s'il s'agit d'une rime (répétition distante), ou manifeste une instance singulière, si les deux occurrences sont contiguës. Mais les plus importante est que, isomorphes, ces vignettes ne seraient pas pour autant « isotopes »; par définition, elles ne pourraient pas occuper le même site<sup>330</sup>.

---

328 Cfr., *ivi*, pp.175-176.

329 Cfr., *ivi*, p.176: « cette relation s'établira nécessairement *in absentia*, à distance. Les correspondances que ménage le tressage concernent fréquemment des vignettes (ou des séquences plurivignettes) distantes de plusieurs pages, et qui ne peuvent donc pas être perçues simultanément ».

330 Cfr., *ibidem*.

## SECONDA PARTE

### « *LE PETIT PRINCE* », DAL RACCONTO AL FUMETTO: I RAPPORTI TRA PAROLA E IMMAGINE

Poste le basi teoriche, la seconda parte si concentra invece sulla presentazione e l'analisi del *corpus* narrativo.

Trattandosi di un adattamento, il *corpus*, e di conseguenza l'analisi, saranno doppi. È infatti necessario esaminare sia il racconto-fonte di Saint-Exupéry che la trasposizione a fumetti di Joann Sfar (**capitolo 1**) per poi concentrarsi su un particolare aspetto della trasposizione stessa, ovvero il ruolo della parola all'interno della versione a fumetti (**capitolo 2**).

#### **CAPITOLO 1: « *LE PETIT PRINCE* », OVVERO DEL SUCCESSO DI UN RACCONTO SIMBOLICO**

Il presente capitolo si prefigge di presentare il *corpus*, ovvero i due testi, il libro e il fumetto del *Petit Prince*, utili per l'analisi linguistica dell'apparato verbale del fumetto. Poiché ciascuna di queste due opere nasce in un particolare ambiente, saranno presentate anche le biografie dei due autori (rispettivamente § 1.1 e § 1.4.1.1), una cronologia del successo del *Petit Prince* (§ 1.3) e una panoramica sulla collana editoriale a cui appartiene la versione a fumetti (§ 1.4.1.2).

Oltre a questo tipo di ricerca, sarà svolta anche un'analisi della struttura narrativa del racconto (§ 1.2), secondo le categorie dell'iconotesto (§ 1.2.1), che permetterà a sua volta di identificare la teoria del simbolo (§1.2.1.1), secondo quella del cronotopo (§ 1.2.2) e quella dello schema attanziale (§ 1.2.3).

Una volta individuata la struttura del racconto, sarà possibile effettuare un'analisi comparata con la struttura, il codice iconico e il codice verbale del fumetto-adattamento (§ 1.4).

## 1.1 Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), cronologia di uno scrittore-aviatore<sup>331</sup>

29 giugno 1900: Nasce a Lione Antoine Jean-Baptiste Marie Roger de Saint-Exupéry, terzo dei cinque figli del visconte Jean de Saint-Exupéry, ispettore di una compagnia di assicurazioni, e di Marie de Fonscolombe.

Estate 1904: Durante le vacanze in Provenza, muore il padre Jean in seguito ad un attacco cardiaco.

Dal 1908 al 1917: Saint-Exupéry studia in diversi istituti: dai Frères des Ecoles Chretiennes a Lione, alla scuola dei padri gesuiti di Notre Dame de Montgré per un trimestre allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, alla scuola gesuita di Notre-Dame de Sainte-Croix du Mans e all'istituto Saint-Jean de Fribourg in Svizzera. In quest'ultima scuola si appassionerà alla letteratura.

1912: trascorre le vacanze estive nella cittadina di Ambérieu-en-Bugey, nella regione del *Rhone-Alpes*: qui avviene il suo “battesimo dell'aria”, nonostante la proibizione della madre.

1914: primissimo riconoscimento letterario. Saint-Exupéry ottiene un premio per il suo saggio letterario «*L'Odyssée d'un chapeau haut de forme*».

Giugno 1917: si diploma, a luglio muore il fratello minore François affetto da reumatismi articolari. Saint-Exupéry si isola in un mutismo doloroso. A settembre si iscrive alle classi preparatorie per l'esame di ammissione alla scuola navale prima al liceo Saint-Louis a Parigi e poi al liceo Lakanal a

---

331 Ove non diversamente indicato, le date del presente paragrafo sono state tratte dalla consultazione dei siti ufficiali su Saint-Exupéry e sul *Petit Prince*: [www.antoinedesaintexupery.com](http://www.antoinedesaintexupery.com) e [www.lepetitprince.com](http://www.lepetitprince.com) e verificate con l'ausilio della biografia di Emmanuel Chadeau, *Saint-Exupéry*, Perrin, Parigi, 2000.

Sceaux.

1919: Saint-Exupéry è bocciato all'orale di ammissione alla scuola navale.

1920: Si iscrive come uditore libero all' *Ecole des Beaux-arts*, con specializzazione in architettura. Svolgerà alcuni lavori saltuari, tra cui un ruolo di figurante al *Théâtre du Châtelet*.

1921: inizia il servizio militare a Strasburgo, dove consegue il brevetto di pilota civile. Inizia così la sua carriera da aviatore.

1922: è promosso sottotenente e prende servizio nel 34esimo reggimento a Le Bourget, nel dipartimento della *Seine-Saint-Denis* a nord di Parigi. Ottiene il brevetto di pilota militare.

1923-1925: a gennaio del 1923, dopo un incidente aereo a Le Bourget e una frattura al cranio, Saint-Exupéry lascia l'aviazione militare. Fino al 1925 svolgerà attività di controllore della qualità e di rappresentante di camion.

1925: a casa della cugina Yvonne de Lestranger Saint-Exupéry incontra l'editore di Gaston Gallimard, gli scrittori André Gide e il critico e scrittore Jean Schlumberger, fondatori della rivista letteraria *Nouvelle Revue Française*<sup>332</sup>. Lo scrittore Jean Prévost propone a Saint-Exupéry la pubblicazione di uno dei suoi racconti.

1° aprile 1926: esordio letterario di Saint-Exupéry. Il racconto «*L'aviateur*» appare sulla rivista letteraria «*Le navire d'argent*». Contiene degli spunti che saranno ripresi in *Corrier sud*. Nel mese di ottobre è assunto dalla

---

332 Cfr., la pagina della rivista sul sito di Gallimard, <http://www.gallimard.fr/catalog/html/revue/nrf.htm>: « *Au débout de l'année 1908, un groupe d'écrivains, parmi lesquels Eugène Montfort, Charles-Louis Philippe, Henri Ghéon, André Ruyters, et Michel Arnauld (Marcel Drouin), décident de fonder une nouvelle revue littéraire. André Gide, Jacques Copeau et Jean Schlumberger participeront également au premier numéro, qui paraît le 15 novembre 1908* ».

compagnia aerea Latécoère, che diventerà poi «L'Aéropostale». Diventa pilota di linea commerciale. La tratta aerea coperta è la Tolosa-Dakar.

1927: Diventa direttore dello scalo aereo di Cap Juby in Marocco. Si tratta di una posizione strategica per stabilire dei contatti con le popolazioni nordafricane. Qui compone «*Courrier sud*».

1928: creazione di nuove linee aeree per la compagnia. Vengono aperte le rotte verso Buenos Aires, poi prolungate fino alla Terra del Fuoco, e verso Santiago del Cile.

1929: Saint-Exupéry è nominato direttore dell' "Aeroposta argentina" e si trasferisce a Buenos-Aires. Gallimard pubblica «*Courrier sud*». Con Gallimard, Saint-Exupéry firma inoltre un contratto per la pubblicazione di sette romanzi.

11 aprile 1931: sposa Consuelo Suncin (1902-1979).

Maggio-dicembre 1931: Saint-Exupéry diventa corriere sulla tratta Casablanca-Port Etienne. Gallimard pubblica «*Vol de nuit*» che vince il *prix Fémina*.

Dal 1932 al 1933: L'Aéropostale viene inglobata dalla nascente Air France. Saint-Exupéry non viene reintegrato come pilota. Per far fronte ai problemi economici, lavora come pilota di prova per aerei nuovi o modificati. A seguito di un incidente nella baia di Saint-Raphael, dove rischia di morire annegato, si licenzia. La sua condizione economica rimarrà sempre precaria.

Dal 1934 al 1935: Saint-Exupéry si trasferisce a Parigi. Viaggerà in Africa del nord e in Indocina. Parallelamente continua a scrivere. Inizia una collaborazione con il giornale *Paris-Soir* che gli commissiona un *reportage* a Mosca che riscuote un grande successo di pubblico. Tenta la traversata



Parigi-Saigon per collegare le due città in cinque giorni e quattro ore. Il suo aereo però si schianta nel Sahara a 200 chilometri dal Cairo.

1936: Prosegue l'attività di giornalista-scrittore. Il giornale *L'Intransigeant* lo invia in Spagna per un reportage sulla guerra civile, che lo disgusta. Saint-Exupéry scrive anche una sceneggiatura a partire da *Corrier sud*. La versione cinematografica sarà realizzata da Pierre Bion.

1937: Inizia una collaborazione con Air France per la realizzazione della tratta Casablanca-Timbuctu. Parallelamente deposita quattro dei dodici brevetti da lui realizzati in ambito aeronautico. Effettua un breve viaggio in Germania, dove intuisce la pericolosità del regime nazista.

1938: Si reca negli Stati Uniti, tenta la traversata del continente fino alla Terra del fuoco, ma è vittima di un incidente in Guatemala, subisce sette fratture del cranio. In primavera, a New York, comincia a scrivere *Terre des hommes*.

1939: nel mese di febbraio Gallimard pubblica *Terre des hommes*, che otterrà il *Grand Prix du roman* dell' *Académie Française* e il *National Book Award* negli Stati Uniti. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, nel mese di settembre Saint-Exupéry viene arruolato a Tolosa come istruttore di volo, tuttavia compirà anche voli di ricognizione che gli ispireranno il libro *Pilote de guerre*.

1940: il suo gruppo di ricognizione è trasferito ad Algeri. A seguito di una missione sui cieli di Arras riceve la *croix de guerre*. Saint-Exupéry è congedato e rientra negli Stati Uniti. Si dedica alla produzione letteraria.

1941: sollecita l'entrata in guerra degli Stati Uniti al fianco degli alleati, non si schiera in maniera netta a favore del generale de Gaulle né della repubblica di Vichy. Raggiunge il regista Jean Renoir in California, dove scrive *Pilote de guerre*.

1942: *Pilote de guerre* è pubblicato contemporaneamente in francese in Francia e in inglese negli Stati Uniti. In Francia sarà messo al bando dal governo di Vichy. Tra l'estate e l'autunno del 1942, Saint-Exupéry redige e illustra *Le Petit Prince*, dedicato all'amico d'infanzia Léon Worth. Nel mese di novembre scrive una lettera «*An open letter to Frenchmen everywhere*», dove esorta tutti i Francesi a collaborare per la ricostruzione della nazione alla fine dell'invasione nazista.

1943: il 6 aprile gli editori Reynal e Hitchcock pubblicano *Le Petit Prince* in francese e tradotto in inglese. Nel mese di maggio Saint-Exupéry rientra in Algeria per unirsi alla sezione aeronautica del movimento “*France libre*”, che fa capo al generale De Gaulle. Data la sua età, Saint-Exupéry riesce tra molte difficoltà ad arruolarsi come pilota. Scrive *Citadelle*.

1944: il battaglione di Saint-Exupéry si acquartiera in Corsica, autorizzato a compiere cinque missioni, ne porta a termine otto. *Lettre à un otage* è pubblicato sul primo numero della rivista letteraria «*L'Arche*», diretta da Jean Amrouche.

31 luglio 1944: l'aereo di Saint-Exupéry è abbattuto dalla contraerea tedesca durante un volo di ricognizione finalizzato allo sbarco in Provenza. Era la sua nona missione. Non è possibile identificare immediatamente il luogo dell'inabissamento del velivolo.

1946: Gallimard pubblica la sua edizione francese di *Le Petit Prince*.

1948: pubblicazione postuma di *Citadelle*.

1998: al largo di Marsiglia, Jean-Claude Bianco, un pescatore, scopre tra le sue reti un braccialetto a maglia piatta con inciso il nome dello scrittore-aviatore.

2000-2004: dopo molte ricerche, vengono ripescati i resti dell'aereo di Saint-Exupéry.

29 giugno 2009: Nascita della fondazione «*Saint-Exupéry pour la jeunesse*». Voluta dagli eredi dello scrittore-aviatore in seguito a diversi progetti a scopo benefico, la fondazione si occupa dell'istruzione dei minori in condizioni disagiate<sup>333</sup>.

## **1.2 *Le petit prince*: analisi della struttura narrativa**

Una struttura testuale-narrativa può essere approcciata secondo diversi criteri di analisi e divisione, a seconda delle sfaccettature su cui ci si intende soffermare e/o dei fenomeni testuali che si intendono studiare.

Per la presente analisi si adotteranno tre categorie di analisi. La prima guarda all'opera nella sua totalità, prendendo atto della co-esistenza già nel racconto di Saint-Exupéry di due tipi di codici, verbale ed iconico (§ 1.2.1). L'iconotesto così individuato troverà poi la sua ragion d'essere nella teoria del simbolo elaborata dallo scrittore che sottende alla creazione letteraria stessa (§ 1.2.1.1). Gli altri due tipi di analisi scelti preparano l'uno il terreno all'altro: poiché il tempo e lo spazio costituiscono le coordinate fondamentali di ogni esperienza umana e della narrazione, il *Petit Prince* sarà dunque analizzato nella sua struttura spazio-temporale per estrarne il cronotopo<sup>334</sup> (§ 1.2.2).

---

333 Cfr., il comunicato stampa del sito della fondazione « *Saint-Exupéry pour la jeunesse* », <http://www.fondation-antoine-de-saint-exupery.org/>: « *Avec cette Fondation, la Succession, qui regroupe les héritiers et neveux du pilote écrivain auteur du Petit Prince, a souhaité capitaliser l'expérience réussie de plusieurs projets caritatifs permettant à des enfants d'accéder au savoir et à la culture qu'elle a menés depuis 6 ans, avec l'aide et l'appui du réseau international associatif Saint-Exupéry, et créer une dynamique plus large en utilisant l'effet de levier du nom d'Antoine de Saint-Exupéry* ».

334 Per una definizione di cronotopo e sull'importanza delle coordinate spazio-temporali si rimanda a Michail Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Parigi, 2006, p.237: « *Nous appellerons chronotope, ce qui traduit, littéralement, par « temps-espace »: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. [...] Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du*

L'analisi del cronotopo, che tende a segmentare la struttura testuale, sarà però a sua volta funzionale per una ricostruzione-analisi del testo che permetterà, ricorrendo all'analisi dei diversi tipi di sequenze, di individuare la struttura profonda e unificante del testo (§ 1.2.3).

### 1.2.1 *Le Petit Prince*: un iconotesto

Un primo approccio analitico al *Petit Prince* non potrà che evidenziare la natura multimedica del testo. Il racconto di Saint-Exupéry è infatti fondato su due codici fondamentali: quello verbale e quello iconico, entrambi fruibili al momento della lettura attraverso il canale visivo.

Tale multimedicità presuppone ovviamente un'interazione tra i due codici coinvolti. L'interazione così come si configura è però del tutto particolare, perché non prevede né un'integrazione totale come nel caso delle vignette in un fumetto, né una subordinazione semantico-comunicativa della parola al disegno come nel caso dell'album, né, invece, una preminenza della parola sull'immagine come accade nel libro illustrato.

In termini di autorità semantico-contenutistica, immagine e testo si pongono dunque sullo stesso piano, in quanto, pur distinguendosi nettamente l'una dall'altro, possiedono lo stesso potere comunicativo e rivestono ruoli egualmente importanti in relazione alla struttura del racconto.

Per prodotti comunicativi come il *Petit Prince*, Alain Montadon ha creato il termine “iconotesto”:

*Le Petit Prince* est doté d'une autre particularité [...]: ce n'est pas seulement un

---

*contenu [...]. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire ». Cfr. anche le riflessioni di Algirdas Julien Greimas in *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Le Seuil, Parigi, 1976, p.19: « Les critères spatio-temporels ont l'avantage d'être uniformément présents dans tout discours pragmatiques, c'est-à-dire dans le discours relatant des séries d' « événements ou des « faits » qui, eux, se trouvent nécessairement inscrits dans le système des coordonnées spatio-temporelles ».*

texte littéraire, mais un « iconotexte », c'est à dire une œuvre dans laquelle l'écriture et l'image forment une totalité insécable, fruit de la collaboration d'un artiste et d'un écrivain, qui peuvent être une seule et même personne comme c'est le cas ici. Texte, image et support forment un tout, un concept original qui doit être considéré dans chacun de ses composants, dans leurs interactions et dans la totalité qu'ils constituent<sup>335</sup>.

Esempi significativi di funzionamento dell'iconotesto si possono reperire subito sia nel paratesto iniziale che nelle primissime pagine del racconto.

Per quanto riguarda il paratesto, l'immagine interagisce con il codice verbale nella pagina del titolo.

Essa presenta infatti alcune stelle, che costituiscono un “ponte” iconografico con la pagina del frontespizio dove è raffigurato il *Petit Prince* in volo, aggrappato allo stormo di uccelli che gli ha permesso di lasciare il suo asteroide.

La pagina del titolo presenta inoltre un interessante accorgimento grafico e iconico nella scelta dei caratteri del titolo stesso: si tratta di lettere arrotondate, che imitano la grafia di un allievo di scuola elementare che ha imparato a scrivere da poco<sup>336</sup>.

Anche le primissime pagine del racconto sono costruite sulla collaborazione stretta tra immagine e parola. L'immagine del boa che ingerisce una preda apre infatti il testo<sup>337</sup>. L'apertura del canale comunicativo si affida dunque al codice iconico che fornisce lo spunto per la costruzione della narrazione<sup>338</sup>. Il racconto sarà poi intervallato per tutto il primo capitolo dall'inserzione dei disegni del narratore-aviatore nella narrazione<sup>339</sup>. Pur mantenendo la loro autonomia, immagine e disegno si

---

335 Cfr., Annie Renonciat, *Un livre pour enfants?*, in AA VV (a cura di Alban Cerisier), *Il était une fois...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, p.24.

336 Cfr., *ivi*, p.26: « *La place que cet écrivain accorde à l'image dans ce récit est tout à fait exceptionnelle dans un ouvrage littéraire: elle investit la page du titre, que ponctuent des étoiles échappées du frontispice; elle prend corps dans la graphie du titre aux lettres rondes, qui reproduit une écriture d'écolier* ».

337 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2002, p.9.

338 Cfr., Anne Renonciat, *op. cit.*, p.26: « *Elle [l'image: NdR] inaugure le texte, qui commence par la représentation d'un boa avalant un fauve; elle crée la substance du chapitre préliminaire, où le narrateur expose et commente ses dessins d'enfant, expliquant que cette part de lui-même est restée incomprise et ignorée jusqu'à l'arrivée du petit prince* ».

339 Cfr., il disegno del boa chiuso che ha ingerito l'elefante in *ibidem*, p.9 e il disegno del

alternano dunque nel percorso testuale e ciascuno aggiunge elementi semantici necessari alla costruzione del senso globale del capitolo. Parola e immagine hanno dunque pari dignità e pari responsabilità all'interno della struttura testuale.

Con il disegno della cassa che dovrebbe contenere la pecora si compie un ulteriore raffinamento dei rapporti tra parola e immagine. La pecora «*mouton*» è evocato dalla parola, ma i primi tre disegni falliscono nel fornire una rappresentazione grafica adeguata<sup>340</sup>. La soluzione è affidarsi alla fantasia: il codice iconico ricorrerà al segno “cassa” per significare la presenza all'interno di un ambiente chiuso e inaccessibile all'occhio del lettore del segno verbale «*mouton*». Le pari responsabilità e dignità comunicative sono qui rese prima attraverso un'opposizione dei risultati comunicativi dei due codici (il disegno che non riproduce adeguatamente la pecora evocato dalla parola). Tale opposizione si risolve poi in una sintesi-inclusione, dove facendo appello all'immaginazione dei lettori, il segno iconico scatola arriva a contenere l'equivalente iconico del segno verbale «*mouton*»<sup>341</sup>.

Tale tipo di interazione iconotestuale viene ripreso nel paragrafo finale, dove l'immagine del deserto con una stella in cielo è seguita dalla frase «*regardez attentivement ce paysage*»<sup>342</sup>, che la sottolinea: l'immagine crea così il materiale semantico per la strutturazione del paragrafo stesso.

Anche la parte centrale della narrazione presenta molte immagini che cooperano con la parola dando rappresentazione iconografica di vari momenti della narrazione. Tuttavia esse possiedono un tratto infantile o grottesco, a seconda dello sguardo che l'autore getta sul racconto<sup>343</sup>.

Un caso particolare è costituito dal ritratto a pagina intera del piccolo

---

boa aperto che mostra l'elefante in *ibidem*, p.10.

340 Cfr., i tre disegni premiliminari presenti in Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.14.

341 Cfr., Anne Renonciat, op. cit., p.26: « Elle [l'image: NdR] fonde la rencontre avec le petit garçon, qui constitue son premier interlocuteur « S'il vous plaît...dessine-moi un mouton ! ». elle ouvre, avec la caisse du mouton, les voies de l'imaginaire et par là même, de la fiction ».

342 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.95.

343 Cfr., Anne Renonciat, op. cit., p.30: « Le projet de Saint-Exupéry est plus difficile à cerner, car, en réalité, ses images sont plus complexes qu'il ne le laisse entendre. Tantôt descriptives, tantôt caricaturales, tantôt symboliques, elles multiplient les perspectives en variant les regards et s'attachent à divers ordres de réalité ».

principe<sup>344</sup>. Esso costituisce infatti la prima descrizione completa che viene fornita del personaggio. La pregnanza di tale descrizione realizzata esclusivamente con l'ausilio del codice iconico è tale che poche pagine più in là<sup>345</sup>, nel corso della narrazione a codice verbale, il narratore fa riferimento per la prima volta al colore di capelli del piccolo principe senza particolari locuzioni introduttive di un dato nuovo, in quanto nominato per la prima volta nel corso della comunicazione a codice verbale. Il livello di integrazione tra parola e immagine è tale che la struttura narrativa dà per scontato che, giunto in quel particolare punto del racconto, il lettore sappia già che il piccolo principe ha i capelli biondi perché l'ha appreso dal ritratto inserito poche pagine prima.

Trattandosi di un libro, dunque di un prodotto editoriale dotato di paratesto, il lettore ovviamente familiarizza con i particolari fisici del *Petit Prince*. Tuttavia, il ritratto in questione è importante dal punto di vista comunicativo per due motivi: *in primis*, nella prospettiva creativa, nella quale si muoveva Saint-Exupéry, la prima descrizione fisica del personaggio resta però il disegno della pagina sopracitata. Inoltre, durante il corso della lettura, l'attenzione del lettore si focalizza su tale ritratto perché il narratore introduce la raffigurazione a piena pagina con la frase «*Voici le seul portrait que j'en ai fait après*» (in Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.12) che inevitabilmente induce il lettore a considerarlo con attenzione. La parola svolge dunque un ruolo fondamentale nell'introdurre l'immagine che a sua volta genera un contenuto semantico che sarà ripreso in seguito dal codice verbale.

### **1.2.1.1      Icontesto e simbolismo del *Petit Prince***

La configurazione ad iconotesto del *Petit Prince* risponde alla riflessione portata avanti da Saint-Exupéry circa l'immagine e il simbolo e sul loro ruolo nell'espressione letteral-poetica.

---

344 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.13.

345 Cfr., *ivi*, p.27: « *Ils secouait au vent des cheveux tout dorés* ».

Come emerge dai *Carnets*, Saint-Exupéry credeva che un'immagine (termine usato qui in senso lato per intendere anche le immagini create con le sole parole: NdR) fossero poetiche se in grado di coniugare sogno e azione e di imprimersi nella coscienza del lettore. Esse erano per questo anche simboliche<sup>346</sup>.

Il simbolo-immagine per lo scrittore-aviatore è un segno comunicativo in grado di tenere insieme ciò che è apparentemente lontano. Il simbolo opererebbe una sorta di sintesi media degli oggetti coinvolti, *une approximation poétique*<sup>347</sup>.

Tale approssimazione comporta degli effetti importanti sul linguaggio: l'immagine simbolica privilegia infatti le parole con un contenuto vago, in grado di assicurare delle connotazioni e di porsi come generatore di legami, anche con realtà che appaiono distanti<sup>348</sup>.

Il legame che intercorre tra i due elementi diversi è un legame di ordine logico, non evidente ma presentato come tale. La poeticità quindi non risiede né negli elementi, né nel nesso, né nella modalità del legame, ma nell'atto stesso del creare<sup>349</sup>. A sua volta l'atto creativo è in grado di aprire una nuova prospettiva e creare un nuovo spazio dove collocare adeguatamente l'oggetto simbolo<sup>350</sup>.

---

346 Cfr., Geneviève Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, Imago, Parigi, 2002, p.260: « *La liaison que spontanément Saint-Exupéry établissait entre la réalité vécue dans l'action et la rêverie, qui la transposait en une image impressionnant immédiatement la conscience. À cette image qui restitue en vérité ce qu'il éprouve il reconnaît la qualité du symbole* ».

347 Cfr., *ivi*, p.255.

348 Cfr. *ivi*, pp.254-255: « *En règle générale, hors de l'emploi usuel, les mots qui « ne sont point signe d'autre chose » (Cit. 550), qui n'ont pas de valeurs connotatives, sont à exclure. Seuls offrent un avantage les mots - ils sont rares - « exprimant d'emblée « un système de dépendance » extensible à des réalités ou des circonstances diverses* »

349 Cfr., *ivi*, p.256: « *Dans un carnet, Saint-Exupéry avait traité « De la création de l'image poétique ». Une autre note intitulée « Remarque sur la création » était plus développée; il tentait de discerner en quoi consiste la qualité poétique d'une image [...] « Quand je prends une image poétique, j'observe qu'elle est constituée par deux éléments dissemblables liés entre eux par une articulation d'ordre logique. [...] La valeur de l'image ne réside point dans le choix en soi, des éléments. [...] Ce n'est pas non plus le lien qui est poétique. Comme n'est pas poétique, ce n'est pas non plus le mélange [...] qui est poétique. C'est l'acte créateur et je m'explique » ( citazione riportata in *ivi* da Antoine de Saint-Exupéry, *Carnets*, 309, p.517) Il explique que les deux éléments dissemblables unis dans l'image ne le sont pas par un lien logique évident « mais l'ensemble a été proposé comme logique à l'esprit ».*

350 Cfr., *ibidem*: « *c 'est l'esprit qui juxtapose ces deux éléments qu'il compare à « deux images stéréoscopées » qui, bien que dissemblables, produisent la vision, en relief, d'un même objet: « L'esprit pour rétablir cette identité crée l'espace (ou la perspective). [...] la superposition dans l'image poétique des deux éléments dissemblables est censée produire cette*



La creazione di questo nuovo universo è necessaria per due motivi: in primo luogo perché il simbolo, in virtù della non-evidenza del legame tra gli elementi che lo compongono, può essere una manifestazione visibile dell'invisibile<sup>351</sup>. In secondo luogo, per la già citata capacità del simbolo di creare legami. Questi ultimi sono simili ad una serie di «*retentissements*»<sup>352</sup>, di risonanze che permettono di creare una rete di dipendenze tra gli stessi simboli<sup>353</sup>. Tale rete prende il nome per Saint-Exupéry di «*commune mesure*», una sorta di connessione sotterranea che struttura l'intero apparato simbolico-semanticamente del testo.<sup>354</sup>

Il simbolo per Saint-Exupéry è importante in quanto esso ha valenza conoscitiva. Il legame logico-analogico tra due entità, basato su disposizioni spirituali, permette infatti di approcciare la vera struttura della realtà, che altrimenti rimarrebbe «*invisible pour les yeux*»<sup>355</sup>.

In questo senso, il *Petit Prince* presenta diversi esempi di tale metodo simbolico che investe sia il codice verbale che quello iconico.

Per l'immagine sono infatti esemplari i disegni del boa aperto e chiuso che rispettivamente svelano e celano l'inaspettato<sup>356</sup> e la cassa contenente la pecora<sup>357</sup>.

---

*effet de perspective que Saint-Exupéry assimile à la création d'un univers neuf, ou l'on est introduit, entraîné, par le pouvoir de l'image ».*

351 Cfr., *ivi*, p.263: «*Seule la transposition symbolique permet de transmettre approximativement, en lui substituant un équivalent connu, l'affrontement à l'inconnu* ».

352 Cfr., *ivi*, p.257: «*L'image est l'acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur: on l'envoûte. On l'envoûte d'autant plus qu'il s'agit non seulement d'une image poétique, mais un ensemble où elle est en relation avec d'autres images. C'est du retentissement de l'une sur l'autre que naît le poème* ».

353 Come già accennato nel secondo capitolo della prima parte, nell'universo semantico-teorico di Greimas una rete di dipendenze-connessioni tra unità linguistiche prende il nome di isotopia e di politopia nel caso delle favole e delle parabole, dove un intero sistema di connessioni rimanda ad un altro.

354 Geneviève Le Hir, *op. cit.*, p.266: «*J'ai cru remarquer que, chaque fois qu'une œuvre présentait une cohérence profonde, elle était presque toujours réductible à une commune mesure élémentaire* » [...] «*Certes, cette commune mesure n'était point le fait d'un parti pris. L'auteur n'y a pas songé. Mais qu'il fût possible de la dégager était la marque d'une continuité souterraine* ».

355 Cfr., Anotine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.72.

356 Cfr., Geneviève Le Hir, *op. cit.*, pp.281-282: «*La ressemblance du dessin de l'enfant avec un chapeau permet d'opposer à l'opacité de l'apparence la transparence offerte au regard du cœur, privilège de l'esprit d'enfance* [...] *Ainsi les deux dessins, du « boa fermé » et du « boa ouvert », expriment la dialectique du contenant et contenu, de la forme extérieure, illusoire et de la réalité intérieure qu'elle enferme secrètement* [...] *La grande personne échoue et ne comprend pas le sens du signe – ici pictural – c'est-à-dire, n'entre pas dans la démarche symbolique, parce que ce signe est polysémique* ».

357 Cfr., *ivi*, pp.282-283: «*ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans* », *dit-il*,

La cassa si configura qui come il luogo dell'immaginazione che diventa realtà, in quanto il piccolo principe vede per davvero la pecora addormentata<sup>358</sup>. Il nesso invisibile-ma-reale che si stabilisce qui è dunque una sorta di *mise en abîme* di tutto l'impianto teorico del racconto.

Un esempio in negativo di tale fondamento teorico è offerto invece dall'astronomo turco, preso in considerazione dai suoi colleghi occidentali solamente quando si presenta ad un convegno vestito come loro. Gli adulti infatti non sanno vedere l'essenziale e invisibile, osservano con gli occhi, ma non con il cuore<sup>359</sup>.

Anche il paesaggio finale rende l'idea dell'essenziale invisibile, grazie alla simbologia complessa tra l'asteroide del piccolo principe, le stelle, i sonagli e le fontane associati alle stesse stelle<sup>360</sup>.

Il procedimento analogico è illustrato anche nell'episodio della volpe che associa i capelli del piccolo principe al colore del grano.

In tutti questi casi, il significante (il grano e le stelle) non va perso a scapito del significato (i capelli dorati, i sonagli e le fontane), esso acquisisce al contrario un *surplus* di valore, che lo trasfigura, creando una

---

*bien surpris que cette affirmation, qui n'était dans sa pensée qu'une dérobade, soit accueillie avec enthousiasme: c'est qu'elle libère l'imaginaire des entraves du réel, et que la démarche symbolique est évidemment et éminemment plus riche et plus économique que la démarche réaliste ».*

358 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.15.

359 Cfr., Paul Mennier, *La philosophie du Petit Prince ou le retour à l'essentiel*, Carte Blanche, Outrement, Québec, 2003, p.49: « L'astronome turc qui aperçut au télescope l'astéroïde du petit prince et qui, plein d'enthousiasme, fit part de sa découverte à ses confrères lors d'un congrès international d'astronomie, ne fut malheureusement pas cru à cause, paraît-il, de son drôle de costume. Ce même astronome sera finalement pris au sérieux et reconnu, quelques années plus tard, toujours sur la base superficielle d'un habit, mais cette fois-ci très élégant! ».

360 Cfr., Geneviève Le Hir, op. cit., pp.284-285: « Le petit prince est sûr, la fleur qui l'a, croit-il, apprivoisé, puisqu'il la sait présente dans une étoile, la sienne, indiscernable parmi la multitude des étoiles, répand sur toutes l'attrait de sa beauté [...] À condition qu'il existe le lien affectif initial, le symbole se développe de proche en proche, révélant une richesse infinie; c'est une lumière spirituelle que la nuit et le ciel reçoivent alors des étoiles [...] Il [Le Petit Prince] sait que pour son ami il en sera tout autrement, et il explique pourquoi: « Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire! » [...] Le petit prince fait remarquer très précisément la nature privée, incommunicable, d'un tel symbole qui retrouve ici son sens originel, étymologique, d'objet coupé en deux qui lorsqu'on pouvait en assembler les deux morceaux, permettait la reconnaissance [...] De l'un à l'autre des deux partenaires que le symbole garde unis alors même qu'il implique leur séparation, son efficacité spirituelle est réciproque. [...] « toutes les étoiles seront des puits avec une paille rouillée. Toutes les étoiles me verseront à boire » [...] L'extension de ce souvenir à toutes les étoiles leur confère à toutes une signification qui ajoute au symbolisme de l'étoile [...] la richesse du symbolisme de l'eau, amplifié ici par les résonances que l'évocation du désert y ajoute ».

nuova realtà<sup>361</sup>.

Oltre al procedimento simbolico creato all'interno della storia, partendo da materiale generato nel racconto stesso, si può rintracciare una seconda categoria di simboli, con chiari riferimenti esoforici, ovvero con rimandi alla realtà esterna al testo. Gli abitanti dei vari pianeti, il controllore e il mercante di pillole per la sete stigmatizzano per esempio atteggiamenti, comportamenti e tipi umani diffusi nella società contemporanea, attraversata, nella visione di Saint-Exupéry, dal desiderio di potere, possesso, e dalla corruzione dei legami tra gli esseri umani.

Allo stesso modo nei baobab possiamo ravvisare un simbolo del pericolo nazista da estirpare sul nascere per evitare conseguenze disastrose<sup>362</sup>.

Da ultimo, nella rosa, uno dei simboli più studiati, si ravvisa la figura di Consuelo, moglie dello scrittore. La vicenda del piccolo principe e della rosa sarebbe dunque analoga alla crisi coniugale tra i due, dovuta alle infedeltà dello scrittore. Secondo lo psicoterapeuta Eugen Drewermann, la rosa potrebbe rappresentare anche il complesso rapporto di Saint-Exupéry con sua madre<sup>363</sup>.

---

361 Cfr. *ivi*, pp.284: « *Ce premier signe a une valeur analogique: par le lien très précisément marqué de l'analogie, le couple signifiant-signifié est nettement établi: « [...] tu as des cheveux couleur d'or [...] Le blé, qui est doré me fera souvenir de toi. » Mais le renard n'abandonne pas le signifiant pour le signifié; il le considère à nouveau, dans le rayonnement que lui confère la signification qu'il lui a maintenant reconnue. Le blé est à présent devenu pour lui une réalité qui a son prix en elle-même. [...] l'imagination ne s'en écarte que pour y revenir aussitôt et le transfigurer; ou, plutôt, l'objet qui reçoit pouvoir de signifier s'écarte en quelque sorte de lui-même, promu à un autre plan, hors de ses limites propres, et rejoint une réalité qui lui était jusqu'alors étrangère ».*

362 Cfr., Alban Cerisier, 1946-2006: *quelques précisions...* in *op. cit.*.p.57: « *Ce point de départ établi, les interprétations du Petit Prince convergent: littérature de l'exil, critique de la société de masse, dénonciation du nazisme sous les traits des baobabs ».*

363 Cfr., Alban Cerisier, *Débats sur la rose...*, in *op. cit.*, pp.109-111: « *Mais la question la plus sensible demeure celle de la rose, car elle conditionne l'interprétation toute entière que l'on peut donner du conte. [...] la rose, c'est Consuelo, l'épouse argentine de Saint-Exupéry. Et les preuves apportées à l'appui de l'identification sont, pour parler en termes d'analyse textuelle, autant internes qu'externes. Internes, car, comme Consuelo, la rose est asthmatique, la rose est élégante, la rose est jalouse, la rose est fantasque, la rose est égocentrique, la rose est impossible...mais la rose est aimée. Externes, car des documents et témoignages ont attesté l'équivalence. Une lettre d'Antoine à sa femme, notamment, citée par divers auteurs. « Tu sais que la rose c'est toi. Peut-être n'ai-je pas toujours su te soigner mais je t'ai toujours trouvée jolie [...] On ne peut s'empêcher de voir dans les relations complexes entre la rose et le petit prince un reflet des relations conjugales avec Consuelo, le couple, réuni dans un même immeuble à New York en novembre 1941, vivant séparé depuis 1938 depuis que la relation d'Antoine avec la comtesse Nelly de Vogüé lui a été révélée».* Riguardo all'identificazione della rosa con al madre, Alban Cerisier riporta il pensiero di Eugen Drewermann, in *ivi*, pp.111-112: « *pour lui il ne fait nul doute que la rose est une figuration de la mère de l'auteur, Marie de Saint-Exupéry. [Saint-Exupéry era dunque] un bébé qui n'avait jamais eu le droit d'être enfant,*

### 1.2.2 *Le Petit Prince*: analisi cronotopica

Dal punto di vista temporale la storia del *Petit prince*, divisa in 28 capitoletti, preceduti da una dedica e seguiti da un paragrafetto non numerato con funzione di chiusa, può essere definita una storia ad incastro. Essa si articola attorno a due *flashback*. All'inizio il narratore-testimone dichiara infatti di narrare sei anni dopo lo svolgimento dei fatti. I capitoletti che presentano tale distanza temporale rispetto all'incontro dell'aviatore-narratore con il piccolo principe fungono dunque da cornice all'intero racconto. Essi costituiscono il prologo e l'epilogo dell'opera. La parte introduttiva dà al narratore l'occasione di riflettere sulle *grandes personnes* a partire dalla loro incapacità di immaginare, capire i disegni e sulla sua carriera mancata come pittore. La conclusione, allo stesso modo, evidenzia il ribaltamento di prospettiva che l'incontro con il *Petit Prince* ha portato nella sua vita: ciò che per lui è importante guardando il cielo stellato non avrebbe alcuna rilevanza per le *grandes personnes*. Il paragrafetto conclusivo si chiude inoltre nel segno della speranza di un ritorno del *Petit Prince*, il narratore invita infatti a scrivergli qualora si incontrasse l'ometto descritto nella sua opera.

Il secondo arco temporale comprende invece la narrazione degli episodi accaduti sei anni prima. Subito dopo il prologo si colloca dunque la narrazione dell'incontro tra il piccolo principe e l'aviatore, la richiesta del disegno di una pecora e le prime informazioni sul pianeta del piccolo principe e sulla rosa. Immediatamente prima dell'epilogo si colloca invece la ricerca del pozzo, l'insegnamento ultimo del *Petit Prince* all'aviatore, sulle stelle l'addio e la partenza per mezzo del morso del serpente.

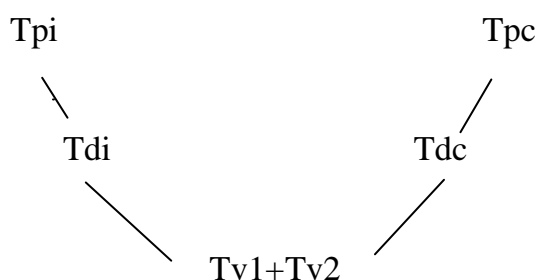
Tale ultimo insegnamento è però complesso e comprensibile alla luce di un ulteriore *flashback* rispetto all'incontro con l'aviatore nel deserto. La parte centrale del libro comprende infatti la narrazione del viaggio e degli incontri del piccolo principe prima su vari pianeti e infine sulla Terra.

---

*mais qui, à peine né, devrait être suffisamment « grand et fort » pour satisfaire par toute son existence la faim d'amour et de vie qui tenaillait sa mère* [il padre di Saint-Exupéry era morto quando Antoine era ancora molto piccolo: cfr. la cronologia della vita dell'autore].

Cruciale è l'incontro con la volpe, che gli trasmette l'insegnamento più importante. Il messaggio della volpe riguarda l'importanza di saper vedere con il cuore, andando quindi oltre le apparenze, e l'importanza di saper creare dei legami (*apprivoiser*) che responsabilizzino le persone le une verso le altre. Altri aspetti dell'insegnamento riguardano l'importanza dell'impegno personale, del tempo e l'amore per la terra.

Dal punto di vista temporale la narrazione assume dunque una struttura a “scatole cinesi” che procedono per *flashback* successivi. Tale struttura può essere schematizzata come segue:



Le sigle scelte in tale schema indicano rispettivamente:

Tpi= Il tempo presente iniziale, ovvero il prologo che si vuole scritto sei anni dopo l'incontro tra il narratore-testimone e il piccolo principe.

Tpc= Il tempo presente conclusivo, ovvero l'epilogo della vicenda con l'espressione da parte del narratore della speranza di un ritorno del piccolo principe<sup>364</sup>.

Tdi= Il tempo nel deserto iniziale coincide con l'incontro tra l'aviatore e il piccolo principe.

Tdc= Il tempo nel deserto conclusivo che coincide con l'insegnamento del piccolo principe e la sua partenza

---

364 Cfr., la suddivisione del racconto a « scatole cinesi » di Todorov: nel « contenitore » situazione iniziale - situazione finale si inserisce poi quello nodo fondamentale-*dénouément*.

Infine, Tv1 e Tv2 che corrispondono all'ultimo *flashback*, ovvero il tempo del viaggio del piccolo principe prima dell'incontro con l'aviatore. Nello specifico:

Tv1= Il tempo del viaggio del piccolo principe su altri pianeti,

Tv2=Il tempo del viaggio del piccolo principe sulla Terra, antecedente all'incontro con l'aviatore.

In maniera conforme al modello di analisi del cronotopo la scansione temporale sopra individuata evidenzia anche il dato spaziale. Se lo spazio relativo al tempo presente non è infatti delineato chiaramente, quello del primo *flashback* coincide invece con il deserto, allo stesso modo anche lo spazio della terza fascia temporale cambia e si presenta variegato rispetto ai luoghi degli altri due archi temporali: esso comprende infatti tutti i pianeti visitati dal piccolo principe e vari luoghi sulla Terra: il deserto, il roseto, i prati e i campi di grano.

### 1.2.3 *Le Petit Prince*: analisi secondo le tipologie sequenziali

Una volta segmentato il testo secondo le categorie spazio-temporali, occorre focalizzarsi sulla natura della sua struttura profonda. Si evidenzieranno così le condizioni narrativo-testuali, ovvero le ragioni per cui l'oggetto comunicativo in questione può essere considerato un insieme compatto, coerente e coeso di unità linguistiche.

Indipendentemente dalla nozione più o meno ampia che è possibile attribuire alla nozione di racconto (*récit*)<sup>365</sup>, *Le Petit Prince* ne presenta in maniera evidente i tratti propri. Secondo la tradizionale classificazione delle tipologie sequenziali esso può dunque essere inteso come un testo a

---

365 Cfr., la citazione dal *Précis de sémiotique générale* di Klinkenberg riportata alle pp. 14-15, prima parte, capitolo 1, del presente lavoro: « *La narration est une activité sémiotique qui consiste à représenter des événements. Son instrument est le récit, dans lequel on peut voir un signe [...]. Il faut aussi noter que le récit est un modèle. Autrement dit c'est un phénomène sémiotique qui n'est lié à aucun code en particulier et qui transcende tous les genres. [...]. Le récit n'est lié à aucun code en particulier. Si le mot fait surtout penser à des manifestations linguistiques, le récit se rencontre aussi dans des systèmes non linguistiques. [...]. On trouve aussi des genres qui n'apparaissent pas à première vue comme narratifs. Pour certains théoriciens, la narration est ainsi au centre de toute activité sémiotique: il n'y aurait pas pour eux un type d'énoncés narratifs qui prendrait place à côté d'un type d'énoncés non-narratifs* ».

dominante narrativa. Tale testo per raggiungere il suo fine comunicativo-diegetico ultimo, ricorre al suo interno non solo a sequenze narrative, ma anche a sequenze strutturate in maniera dialogica, in maniera esplicativa e a unità comunicative descrittive.

Essendo un testo a dominante narrativa esso presuppone, prima di tutto, i due requisiti base di ogni narrazione: i due opposti che permettono il cambiamento trasformazione e lo schema attanziale in grado di illustrare le fasi di tali cambiamento. I requisiti qui individuati costituiscono le chiavi di accesso alla struttura profonda del testo.

Gli opposti sono rintracciabili nella coppia “non sapere-sapere” e “allontanamento”- “(ri)avvicinamento” che regolano i rapporti tra il piccolo principe e la rosa, ma anche, sebbene in maniera più sottile, tra il piccolo principe e l'aviatore. Il piccolo principe parte infatti a causa delle incomprensioni con la sua rosa e ritorna perché durante il viaggio acquisisce verità importanti sui rapporti interpersonali. Allo stesso modo, l'aviatore non conosce un vero amico e vive solo tra gli uomini finché non incontra il piccolo principe. Secondo una sapiente inversione degli opposti, l'allontanamento del piccolo principe dalla rosa corrisponde al suo (progressivo) avvicinamento all'aviatore. Viceversa il (ri)avvicinamento del piccolo principe alla rosa corrisponderà ad un suo allontanamento dall'aviatore. Tale allontanamento è però mitigato dall'insegnamento che « *l'essentiel est invisible pour les yeux* » e che dunque basta guardare alle stelle con il cuore per sapere che il suo amico esiste ancora. Appresa dalla volpe, la verità sull'invisibilità di ciò che è essenziale è poi trasmessa dal piccolo principe all'aviatore. Su un piano cognitivo, una mancata conoscenza si trasforma dunque per entrambi in conoscenza acquisita. Tale contenuto sapienziale a sua volta, ad un livello pragmatico, trasforma l'allontanamento del piccolo principe dalla rosa in riavvicinamento e l'allontanamento dell'aviatore dalla verità sui rapporti umani, ben nota invece a chi possiede ancora un cuore da fanciullo, in riavvicinamento all'essenza e purezza degli affetti.

Il piccolo principe, la volpe e l'aviatore saranno dunque *apprivoisés* a

vicenda e le loro linee narrative si intersecheranno.

Trattandosi di un testo a dominante narrativa, la struttura-base di questo cambiamento sarà appunto rintracciabile grazie allo schema attanziale di Greimas.

Tale schema, attribuendo dei ruoli attanziali, compatta l'intera unità testuale, che risulta dunque attraversata da un'unica tensione verso il cambiamento.

Nel caso del *Petit Prince* lo schema attanziale si configura come altamente complesso. La sua complessità deriva principalmente da tre fattori:

1. i diversi attori che calcano la scena narrativa e le relazioni che intessono gli uni con gli altri,
2. la voce narrante che è sia un personaggio coinvolto negli eventi di una porzione temporale ben precisa (il tempo del deserto) e allo stesso tempo il relatore, in quanto narratore, delle vicissitudini del piccolo principe, il personaggio che dà il titolo al libro (è il caso della porzione testuale che corrisponde al tempo del viaggio)
3. i dislivelli temporali che il cronotopo ha già permesso di evidenziare.

In questo senso sarà dunque utile distinguere tra le varie unità narrative individuate sulla base dell'analisi cronotopica. La prima distinzione riguarda il tempo presente da quello passato.

Il tempo presente riveste infatti una funzione metanarrativa<sup>366</sup>, che giustifica l'esistenza del testo stesso. In questa porzione narrativa è infatti presente la motivazione che spinge il narratore a raccontare. Egli dichiara infatti che sono passati sei anni dalla partenza del piccolo principe e che ha paura di dimenticarlo<sup>367</sup>. L'importanza del piccolo principe per l'aviatore

---

366 Per il concetto di « metanarratività » cfr., Gérard Genette, *Palimpsestes ou la littérature au second degré*, Le Seuil, Parigi, 1982, p.10: «*Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme metatextualité, et la relation, on dit plus couramment de « commentaire » qui unit un texte à un autre dont il parle* ».

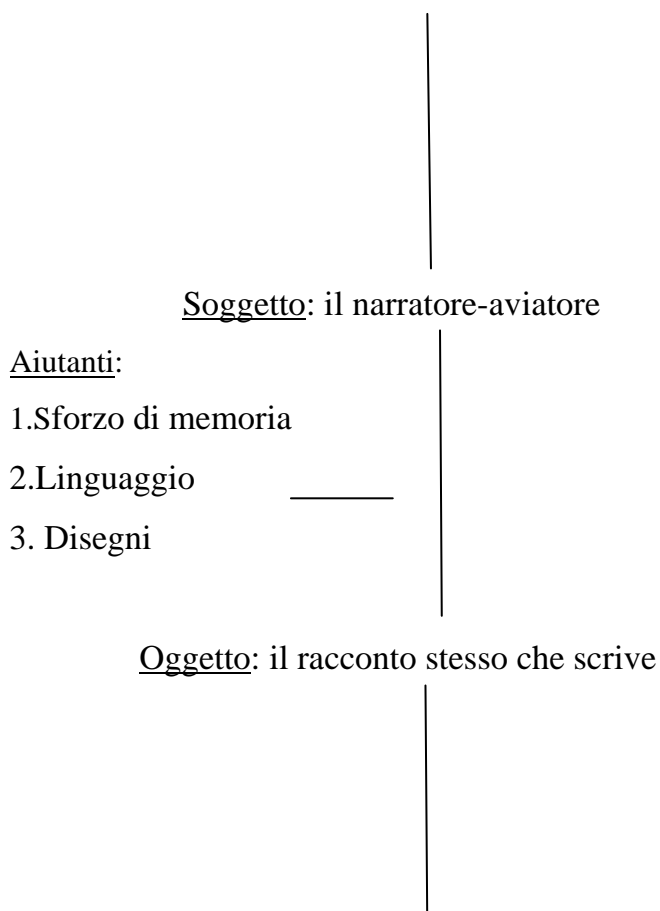
367 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., pp. 29-30: «*Car je n'aime pas qu'on lise mon livre à la légère. J'éprouve tant de chagrin à raconter ces souvenirs. Il y a six ans déjà que mon ami s'en est allé avec son mouton. Si j'essaie ici de le décrire, c'est afin de ne pas l'oublier. C'est triste d'oublier un ami. Tout le monde n'a pas eu un ami. Et je puis devenir*



scaturirà poi dalla narrazione dai fatti del tempo passato. Man mano che la narrazione avanza, essa discende infatti nel passato e parallelamente fa emergere anche la straordinarietà del piccolo principe.

In termini di schema attanziale la tensione metatestuale che opera nella cornice al tempo presente può essere sintetizzata così:

Destinante: la perdita di memoria denunciata dal narratore, che lo spinge a scrivere<sup>368</sup>



Destinatario: l'aviatore che può ricordare e chiunque conoscerà la storia del *Petit Prince*.

La trasformazione avviene attraverso il superamento di prove, che

---

*comme les grandes personnes qui ne s'intéressent plus qu'aux chiffres ».*  
368 Schema attanziale adattato da Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Cabay, Louvain-La Neuve, 1981, p.35. Come sarà evidenziato anche per gli altri schemi attanziali, il destinante può essere immateriale, cfr., *ibidem*: « Nous avons vu que l'objet peut être non-matériel; ainsi, le destinataire peut communiquer des valeurs modales comme le devoir, le vouloir, le savoir, le pouvoir qui sont nécessaire au destinataire ».

scandiscono il cambiamento del soggetto-narratore-aviatore. In senso metatestuale il raggiungimento di tale competenza coincide infine con la stessa scrittura del libro come veicolo di un contenuto sapienziale.

Secondo la teoria di Greimas, ogni racconto è scandito da tre prove, ciascuna di natura diversa: la prova qualificante, quella performante e quella glorificante<sup>369</sup>.

In questa cornice metatestuale, la prova qualificante consiste nell'acquisizione degli strumenti comunicativi necessari al suo fine. Essa si sdoppia quindi su due codici: il verbale e il visivo. Se per il codice verbale l'acquisizione è data per già avvenuta in quanto coincide con la stessa presa di parola, l'acquisizione dell'immagine appare invece problematica e problematizzata. Il narratore dichiara infatti di aver interrotto una carriera da artista perché scoraggiato dagli adulti. Considerata l'importanza dell'immagine per un iconotesto, la narrazione nel *Petit Prince* si configura quindi come una (ri)acquisizione dello strumento comunicativo iconico ai fini narrativi. In questo senso vanno dunque letti i primi tre disegni del serpente boa intento a divorare una preda, del serpente boa chiuso e aperto<sup>370</sup>. La prova performante consisterà con l'inizio stesso della narrazione del tempo passato e dal progressivo uso del disegno accanto alla parola per raccontare le vicende che coinvolgono l'aviatore e il piccolo principe.

La prova finale e glorificante consisterà nella chiusa del racconto e nella comunicazione del messaggio ai lettori-bambini.

Lo schema così individuato è il presupposto pragmatico che inquadra il contenuto sapienziale del racconto. Tuttavia, ai fini di una certa coesione

---

369 Cfr., *ivi*, pp.46-49: « On donnera le nom d'épreuve qualifiante à la série des programmes narratifs au cours desquels le sujet acquiert ou manifeste sa compétence. [...] Par l'acquisition du pouvoir faire-capacité, le sujet est actualisé, c'est-à-dire qu'il détient désormais la compétence nécessaire pour passer à la performance. [...] Par l'accomplissement de la performance, le sujet est réalisé. Contrairement à la compétence, où des modalités pouvaient être remplies par un actant différent du sujet (un adjuvant, par exemple), ici, c'est l'actant-sujet lui-même qui doit accomplir le faire performateur. [...] Après avoir accompli sa mission, le sujet vient en rendre compte à son destinataire (celui qui lui avait confié la mission, qui lui avait transmis un devoir faire). Celui-ci exerce un jugement sur la performance, en fonction du système de valeurs dont il est le détenteur. Si les actes posés par le sujet sont jugés conformes à cette axiologie, le sujet est glorifié ».

370 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, pp.9-10.

testuale, l'impalcatura metatestuale e il contenuto sapienziale non sono rigidamente divisi. La prospettiva della porzione testuale al tempo presente è molto più ampia: parte del messaggio ultimo del testo compare infatti nella parte iniziale e finale, secondo la pratica simbolica illustrata nel § 1.2.1.1 . Lo scopo è appunto quello di provare il cambiamento avvenuto nel narratore dopo l'incontro con il piccolo principe. Nella parte iniziale sono infatti narrati gli aneddoti sulla mancata fantasia degli adulti e sulla carriera di pittore stroncata sul nascere, tuttavia essi risultano essere spiegazioni funzionali del perché la storia va raccontata e del tratto *naïf* dei disegni. Una riflessione più profonda sull'atteggiamento e i limiti degli adulti verrà poi sviluppata nell'unità narrativa al tempo passato, dove sono incluse per altro varie figure di adulto, incarnate dagli abitanti dei pianeti. Allo stesso modo nell'unità conclusiva al tempo presente lo sguardo del narratore sulle stelle riassume da un lato il contenuto sapienziale della storia e dall'altro diventa il pretesto per la chiusa stessa del racconto. Rivolgendosi direttamente ai lettori egli non solo esce dalla finzione narrativa del tempo passato<sup>371</sup>, ma si riferisce indirettamente all'oggetto-libro nella sua esortazione finale:

Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûrs de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert. Et s'il vous arrive de passer par là, je vous en supplie, ne vous pressez pas, attendez un peu juste sous l'étoile! Si un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge, vous devinerez bien qui il est. Alors soyez gentils! Ne me laissez pas tellement triste: écrivez-moi vite qu'il est revenu...<sup>372</sup>.

La richiesta rivolta ai lettori di informarlo qualora la scena sopra descritta si verificasse riposa su un presupposto: aver compreso il messaggio profondo del testo che si tiene in mano al momento della lettura di queste ultime righe. Il finale aperto diventa dunque metatestuale perché la motivazione profonda dell'esortazione finale risiede nel contenuto

---

371 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op.cit.*, p.91: « *Et maintenant bien sûr, ça fait six ans déjà....Je n'ai jamais encore raconté cette histoire.* »

372 Cfr., *ivi*, p.95

sapientiale del testo stesso.

Come evidenziato nel paragrafo precedente, il tempo passato è composto da due *flashback* successivi.

All'interno della cornice metatestuale, grazie ad un primo *flashback*, si situa infatti l'incontro dell'aviatore con il piccolo principe in mezzo al deserto del Sahara. Un'evoluzione successiva della narrazione consisterà poi in un altro *flashback* per spiegare la vicenda del piccolo principe e dunque l'insegnamento che è in grado di trasmettere all'aviatore (l'episodio della ricerca del pozzo).

La storia del piccolo principe e quella dell'aviatore si intrecciano e scambiano. Se il cambiamento principale per il piccolo principe avviene nel secondo *flashback*, il tempo del viaggio, la struttura relazionale tra l'ometto venuto dalle stelle e l'aviatore si struttura invece nel tempo del deserto. Da un lato il piccolo principe è l'amico ideale per l'aviatore perché possiede la caratteristica infantile di saper andare al di là delle apparenze e vedere così ciò che è l'invisibile. Egli si configura così come l'oggetto della ricerca intrapresa dall'aviatore. Il rapporto di amicizia prevede però una reciprocità: come il piccolo principe è un amico per l'aviatore, così l'aviatore sarà un amico per il piccolo principe. La prova è la nuova reciproca attribuzione di senso al cielo stellato che i due condividono dopo gli otto giorni passati insieme: per l'aviatore saranno sonagli e per il piccolo principe fontane<sup>373</sup>.

Tuttavia il fatto stesso che i due si scambino un ricordo implica qui una separazione. All'interno della dinamica narrativa i percorsi dei due personaggi sono infatti destinati a biforcarsi<sup>374</sup> e la ragione risiede proprio nel *flashback* che racconta le avventure del piccolo principe prima di incontrare l'aviatore. La priorità ultima del piccolo principe è infatti quella di tornare sul suo asteroide dalla sua rosa e recuperare il rapporto interrotto, in ragione del senso di responsabilità che ogni *apprivoisement* comporta<sup>375</sup>.

---

373 Cfr., *ivi*, p.90: « *Ce sera tellement amusant! Tu auras cinq cents millions de grelots, j'aurais cinq cents millions de fontaine...* ».

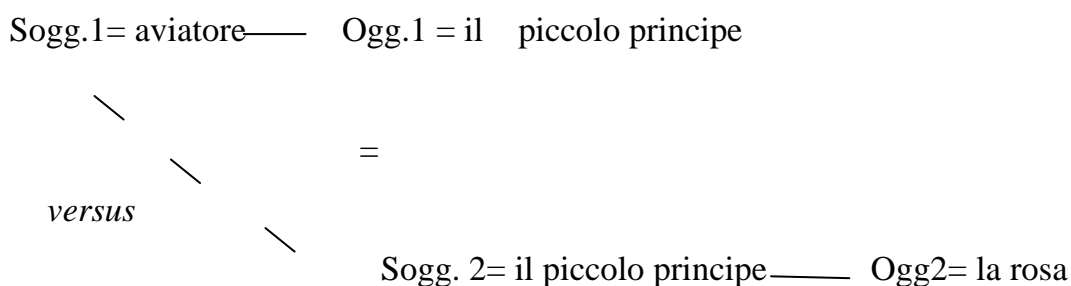
374 Cfr in semiotique du récit la riflessine per cui è la fine che spiega il resto del racconto.

375 Cfr., la volpe al piccolo principe in Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.74: « *Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose...* ».

In termini relazionali e umani la priorità dell'aviatore è quella di trovare un amico che comprenda la sua parte più immaginativa e ciò che è veramente importante della vita, al di là della serietà superficiale degli adulti.

Gli scopi del piccolo principe e dell'aviatore finiscono così per opporsi: il piccolo principe vuole partire, mentre l'aviatore vuole che rimanga perché in lui ha finalmente trovato un amico vero.

In questo senso l'aviatore si configura come l'unico vero anti-soggetto presente nel racconto, in quanto la sua linea narrativa appare inconciliabile con quella del piccolo principe: quest'ultimo è infatti l'oggetto della ricerca del soggetto-aviatore, ma è animato a sua volta dall'esigenza di ricongiungersi con l'oggetto della sua ricerca, la rosa. Tale necessità fa anche del piccolo principe un soggetto. Le relazioni tra i personaggi possono essere schematizzate così<sup>376</sup>:



Partendo da questa osservazione basilare, gli schemi attanziali dei due personaggi possono essere ricostruiti come segue:

376 Schema adattato da Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, pp.30-32: « Il peut y avoir dans un récit deux ou plusieurs sujets dont les quêtes s'opposent. On appellera anti-sujet, un sujet (Sa) qui, pour réaliser sa quête (Oa), est amené à s'opposer à la quête (Ob) d'un autre sujet (Sb) ». Si distinguono tre casi, quello in cui due soggetti sono alla ricerca dello stesso oggetto, quello in cui i due soggetti diventano reciprocamente oggetto l'uno dell'altro e quello che invece rispecchia la relazione tra l'aviatore e il piccolo principe: « Un sujet (Sa) prend comme objet (Oa) un autre sujet (Sb) qui poursuit un autre objet (Ob). Mais en poursuivant Ob, le sujet Sb se refuse comme objet (oa) pour le sujet Sa et s'oppose donc à la quête de Sa ».

Destinante: il rapporto incrinato tra la rosa e il piccolo principe

|  
Soggetto: il piccolo principe

|  
Oggetto: risposte sui rapporti interpersonali ( a partire dalla sua vicenda personale con la rosa)

Aiutanti: - abitanti dei pianeti

-rose del roseto

-volpe (mentore)

- il controllore

- il mercante di pillole

contro la sete

- il serpente

oppositore-aiutante: l'aviatore

|  
Destinatario: la relazione tra la rosa e il piccolo principe

La gamma degli aiutanti è molto variegata, così come il tipo di aiuto che offrono. Gli abitanti dei pianeti, il controllore e il mercante di pillole contro la sete sono esempi in negativo: essi aiutano il piccolo principe proponendo dei modelli di comportamento che il personaggio non condivide, di cui vede i difetti e i limiti.

Le rose del roseto si configurano prima come degli oppositori perché allontanano completamente il piccolo principe dalla rosa, facendogli

---

<sup>377</sup> Schema adattato da Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*,p.35.

credere che essa è solo una tra le tante. Tuttavia sarà l'intervento della volpe, il vero mentore<sup>378</sup> del racconto, a indicare una nuova prospettiva al piccolo principe. Grazie a questo nuovo sguardo sul mondo, le rose da oppositori diventano aiutanti in quanto la nuova visita al roseto rivela al piccolo principe ciò che prima era invisibile: la sua rosa è unica al mondo perché loro due si sono "addomesticati" (*apprivoisés*) a vicenda. Anche la volpe-mentore sarà a sua volta addomesticata e stringerà amicizia con il piccolo principe. Tuttavia a differenza di quanto avviene per la figura dell'aviatore, in questo caso l'opposizione che potrebbe scaturire dalla volontà di partenza-abbandono del piccolo principe è però stemperata da due fattori: la volpe è un mentore, quindi al momento dell'incontro con il piccolo principe i due non si trovano in una situazione di parità. La relazione piccolo principe-aviatore, al momento del loro incontro, è invece impostata su un piano di parità. In quanto mentore, la volpe possiede infatti un messaggio-competenza che il piccolo principe deve acquisire per poter continuare la sua avventura. Il fatto di lasciarsi addomesticare procede dunque dalla necessità della stessa volpe di trasmettere tale insegnamento. La volontà dell'aviatore di trattenere il piccolo principe non è invece connessa ad altra esigenza se non quella di avere finalmente un vero amico in grado di capirlo.

Anche il serpente, tradizionalmente identificato con il male, si rivela qui un aiutante perché è il solo in grado di far tornare il piccolo principe al suo asteroide, permettendo così il compimento dell'arco narrativo del personaggio.

Il serpente, nello svolgere la sua funzione di aiutante, non è però snaturato: l'unico modo che il piccolo principe ha per tornare sul suo asteroide è quello di essere morso da un serpente. Il veleno, strumento negativo e di morte, subisce qui un'inversione di segno. Pur nella tragicità del morso, esso è positivo perché apre la via ad un ritorno consapevole,

---

378 Per la definizione di mentore, cfr., Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe, la struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino Editore, Roma, 2005, p.34: « Un archetipo che si trova spesso nei sogni, nei miti e nei racconti è il Mentore, di solito una figura positiva che aiuta e istruisce l'eroe. [...] Questo archetipo si manifesta in tutti quei personaggi che istruiscono, proteggono gli eroi e fanno loro dei doni ».

arricchito da quanto appreso durante il viaggio.

Anche nella parabola del piccolo principe sono rintracciabili le tre prove che scandiscono l'evoluzione della sua storia.

La prima prova, quella per l'acquisizione delle competenze, coincide con l'intervento della volpe che con il suo insegnamento «*On ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux*»<sup>379</sup> permette al piccolo principe di affrontare nuovamente il roseto, dopo il fallimento del primo incontro, e di comprendere la differenza tra le rose in esso contenute e la “sua” rosa sull'asteroide.

Quanto imparato costituisce l'antefatto per un'altra prova, questa volta performante. Forte dell'insegnamento così interiorizzato, il piccolo principe sarà infatti in grado di trasmetterlo all'aviatore, alleviando così la pena di quest'ultimo per il distacco. Sebbene in linea teorica l'arco narrativo dell'aviatore si opponga a quello del piccolo principe, tale opposizione appare molto debole. L'insegnamento del piccolo principe è così forte che durante la meditazione nel deserto sull'acqua del pozzo e le stelle egli si eleva rispetto allo stato di parità implicato dall'amicizia e si erge a mentore in grado di rivelare all'aviatore l'invisibile al di là del visibile, aprendogli una nuova visione del cielo stellato<sup>380</sup>.

La terza prova è quella glorificante, che dovrebbe comprendere il riconoscimento da parte del destinante. Nel caso del piccolo principe la parte del riconoscimento avviene *in absentia*. Il piccolo principe affronta la prova finale, il morso del serpente, che gli apre la via del ritorno. Non è dato però sapere cosa sia successo sul suo asteroide. Nell'ottica dell'“essenziale invisibile agli occhi”, il finale del racconto resta aperto e ciò che uno sguardo adulto avrebbe considerato inutile (se la pecora ha mangiato o no il fiore) è ora essenziale per il narratore, così come le nuove proprietà attribuite alle stelle<sup>381</sup>.

---

379 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.72.

380 Cfr., Anne Renonciat, op. cit., p.40: « *Mais comme le souligne ce même spécialiste, c'est un conte de fées sans fée et sans « méchant » qui ne commence pas comme un conte de fées, et qui se termine par la disparition du héros* ».

381 Per i riferimenti al cielo stellato e alla presenza della pecora sul pianeta del piccolo principe, cfr., *ivi*, pp.91-93.



Allo schema attanziale del piccolo principe, corrisponde, con relativi punti di intersezioni, quello dell'aviatore-narratore:

AVIATORE<sup>382</sup>

Destinante: la necessità di un amico vero, che sappia andare al di là della superficialità degli adulti.

|  
Soggetto: l'aviatore

|  
Oggetto: il piccolo principe (anche mentore)

|  
Destinatario: L'aviatore che scopre il valore delle cose (ciò che conta è invisibile agli occhi) e la verità sui rapporti umani.

Lo schema attanziale dell'antisoggetto è il ponte tra lo schema attanziale contenutistico, qui diviso in quello del piccolo principe e in quello dell'aviatore, e quello meta-testuale. L'aviatore è infatti il destinatario e il soggetto sia del suo stesso schema che di quello metatestuale. Si tratta però di due aviatori diversi, per la distanza temporale che intercorre tra l'uno e l'altro: l'aviatore nel deserto è coinvolto in un incontro che lo cambierà, mentre quello del quadro metatestuale al tempo presente non sperimenta un nuovo vero e proprio cambiamento, ma si trova a lottare contro l'oblio del tempo. La narrazione serve dunque a rivivere i fatti narrati e a tramandarli.

Le tre prove che l'aviatore affronta in quanto personaggio-narratore della storia interesseranno la sfera concettuale che, come evidenziato sopra,

---

<sup>382</sup> Schema adattato da Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p.35.

pervaderà anche la dimensione pragmatica della narrazione, quella dello schema attanziale meta-testuale.

La prova di competenza coinciderà quindi con l'episodio del pozzo, dove l'aviatore sperimenta per la prima volta la verità dell'invisibilità di ciò che è importante: l'acqua trovata in maniera inaspettata e dopo una lunga ricerca è più di un dissetante la prima comprensione della verità che il piccolo principe vuole trasmettergli.

La prova performante consisterà dunque nel mettere in pratica tale insegnamento: l'aviatore lascia infatti partire il piccolo principe, ma ne guadagna il dono delle stelle che sanno ridere: una particolarità invisibile agli altri, vera solo per lui che ha stabilito un legame emotivo e sa vedere con il cuore.

La prova glorificante coinciderà dunque con la capacità, mantenuta ad anni di distanza, di guardare le stelle e ripensare al suo amico.

Nonostante la struttura dominante sia essenzialmente narrativa, altri tipi di sequenze o di inserzioni descrittive che contribuiscono alla strutturazione del racconto.

Un ruolo rilevante per la delineazione e comunicazione del messaggio è assegnato alle sequenze dialogali. L'importanza della parola è ribadita prima di tutto da uno degli attributi principali del piccolo principe « *qui ne renonçait jamais à une question, une fois qu'il l'avait posée* »<sup>383</sup>.

Il dialogo sarà dunque alla base di molte scene ed episodi del racconto e servirà a far emergere pian piano il messaggio finale. Trattandosi di un racconto costruito sugli incontri, le scene dialogate abbonderanno. È infatti possibile reperire nel testo scene dialogate tra il piccolo principe e gli abitanti dei vari pianeti<sup>384</sup>, tra il piccolo principe e l'aviatore<sup>385</sup> oppure tra il piccolo principe e la rosa<sup>386</sup> e le rose nel roseto<sup>387</sup>, la volpe<sup>388</sup>, il

---

383 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.28.

384 Cfr., *ivi*, pp.36-57.

385 Cfr., *ivi*, p. 11.14, a titolo d'esempio si rimanda alla scena del primo incontro.

386 Cfr., *ivi*, p.30-36.

387 Cfr., *ivi*, pp. 64-65 e p.72.

388 Cfr., *ivi*, pp.66-74.

controllore<sup>389</sup>, il mercante<sup>390</sup> e il serpente<sup>391</sup>.

Di tutte queste scene alcune sono particolarmente importanti perché contengono battute che si configurano come vere e proprie sequenze esplicative dei fatti della narrazione. Tali sequenze esplicative svelano il contenuto sapienziale del testo. Si pensi per esempio al discorso della volpe al piccolo principe sull'*apprivoisement* e sull'invisibilità dell'essenziale<sup>392</sup>. Si inserisce in questa categoria anche il discorso sulle stelle tra il piccolo principe e l'aviatore<sup>393</sup>.

A queste tipologie di sequenze si aggiungono poi le inserzioni descrittive. Queste ultime possono passare sia per il disegno, come nel caso del ritratto a pagina intera del piccolo principe o dei baobab<sup>394</sup>. Elementi descrittivi, proposizioni o anche solo epiteti, si trovano anche in altri punti o scene dialogate del testo: la descrizione della rosa che si schiude<sup>395</sup>, la prima apparizione del piccolo principe<sup>396</sup>, la figura del serpente<sup>397</sup>. Grazie alla brevità delle frasi che le compongono, anche molte scene che raggruppano una serie di azioni compiute da un personaggio assumono carattere descrittivo<sup>398</sup>.

---

389 Cfr., *ivi*, pp.74-75.

390 Cfr., *ivi*, p.76.

391 Cfr., *ivi*, pp.59-62 e pp.83-84.

392 Cfr., *ivi*, pp.66-74. Nel dialogo tra la volpe e il piccolo principe ricorrono delle espressioni tipiche delle sequenze esplicative. Per esempio a p.67 -*Qu'est-ce que signifie « apprivoiser »? -c'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie créer des liens*». E ancora a p.70 -*Qu'est-ce qu'un rite? Dit le petit prince-c'est aussi quelque chose de trop oubliée dit le renard. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures*. Oppure a pp.72 e 74 -*Adieu dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. [...] C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante*.

393 Cfr., *ivi*, p.87 « -*c'est comme pour la fleur. Si tu aimes une fleur qui se trouve dans une étoile, c'est doux, la nuit de regarder le ciel. Toutes les étoiles sont fleuries.[...] -C'est comme pour l'eau. Celle que tu m'as donnée à boire était comme une musique, à cause de la poulie et de la corde...tu te rappelles...elle était bonne*. »

394 Cfr., *ivi*, p.13 e p.25.

395 Cfr., *ivi*, p.31.

396 Cfr., *ivi*, pp.11-12.

397 Cfr., *ivi*, p.60.

398 A titolo di esempio si consultino la scena dell'acqua attinta dal pozzo (p.81) e le scene finali in cui compare il serpente (p.84 e 91) in *ivi*.

### 1.3 Gli adattamenti del *petit prince*: cronologia di un successo<sup>399</sup>

Publicato nel 1943, *Le Petit Prince* non ha mai visto diminuire il suo successo, che è anzi cresciuto fino a raggiungere dimensioni planetarie. A partire dalla fine degli anni '40 è stato infatti tradotto in 230 lingue<sup>400</sup>, comprese quelle minoritarie. Nel 1999, *Le Petit Prince* si è inoltre classificato al quarto posto nella classifica dei 50 libri del secolo, promossa dalla FNAC in collaborazione con *Le Monde*<sup>401</sup>. Nel 2004, sempre per un sondaggio sul libro che ha cambiato la vita ai Francesi, commissionato dalla FNAC in collaborazione con *Lire*, vede *Le Petit Prince* al terzo posto preceduto dalla Bibbia e *Les Misérables*<sup>402</sup>. Il personaggio creato dal genio di Saint-Exupéry è stato inoltre fonte di ispirazione per numerosi adattamenti basati su *media* diversi e per un vasto assortimento di *gadgets* e simili che spaziano dalla cartoleria, ai *peluches* e alla riproduzioni dei personaggi<sup>403</sup>.

Tuttavia, ai fini della presente ricerca, gli adattamenti basati su diversi *media* risultano essere l'aspetto più interessante. Essi testimoniano infatti del successo e dell'interesse che quest'opera ha suscitato e continua a suscitare presso intellettuali e artisti, che si cimentano in riscritture o *transécritures*, e presso il grande pubblico incuriosito da ogni riproposizione della storia del *Petit Prince*. L' "ometto" di Saint-Exupéry è dunque sempre presente nell'immaginario e nei ricordi di bambini e adulti di tutto il mondo.

Un chiaro esempio della vitalità artistica del *Petit Prince* è testimoniato

---

399 Ove non è indicato diversamente, le fonti, soprattutto cronologiche, per questo paragrafo sono tratte dai siti ufficiali su Saint-Exupéry: [www.antoinedesaintexupery.com](http://www.antoinedesaintexupery.com) e sul *Petit Prince*: [www.lepetitprince.com](http://www.lepetitprince.com). Le informazioni contenute in questi siti sono state inoltre verificate e integrate dalla consultazione del saggio di Alban Cerisier, *Ecouter et voir Le Petit Prince: les adaptations, suivi de Le Petit Prince en chansons (Bécaud, Manson, Art Mengo)* in AA.VV., a cura di Albin Ceriser, *Il était une fois... Le Petit Prince, op.cit.*, pp.163-183.

400 Cfr., il *post* del primo febbraio 2010 presente nella sezione *Actualités* del sito ufficiale su Saint-Exupéry, [www.antoinedesaintexupery.com](http://www.antoinedesaintexupery.com): « *Aujourd'hui près de 230 langues sont recensées. Et chaque années s'enrichit de nouvelles traductions* ».

401 Cfr., Alban Cerisier, *Le Petit Prince dans le coeur des Français: de palmarès en palmarès* in *op. cit.*, p.188.

402 Cfr., *ivi*, pp.188-189.

403 Per una panoramica completa del *merchandising* di *Le Petit Prince* si rimanda al sito <http://www.laboutiquedupetitprince.com/fr/>:

dalla cronologia degli adattamenti in ambito francese. Essi hanno interessato diversi tipi di *media*. Di seguito si riporta una breve cronologia di tali adattamenti divisa a seconda del tipo di *media* scelto.

### **1.3.1 Adattamenti sonori**

I primi adattamenti sono stati sonori, rivolti soprattutto ai bambini non ancora in grado di leggere:

1954: il primo adattamento sonoro, la storia è letta da Gérard Philippe e Georges Poujouly, registrata inizialmente su un 33 giri (oggi è disponibile in CD).

1970: adattamento di Jean-Louis Trintignant e Eric Damain.

1973: adattamento di Marcel Mouloudji e Eric Rémy.

1978: adattamento diretto da Jacques Ardouin.

1988: adattamento di Pierre Arditi.

1997: adattamento di Sami Frey per il programma interattivo di Gallimard che abbina la lettura a sequenze animate bi- o tridimensionali.

2006: adattamento - lettura di Bernard Giraudeau.

### **1.3.2 Gli adattamenti canori: le canzoni ispirate alla storia del *Petit Prince***

La storia del *Petit Prince* ha ispirato diversi cantanti e cantautori che hanno composto alcuni brani a partire dal racconto di Saint-Exupéry. Tra i cantanti francesi si ricordano Henri Salvador, Gilbert Bécaud, Pascal

Daniel, Jeane Manson e Art Mengo. Di seguito si riporta una breve cronologia di alcuni brani dei cantanti sopracitati:

1966: Gilbert Bécaud, *Le Petit Prince est revenu*.

1967: Gilbert Bécaud, *L'important c'est la rose*.

1987: Jeane Manson, *Hymne à la vie*.

1990: Art Mengo, *Le Petit Prince*.

### **1.3.3 Adattamenti cinematografici e televisivi**

Ad oggi, l'unico adattamento cinematografico reperibile prodotto in ambito francese è quello di Richard Bohringer, trasmesso nel 1990 su Antenne 2: si tratta di una lettura del libro realizzata nel deserto con la voce *off* di Florence Caillon<sup>404</sup>.

Curiosamente, i primi lavori audiovisivi non sono stati infatti realizzati in ambiente francofono. Di seguito si elencano i tre maggiori adattamenti cinematografici non francofoni allo scopo di dimostrare la loro antecedenza alla versione televisiva francese:

1967: il regista lituano Arūnas Zebriūnas realizza il primo lungometraggio ispirato alla storia del *Petit Prince*.

1974: gli studi americani Paramount realizzano una versione cinematografica del *Petit Prince*. La regia è affidata a Stanley Donen (il regista di “Cantando sotto la pioggia”). Il film vince un Golden Globe per la sua colonna sonora, opera di Federik Loewe<sup>405</sup>. Anche il giovane attore Steven Warner, a cui era stato affidato il ruolo del piccolo principe, ricevette una nomination ai Golden Globe per la sua interpretazione.

1979: Will Vinton realizza un cortometraggio di 28 minuti in *claymotion*

---

404 Oltre ai siti già indicati, per questa opera si consulti anche *The Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tt0279583/>.

405 Cfr., l' *internet movie data base* <http://www.imdb.it/title/tt701762/fullcredits#writers>.

(con la pasta modellabile).

### 1.3.4 Gli adattamenti per il teatro

Gli adattamenti per il teatro si dividono in due macro-categorie: quella del balletto e quella della rappresentazione narrata e cantata.

Per il balletto in ambito francese si conta soltanto un balletto degno di nota:

1958: un galà intitolato *La nuit du Petit Prince* all'Opéra di Parigi

Le versioni teatrali narrate e cantate più importanti realizzate in Francia sono tre:

1963: primo adattamento teatrale ad opera di Raymond Jérôme al teatro dei Mathurins a Parigi.

1977: Spettacolo realizzato da Jacques Ardouin, la *pièce* è andata in scena al Lucernaire a Parigi fino al luglio 2001. Ha contato più di dieci mila rappresentazioni e un milione di spettatori.

2001-2003: Riccardo Cocciantè e Elisabeth Anaïs realizzano una «*opéra populaire*» in francese ispirata al *Petit Prince* che va in scena, al Casino di Parigi.

2006: per i 60 anni dell'edizione francese, Virgil Tanase realizza un nuovo allestimento teatrale. Andata in scena la prima volta al teatro Michel di Parigi, la *pièce* è ancora rappresentata.

### 1.3.5 L'adattamento come cartone animato<sup>406</sup>

Il 24 dicembre 2010 è andato in onda su France 3 il primo episodio della serie animata del *Petit Prince*. Prodotto dagli autori di *Studio Method*, Alexandre de la Patellière e Matthieu Delaporte, con l'avallo di François

---

406 Per questo sottoparagrafo cfr., <http://www.lepetitprince.com/serietv/genese-du-projet/>.

D'Agay, nipote di Saint-Exupéry e curatore della successione dell'autore, la serie prevede 26 episodi di 52 minuti ciascuno<sup>407</sup>. Si tratta di una sorta di *sequel*, dove il piccolo principe viaggia su un velivolo per l'universo, visitando vari pianeti e salvandoli dalla minaccia del Serpente e dei suoi aiutanti, le idee nere. Le avventure sono raccontate attraverso le lettere che il protagonista invia alla rosa, rimasta sull'asteroide B612. Il piccolo principe ha come aiutante e compagno di viaggio la volpe ed è dotato di un taccuino magico in grado di dar vita ai disegni che vi si trovano<sup>408</sup>.

### 1.3.6 L'adattamento a fumetti

L'adattamento a fumetti, che sarà oggetto di studio del prossimo capitolo, è stato realizzato, sempre su richiesta degli eredi di Saint-Exupéry in accordo con l'editore, dal fumettista Joann Sfar, già noto agli appassionati francesi di fumetti per albi come *Petit Vampire*, *Grand Vampire* e *Le chat du rabbin*.

Pubblicato durante l'estate sulle pagine del periodico *Télérama*, l'opera è poi uscita sotto forma di un unico albo il 15 settembre 2008 per la collana «*Fétiche*» di Gallimard.

---

407 Per questo dato cfr., [http://www.lexpress.fr/culture/tele/la-serie-d-animation-inspiree-du-petit-prince-s-invite-au-reveillon\\_946775.html](http://www.lexpress.fr/culture/tele/la-serie-d-animation-inspiree-du-petit-prince-s-invite-au-reveillon_946775.html).

408 Esiste un precedente a questo adattamento francese sotto forma di cartone animato. Una prima versione a cartoni animata fu infatti realizzata alla fine degli anni '70 dallo studio giapponese Knack Animation Studio, cfr., Alban Cerisier, *op. cit.*, p.168: « *En cette fin des années 1970 [...] les Japonais du Knack Animation Studio entreprenaient la conception d'un dessin animé, une série de trente-neuf épisodes narrant les « Aventure du Petit Prince » (Hoshi no Ojisama Puchi Puransu). Le lien avec le conte original était des plus lâches, aussi bien d'un point de vue graphique [...] qu'au plan du récit [...]. La version japonaise fut diffusée en 1978 au Japon* ».



## **1.4 «Le petit prince» a fumetti di Joann Sfar: analisi comparativa e macrotestuale**

Nel presente paragrafo verranno presentati brevemente il contesto di pubblicazione dell'opera (biografia dell'autore e collana in cui è pubblicato l'albo in questione) (§1.4.1) e verrà svolta un'analisi comparativa tra il libro e il fumetto al fine di evidenziarne le differenze principali e i punti di continuità (§1.4.2).

Tale studio sarà preliminare all'analisi linguistica che verrà svolta nel successivo ed ultimo capitolo.

### **1.4.1 Il contesto di pubblicazione dell'opera: la biografia dell'autore e la collana della casa editrice**

Il presente sottoparagrafo intende fornire alcune informazioni generali sul contesto di pubblicazione dell'albo. Si sceglie di trattare due fattori ritenuti utili per l'inquadramento dell'opera: la biografia dell'autore e il progetto editoriale nel quale l'opera è inserita.

#### **1.4.1.1 La biografia di Joann Sfar<sup>409</sup>**

Joann Sfar nasce a Nizza il 28 agosto 1971. I suoi genitori sono di fede ebraica. All'età di tre anni, Sfar perde la madre. Per nascondere una verità dolorosa ad un bambino così piccolo, i parenti gli raccontano che la madre è in viaggio. Sfar apprenderà la verità solo due anni dopo da suo nonno che si servirà della storia del *Petit Prince* per spiegargli l'accaduto<sup>410</sup>.

Dopo la laurea in filosofia a Nizza, Sfar si dedica alla realizzazione di fumetti. Entra in contatto con il gruppo parigino dell'*Association* una casa

---

409 Per il seguente paragrafetto, ove non sia annotato diversamente, si rimanda alla presentazione di Joann Sfar di Paolo Interdonato, *Joann Sfar. Un narratore talmudico*, Edizioni Drago, Milano, 2005, pp.61-63.

410 Cfr., l'intervista rilasciata da Joann Sfar a Ilaria Conni in *Page* del settembre 2008, p.15: « *On m'a expliqué le décès de ma mère en me faisant écouter Le Petit Prince lu par Gérard Phillippe* ».

editrice di fumetti che lavora per un'innovazione di questo linguaggio, sulla scorta delle sperimentazioni già tentate da Moebius negli anni 70.

Sfar edita con *L'Association* il suo primo album, *Noyé le poisson* (1994). Da allora la sua attività di fumettista non si è mai arrestata. Tra gli altri lavori si ricordano: *Le borgne gauchet* (*L'Association*, 1995), *La Fille du Professeur* (*Dupuis*, 1997), *Le petit monde du Golem* (*L'Association*, 1998), *Donjon* (*Delcourt*, 1998), *Professeur Bell* (*Delcourt*, 1999), *Petit Vampire* (*Delcourt*, dal 1999), *Sardine de l'Espace* (*Bayard Presse*, 2000), *Urani* (*Dargaud*, 2000), *Pascin* (*L'Association*, 2000-2001), *Les Olives Noires* (*Depuis*, 2001), *Grand Vampire* (*Delcourt*, 2001), *Les Carnets* (*L'Association*, 2002), *le Chat du Rabbin* (*Dargaud*, 2002), *Socrate le demi-chien* (*Dargaud*, 2002), *La petit bibliothèque philosophique de Joann Sfar* (*Bréal*, 2002), *Klezmer* (*Gallimard*, 2005), *L'homme-arbre* (*Denoël Graphic*, 2005), *La vallée de merveilles* (*Dargaud*, 2006), *Le petit prince* (*Gallimard*, 2008), *Chagall en russie*<sup>411</sup> (*Gallimard*, 2010) e *Brassens, chansons illustrées*<sup>412</sup> (*Gallimard*, 2010).

Le tematiche ricorrenti nella sua produzione sono la morte e l'aldilà, soprattutto con la presenza di morti o esseri sovranaturali, le radici ebraiche e la filosofia.

Dal punto di vista narrativo, le storie, spesso intimiste, sconfinano nei territori dell'immaginazione più estrema, ma per ricomporsi sempre alla fine, testimoniando il controllo dell'autore sulla sua narrazione.

All'attività di fumettista, Sfar abbina quella di direttore editoriale della collana *Bayou* per Gallimard Jeunesse.

Dal 2010 è anche regista. La sua opera prima è un film biografico sul cantautore francese Serge Gainsbourg, *Gainsbourg, Vie héroïque*<sup>413</sup>.

---

411 Cfr., [www.lesinrocks.com/livres-arts-scenes/livres-arts-scenes-article/t/50548/date/2010-09-11/article/chagall-en-russie-lepopee-russe-de-joann-sfar/](http://www.lesinrocks.com/livres-arts-scenes/livres-arts-scenes-article/t/50548/date/2010-09-11/article/chagall-en-russie-lepopee-russe-de-joann-sfar/)

412 Cfr., [Http://sites.radiofrance.fr/franceinter/em/grand-entretien/index.php?id=99655](http://sites.radiofrance.fr/franceinter/em/grand-entretien/index.php?id=99655).

413 Cfr., la pagina dell'Internet movie database: <http://www.imdb.com/title/tt1329457/>.

### 1.4.1.2 La collana della casa editrice<sup>414</sup>

Publicato nella collana *Fétiche*, il *Petit Prince* di Joann Sfar si inserisce in un progetto editoriale di Gallimard che punta ad una sorta di riappropriazione-trasmissione dei classici della letteratura (ma anche opere meno note o contemporanee) attraverso lo sguardo, le forme comunicative e la tecnica dei fumettisti contemporanei. Si tratta dunque di un'esperienza di riscrittura e traduzione intersemiotica. Anche l'opera di Sfar è stata infatti percepita dalla critica in questo senso<sup>415</sup>:

Un faux se substitue à l'original, ce que Sfar ne fait pas ici. Il s'agit de son interprétation de Saint-Exupéry, ce qui artistiquement n'est pas choquant: tout courant artistique puise dans les classiques qui les ont précédés, se réapproprie des techniques et réinvestit avec un regard neuf.

### 1.4.2 Le *Petit Prince* a fumetti: analisi comparativa rispetto al testo-fonte

Per comparare i due testi si scelgono qui tre campi di azione: quello generico della struttura e organizzazione testuale (§ 1.4.2.1) e quelli relativi ai due codici usati iconico (§1.4.2.2) e verbale (§1.4.2.3).

#### 1.4.2.1 Analisi comparativa delle scelte di organizzazione testuale

Come trattato nel capitolo 2 della prima parte, ogni processo di creazione e adattamento di un prodotto comunicativo, si basa sull'incontro di un *syuzhet* e di un *media*, ciascuno dei quali implica l'altro: il *media*, data la sua configurazione preseleziona determinati contenuti-*syuzhet*; allo stesso modo i contenuti, data la loro struttura, confluiranno in determinati *media*.

---

414 Per questo paragrafo si rinvia alla pagina web di Gallimard che presenta la collana, cfr., [http://www.gallimardjeunesse.fr/3nav/contenu.phppage=&page=collection&num=1&d\\_collectio n=1034&tri=titre\\_resume&type=collection#](http://www.gallimardjeunesse.fr/3nav/contenu.phppage=&page=collection&num=1&d_collectio n=1034&tri=titre_resume&type=collection#)

415 Cfr., l'articolo di Didier Pasamonik su Actuaabd, all'indirizzo internet : <http://www.actuaabd.com/Le-Petit-Prince-de-Joann-Sfar-La-necessaire-reappropriation-des-classiques>.

In questo senso, il *Petit Prince* possiede diverse caratteristiche che permettono una trasposizione a fumetti.

Esso è infatti stato concepito come un iconotesto e presenta inoltre molti inserti descrittivi e frasi brevi che rendono conto delle azioni compiute dai personaggi. Questo sistema di dati fornisce, almeno in parte, delle linee guida per la trasposizione in immagini. Inoltre la presenza di molte sequenze dialogali o narrate in prima persona dalla voce narrante fornisce materiale per i filatteri e i recitativi.

La storia pare inoltre facilmente adattabile a fumetti per un altro motivo: i personaggi principali, presenti dall'inizio alla fine della narrazione sono essenzialmente due, l'aviatore e il piccolo principe. Nel fumetto, tale numero ridotto di personaggi permette di assicurare facilmente la coesione visuale del testo. D'altra parte è però vero che i personaggi abbondano nel *Petit Prince*, solo che la loro portata testuale è limitata ad un segmento ben preciso: in altre parole, spesso essi appaiono sulla scena narrativa e poi si ritirano per non riapparire più.

Un personaggio in particolare richiede però attenzione da parte del fumettista ai fini della trasposizione: si tratta dell'aviatore stesso, la voce narrante che non è mai rappresentato nei disegni di Saint-Exupéry. Sfar è invece obbligato alla rappresentazione dallo stesso *medium* a cui ricorre. I motivi di tale obbligo sono essenzialmente due:

1. Il fumetto prevede un apparato iconico,
2. La natura dialogale della parola del libro è difficile, se non impossibile, da rendere nel fumetto senza rappresentare graficamente tutti gli interlocutori.

Per ovviare a questa difficoltà, Sfar ha scelto di rappresentare l'aviatore con le fattezze di Saint-Exupéry, sfruttando i punti di contatto reperibili tra la voce narrante e l'autore che suggeriscono l'identificazione tra i due: la comune professione, la carriera artistica stroncata e l'incidente nel deserto del Sahara<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> Cfr., l'intervista di Pascal Ory a Sfar, [www.lire.fr/entretien.asp/idC=53050/idR=201/idG=10](http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=53050/idR=201/idG=10), dicembre 2008: « Pascal Ory : « La trouvaille, c'est d'avoir choisi de dessiner Saint-Exupéry, non ? » Joann Sfar : « Je ne sais pas, mais ça s'imposait à moi » ».

Il *medium* impone inoltre a Sfar di rappresentare anche il mezzo di trasporto dell'aviatore: l'aereo che Saint-Exupéry non aveva mai disegnato<sup>417</sup>.

La rappresentazione iconografica dell'aereo è inoltre funzionale per la risoluzione del problema della consistenza materica<sup>418</sup> del disegno, che impone la creazione di uno spazio fisico dove collocare i personaggi. Oltre alla linea dell'orizzonte che separa il cielo dal deserto, l'aereo diventa dunque parte integrante della scena. La sua presenza permette di ovviare inoltre ad un problema conseguente a quello della natura materica dell'immagine: la rappresentazione della quotidianità.

Soprattutto per un testo come *Le Petit Prince*, ambientato nel deserto e basato sui dialoghi, la rappresentazione dei dettagli della vita quotidiana diventa necessaria al momento del passaggio ad un *medium* a codice misto verbale e iconico come il fumetto: il piccolo principe e l'aviatore dormono così sotto l'ala dell'aereo.

Inoltre il velivolo offre anche lo spunto per spezzare la serie di dialoghi tratti dal racconto e introdurre una scena di pura azione tra il piccolo principe e l'aviatore che giocano per esempio con le cuffie delle radiotramittenti rotte dell'aereo o affidano un messaggio sulla pericolosità dei baobab al vento dopo averne fatto un aeroplanino di carta<sup>419</sup>. Quest'ultima idea dell'aeroplanino funge da controbilanciamento iconico all'appello rivolto ai bambini affinché vigilino sulla nascita ed eventuale crescita dei baobab.

Il problema di una base materica investe però in maniera ancora più radicale le sequenze al tempo presente che fungono da prologo ed epilogo alla storia. In queste sequenze lo spazio del cronotopo non è infatti descritto in maniera precisa dal narratore: ai fini della trasposizione sotto forma di vignette, occorrerà dunque un intervento da parte del fumettista per fornire una consistenza iconica alle porzioni testuali in questione.

---

417 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p.15: « je ne dessinerai pas mon avion, c'est un dessin beaucoup trop compliqué pour moi ».

418 Cfr., Pascal Ory, intervista a Joann Sfar per *Lire*, op. cit.: « Je suis obligé de représenter le narrateur, donc il faut bien le dessiner. La bande dessinée a un cote très matérialiste ».

419 Cfr., Joann Sfar, *Le Petit Prince*, op. cit., p.19 e pp.23-26.

La parte introduttiva presenta infatti l'aviatore in volo con una sigaretta accesa. Il fumo della sigaretta fornisce lo *stimulus* iconico per la rappresentazione dei disegni del serpente boa delle prime pagine. Essi prendono infatti corpo dal fumo stesso e la loro presenza viene giustificata dal testo presente nel filatterio<sup>420</sup>.

Anche l'epilogo risente della necessità di una rappresentazione iconografica *ex-novo* per quanto concerne l'ambientazione. In questo caso Sfar ricorre all'equivalenza grafica che ha scelto di stabilire tra le fattezze dell'aviatore e quelle dello stesso Saint-Exupéry. Sfruttando l'intreccio tra finzione letteraria e dato biografico, Sfar riprende la chiusa del *Petit Prince* fornendo due supporti iconici diversi al testo originale: per la parte del richiamo ai sei anni passati e al ritorno tra gli uomini, rappresenta il ritorno dello stesso Saint-Exupéry dopo l'incidente nel deserto del Sahara e allude alla continuazione della sua attività di pilota per la resistenza francese. L'ultimissima parte che riguarda l'appello ai lettori vede invece l'aviatore dormire nel deserto, alle sue spalle, nel buio della notte, appare, dettaglio dopo dettaglio il piccolo principe, mentre il filatterio procede verso l'appello. Come in un sogno, il disegno del piccolo principe scompare nella tavola successiva, riprodotta esattamente uguale, ma senza la presenza del piccolo principe: si tratta della versione a fumetti del doppio disegno del paesaggio sahariano con e senza il piccolo principe posto alla fine del racconto di Saint-Exupéry<sup>421</sup>. L'iperquadro dell'ultima pagina, attraverso una serie di inquadrature sempre più dettagliate dei particolari dell'aereo racconta il momento del decollo. Nell'ultima vignetta vediamo le ruote del velivolo mettersi in moto per il decollo<sup>422</sup>. Sfar ha spiegato questa chiusa come un'allusione all'ultimo volo di Saint-Exupéry, che terminerà con l'abbattimento del suo aereo. Si tratta, per ammissione dello stesso fumettista, di una citazione dell'album di Hugo Pratt, *Saint-Exupéry, l'ultimo volo* dedicato alla scomparsa in mare dello scrittore-aviatore<sup>423</sup>.

---

420 Cfr., Joann Sfar, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, pp. 1-4.

421 Cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.92 e p.94.

422 Cfr., Joann Sfar, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, pp.105-110.

423 Cfr. L'intervista di Pascal Ory a Joann Sfar, *op. cit.*

Lo stesso problema ricorre anche per il paragrafo in cui l'aviatore interrompe la narrazione dei fatti del deserto per parlare della collocazione del pianeta del piccolo principe: dovendo situare questa identificazione nel deserto, in quanto la narrazione è già cominciata, Sfar ricorre all'espedito di una carta del cielo che l'aviatore aveva con sé per cercare di situarlo ed introdurre l'episodio dell'astronomo turco e dell'importanza delle cifre per gli adulti<sup>424</sup>.

Oltre a queste macro-differenze è possibile reperire una di minore estensione testuale per quanto riguarda l'incontro tra il piccolo principe e la volpe. Sfar ha infatti ommesso la microsequenza dialogale in cui la volpe spiega che cos'è un rito<sup>425</sup>.

Dopo l'episodio della volpe, viene inoltre ommesso l'episodio del ferroviere e quello del mercante di pillole contro la sete è affidato solo al racconto del piccolo principe nel deserto<sup>426</sup>.

#### **1.4.2.2 Analisi comparativa del codice iconico**

Nella scelta del tratto adoperato per le immagini Sfar si discosta molto da quello di Saint-Exupéry, imprimendo così il suo marchio all'opera.

La scelta di modificare il tratto trova secondo Sfar una giustificazione nel testo stesso di Saint-Exupéry:

Saint-Exupéry explique dans le texte qu'il aimerai bien dessiner le Petit Prince tel qu'il est mais il n'y arrive pas parce qu'il dessine mal. J'ai donc déduit que le Petit Prince ne ressemblait pas au dessin de Saint-Exupéry! Il y a des certains éléments que l'auteur a vus, donc je les ai dessinés un peu comme dans le livre et d'autre qu'il n'a pas vus. Le Petit Prince lui raconte avoir croisé un homme d'affaires et Saint-Exupéry dessine un businessman en complet-veston. Sur une autre planète, je n'ai aucune raison d'imaginer qu'un homme d'affaire ressemble à celui-là, donc j'en ai fait un personnage de science-fiction. Pour la fleur, j'ai dessiné une fille, qui sort de la fleur, inspirée par les danseuses des années 1930...L'important est la mise en

---

424 Cfr., Joann Sfar *ivi.*, pp.15-17.

425 Cfr., *ivi.*, p.82.

426 Cfr., *ivi.*, p.86.

scène des personnages<sup>427</sup>.

Sfar opera quindi dei cambiamenti grafici, anche significativi come nel caso dell'uomo d'affari, rispetto alla versione di Saint-Exupéry. Tuttavia, trattandosi di una trasposizione, è obbligato a mantenere una certa continuità con il lavoro di Saint-Exupéry. Il cordone ombelicale che lo lega al testo originale non può essere reciso del tutto, nemmeno a livello grafico, pena l'irricoscibilità dell'opera stessa. Ricorrendo alla strutturazione del segno iconico proposta da Jean-Marie Klinkenberg a conclusione del suo testo *Précis de sémiotique générale* all'adattamento iconico qui proposto, è possibile identificare nei disegni di Saint-Exupéry il referente e in quelli di Sfar lo *stimulus* legati da un'operazione di trasformazione che permette il passaggio dallo *stimulus* al referente nella fase di ricezione e dal referente allo *stimulus* in quella di creazione.

In semiotica dell'immagine il referente si definisce come

l'objet dont le signe visuel rend compte. C'est l'objet, entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe; l'objet en tant qu'il peut être rapporté à un modèle [...] L'existence de cette classe d'objets est validée par le modèle, donc par l'existence d'un type<sup>428</sup>,

mentre lo *stimulus* è

le support matériel du signe: taches noires sur papier blanc, masses en trois dimensions, traits, courbes. Tous ces éléments sont décrits ici indépendamment de leur aspect de renvoi à un type. En s'acquittant de cette tâche de renvoi, le stimulus se transforme en signifiant<sup>429</sup>.

Referente e *stimulus* realizzano dunque, a due livelli diversi, uno organizzato e l'altro no, delle attualizzazioni del tipo, ovvero di una rappresentazione mentale:

---

427 Cfr., L'intervista di Joann Sfar a Ilaria Conni, in *Page*, settembre 2008, p.115.

428 Cfr., Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, pp. 383-384.

429 Cfr., *ivi*, p385.



Celle-ci [la rappresentazione mentale : NdR] a été constituée par un processus d'intégration et de stabilisation d'expérience antérieures, que ces expériences soient vécues ou livresques. [...] il est donc produit par l'encyclopédie. [...] il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles<sup>430</sup>.

Il passaggio da referente a *stimulus* si realizza mediante un'operazione di trasformazione<sup>431</sup> che permette una revisione-adattamento dei parametri di composizione, forma e colore propri del segno<sup>432</sup>. In linea teorica tale trasformazione sarebbe assolutamente libera e infinita. Tuttavia se si procedesse per libere ed infinite trasformazioni successive, il legame tra il referente e lo *stimulus* andrebbe irrimediabilmente perso. Ciò non avviene solo nei casi delle rappresentazioni di oggetti, ma anche nel caso del presente adattamento dove si passa da un particolare sistema di segni iconici ad un altro.

Esiste dunque un “fattore di correzione” che regola le operazioni di trasformazione: si tratta della co-tipia, ovvero del parametro per cui referente e stimolo devono rimandare entrambi allo stesso tipo per poter essere a loro volta associati<sup>433</sup>.

Tutto ciò avviene anche nell'adattamento della parte iconica del *Petit Prince*, il referente-insieme degli acquarelli di Saint-Exupéry si trasforma

---

430 Cfr., *ibidem*.

431 Cfr., *ivi*, p.387: « *La transformations est en fait un modèle rendant compte des ressemblances et des différences entre les traits (de forme, de couleur, etc.) que l'on observe entre stimulus et référent. L'élaboration de ces modèles est rendue par la commensurabilité* ».

432 Per l'identificazione e definizione dei tre parametri, cfr., *ibidem*, pp.380-381: « *Le signe plastique global est descriptible selon trois paramètres: la couleur, la forme et la texture. La texture (le moiré, le lisse, le granuleux...) est une propriété de la surface, qui se peut définir comme un mode particulier de répétition de microéléments [...] L'unité texturale s'articule donc en unités non manifestées, les texturèmes [...] La forme plastique est une forme spatiale. Elle s'articule aussi en unités signifiantes non manifestées: les formèmes. Les formèmes sont la position, la dimension et l'orientation, ayant chacune leurs signifiés potentiels. [...] la significations du tout dépend donc (a) des rapports entretenus par les signifiés des formèmes co-présents et (b) de ceux qu'entretiennent les signifiés des formes. [...]. La couleur elle aussi s'articule en unités plus petites: les chromomèmes. Ces chromomèmes sont la dominante chromatique, la luminance (ou brillance) et la saturation* ».

433 Cfr., *ivi*, p.392: « *La co-typie est la propriété qu'ont un stimulus d'un côté et un référent de l'autre d'être tous deux simultanément conformes à un même type, le stimulus entretenant sa relation avec le type à travers le signifiant. La co-typie mobilise donc les relations type-signifiant-stimulus d'un côté et type-référent de l'autre. [...] Il faut que le transformé (le référent) et le transformé (le stimulus) soient tous deux conformes à un même type pour pouvoir être dits entretenir une relation de transformation* ». la conformità dipende dal grado di ridondanza ovvero « *un taux d'identification minimal [...] ce taux d'identification minimal correspond a un certain niveau de redondance. Le niveau minimum de redondance doit donc être conservé au travers des transformations* ».

nello *stimulus*-insieme dei disegni di Joann Sfar, mantenendo un co-tipo comune: l'immagine mentale della storia raccontata nel libro che si crea grazie all'ausilio dei due codici verbali e iconico impiegati da Saint-Exupéry.

In termini di trasformazione, dal referente allo *stimulus* viene mantenuta quel minimo di ridondanza che permette di rapportare i disegni di Saint-Exupéry e Sfar allo stesso contenuto narrativo, seppure con differenze di realizzazione ben marcate.

Per quanto riguarda il formato, i disegni di Saint-Exupéry occupano una pagina intera, oppure una porzione delimitata della pagina dove compare anche il testo<sup>434</sup>. Il testo di Sfar, essendo un fumetto presenta invece un'uniformità dello spazio occupato dall'immagine in ogni pagina. Ogni iperquadro è infatti composto da sei vignette, di dimensione e forma identica dove si integrano parola e immagine.

Anche le forme dei disegni cambiano. Conformemente all'estetica dell'epoca per l'editoria infantile Saint-Exupéry adotta un tratto pulito netto e in alcuni casi squadrato (per esempio per i vestiti del piccolo principe), mentre il tratto di Sfar, pur mantenendosi marcato diventa più sinuoso, meno netto. Anche il senso delle proporzioni si fa meno realistico: il volto del piccolo principe è infatti realizzato con un'ellisse la cui asse maggiore e orientata orizzontalmente. Senza giungere alla completa rielaborazione della figura dell'uomo d'affari, anche gli abitanti dei vari pianeti sono interpretati con forme più grottesche ed esagerate di quelli di Saint-Exupéry.

Differenze seppur meno marcate, si riscontrano nella scelta dei colori. Sfar mantiene gli stessi colori scelti da Saint-Exupéry, per esempio per i vestiti del piccolo principe, tuttavia egli propende per una maggiore saturazione del colore, che risulta più carico. Conformemente all'estetica dell'epoca, Saint-Exupéry predilige invece delle tinte più delicate e lavora

---

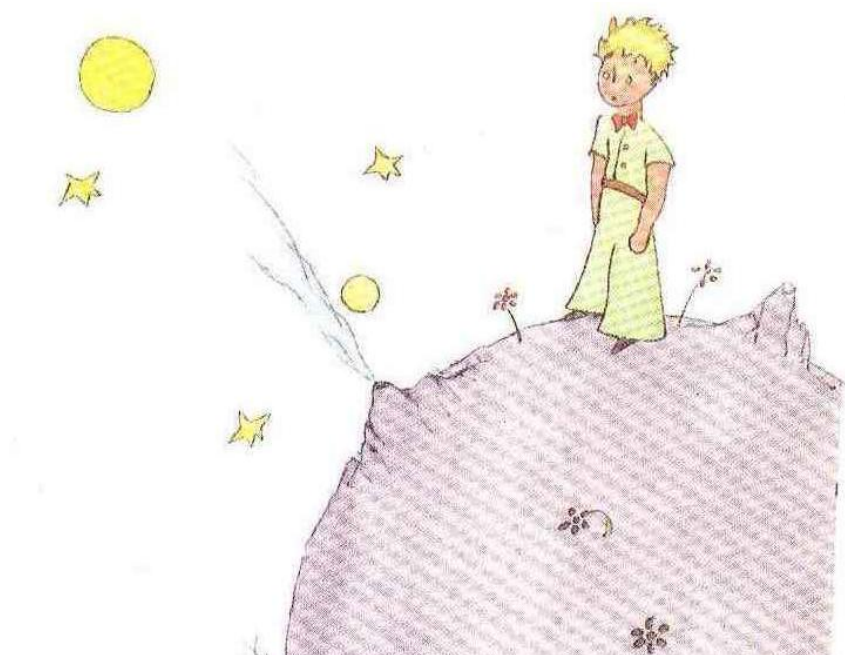
434 Per i disegni a pagina intera cfr., Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, pp.13, 17, 25, 35, 51, 61, 65, 71, 73, 79, 85, 92 e 94. Per la posizione che invece i disegni possono occupare in una pagina contenente anche il testo si rimanda a p.9 per l'alternanza tra immagine e testo, a pp. 14-15 per alcuni esempi di inserzione dell'immagine a lato e negli angoli della pagina e alle pp. 26 e 43 per l'inserzione dell'immagine come sfondo del testo.

con gli acquarelli<sup>435</sup>.

Ciò che distingue in maniera rilevante la resa ultima dei disegni è però la resa del chiaroscuro. Saint-Exupéry lavorava con gli acquarelli e tendeva dunque a coprire una data area del disegno con una stesura omogenea del colore, di conseguenza la porzione ombreggiata al chiaroscuro veniva resa aumentando la concentrazione di colore in quella data porzione. Sfar, che pure mantiene una stesura uniforme del colore in ogni area, si affida invece al tratteggio con tratto nero o alla realizzazione di zone d'ombra interamente nere. Tale scelta è dettata dai colori più carichi che ha scelto di usare che nell'insieme rafforzano la percezione dell'immagine.

Di seguito si riportano due immagini del piccolo principe, la prima tratta dal racconto di Saint-Exupéry e la seconda dal fumetto di Sfar (per le edizioni si rimanda alle note):

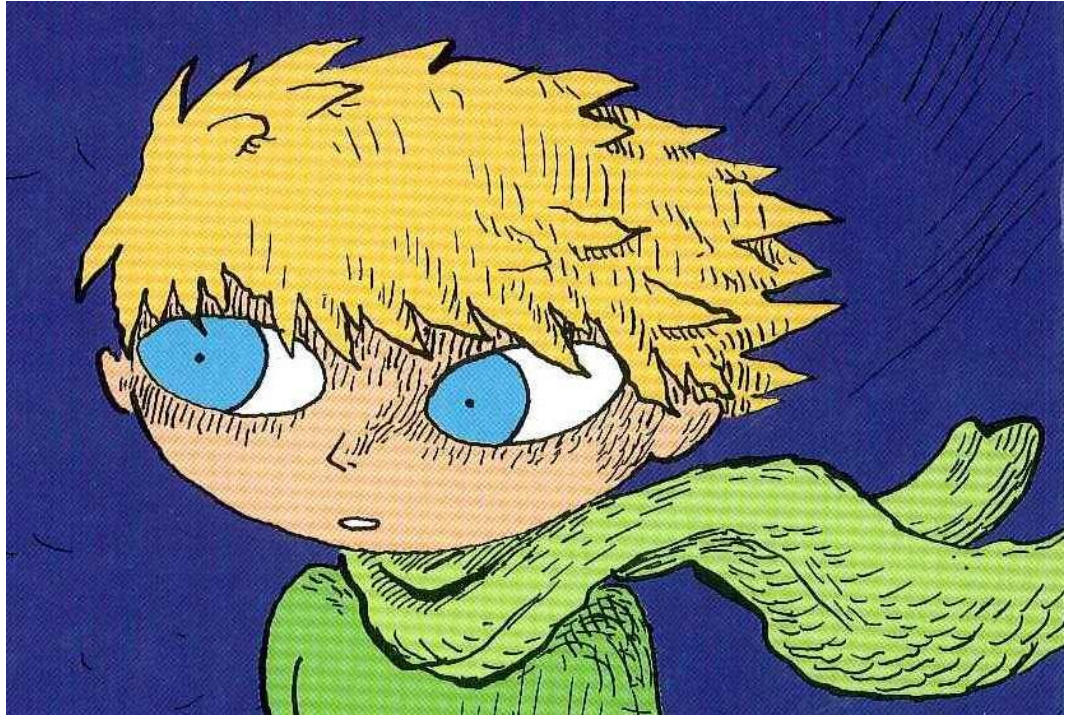
#### *Il Piccolo Principe di Saint-Exupéry*



#### *Il Piccolo Principe di Sfar*

---

435 Cfr. Anne Renonciat, *op.cit.*, p.28: « La schématisation des formes, les contours nettement cernés, la suppression des indices du relief et de la perspective, la clarté des compositions, la mise en lumière du mouvement, le coloriage en aplats, veulent favoriser la lisibilité des images auprès des plus jeunes ».



### 1.4.2.3 Analisi comparativa del codice verbale

L'altra componente del fumetto è data dall'elemento verbale, che si esprime attraverso le vignette e i filatteri posti in cima alla vignetta.

La prima differenza tra queste due tipologie riguarda la grafica: le battute contenute nelle vignette sono infatti stampate in stampatello minuscolo, mentre il carattere dei filatteri si avvicina al corsivo.

Anche il contenuto dei filatteri e delle vignette si differenzia soprattutto in termini di temporalità. Le vignette riportano le battute dei personaggi: il loro contenuto semantico manterrà dunque necessariamente un legame *in praesentia* con il contenuto iconico della vignetta. Nei filatteri al contrario è la voce narrante dell'aviatore che trova espressione. Tale narrazione-suddivisione del materiale verbale permette di recuperare da un lato la prospettiva storica della narrazione, grazie alla possibilità di distinguere tra il momento in cui i fatti accadono e il momento in cui vengono narrati, e dall'altro sottolinea la peculiarità e la potenzialità espressiva sia dei dialoghi

che del filatterio.

A livello di contenuto, Sfar ha inteso conservare intatte le porzioni di testo tratte dal testo di Saint-Exupéry e scelte per i dialoghi e i filatteri. Si tratta ovviamente delle frasi e dei periodi più importanti e salienti di ogni sequenza. La prosa di Saint-Exupéry, che tende infatti a frasi semplici e brevi, non solo nei dialoghi, si adatta bene ad una trasposizione in filatteri e vignette.

Tuttavia, dovendo ricreare dei dialoghi, Sfar ha sentito la necessità di rendere alcune battute un po' più spontanee, svecchiando il linguaggio del piccolo prince per renderlo più simile a quello di un bambino contemporaneo. La sua opinione sulla lingua di Saint-Exupéry è infatti la seguente:

Et l'autre désert, il est dans le langage. [...] Aucun des personnage ne parle comme une vraie personne. C'est une manière de voir le monde que j'aime, mais qui ne ressemble pas à ma voix. Au bout d'un moment, je me suis dit qu'il fallait que je me laisse faire. Si j'avais essayé de faire mon Joann contre ça, ça n'aurait pas marché [...] Saint-Exupéry, c'est comme un conte zen ou un livre de sagesse; on y va ou on n'y va pas. Si l'on y va, il faut accepter de prendre sa main et se laisser faire<sup>436</sup>.

Tale atteggiamento nei confronti della lingua di Saint-Exupéry lo porta a conservare il testo originale, ma ad inserire comunque alcuni intercalari allo scopo di rendere i dialoghi più vivi e attuali per la sua sensibilità linguistica. Alcuni esempi di esclamazioni sono per esempio *Hein!*, *Hé!*, *Mééénon!*<sup>437</sup>. Parallelamente, inserisce alcune espressioni in francese colloquiale e orale, che non sono rintracciabili nel testo di Saint-Exupéry: « *Je m'en fiche* », « *J'ai pas que ça à faire* », « *il me les broute avec son mouton celui-là* », « *sa planète est fichue* », « *rien à voir!* », « *j'ai pas le temps de rêvasser* », « *je ne m'amuse pas à des balivernes* »<sup>438</sup>.

In alcuni casi Sfar ricorre poi all'onomatopea per riassumere delle azioni: è il caso dell'applauso sul pianeta del vanitoso, trasposto con un semplice

---

436 Pascal Ory, *op. cit.*

437 Cfr. rispettivamente, Joann Sfar, *Le Petit Prince, op. cit.*, p.7, p.12, p.14.

438 Cfr., rispettivamente, *ivi*, p.3, p.7, p.9, p.58, p.59.

*Clap! Clap!*<sup>439</sup>. Allo stesso modo, il verbo *rire* è spesso trasposto con *Ah!* *Ah!Ah!*<sup>440</sup> e l'azione del disegnare su un foglio con *cratch!* e *critch!* Ripetuti più volte all'interno della vignetta<sup>441</sup>.

Il codice verbale svolge poi molte altre funzioni imprescindibili all'interno del fumetto in questione. Tali funzioni scaturiscono dalla struttura stessa del fumetto e saranno approfondite nel prossimo capitolo.

---

439 Cfr., Joann Sfar, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.52.

440 Cfr., *ivi*, p.11 e p.52.

441 Cfr., *ivi*, p.7 e p.9.

## CAPITOLO 2: LA LINGUA NEL FUMETTO DEL *PETIT PRINCE*

Lo scopo del presente capitolo è quello di analizzare il ruolo della parola all'interno del fumetto. Si intende dunque evidenziare tutti quei casi in cui la parola aggiunge qualcosa o produce uno scarto semantico rispetto all'immagine. Tale analisi sarà condotta su due fronti: uno endoforico (& 2.1) e l'altro narrativo-esoforico (& 2.2). L'analisi endoforica, ovvero all'intero della struttura narrativa stessa del fumetto, terrà conto sia delle letture sequenziali che dei rimandi reticolari, avvalendosi anche delle due modalità di lettura (orizzontale e verticale) che si possono applicare alle vignette. L'analisi narrativo-esoforica si concentrerà invece sui rimandi extra-narrativi. Ovvero, trattandosi di un testo politopico, si identificheranno i punti di contatto tra le due isotopie coinvolte: quella esplicita della finzione narrativa e quella implicita dei riferimenti autobiografici e dei rapporti umani.

### **2.1 La strutturazione del senso e la comunicazione dell'invisibile nel *Petit Prince* di Joann Sfar: letture verticali, orizzontali e rimandi tabulari**

La coesistenza nel fumetto di testo verbale e testo iconico, integrate prima in ogni singola vignetta, e poi inserite in contesti più ampi (l'iperquadro e il multiquadro<sup>442</sup>), influenza da un punto di vista comunicativo e cognitivo la ricezione del fumetto stesso.

Da un primo punto di vista macrotestuale, la lettura di un fumetto implica prima di tutto una partecipazione attiva da parte del lettore che completa le informazioni tra una vignetta e l'altra<sup>443</sup>. Allo stesso modo la strutturazione a multiquadro prevede una lettura plurivettoriale per cui ogni vignetta si definisce grazie alla presenza di quella che precede e di quella che segue, e un intervento diegetico dei filatteri e dei recitativi che

---

442 Per queste definizioni, cfr., il capitolo 2 della prima parte del presente elaborato.

443 Cfr., il capitolo 2 del presente elaborato.

disambiguano le immagini orientando la narrazione<sup>444</sup>.

Pertanto le principali modalità di lettura del fumetto possono essere divise in verticale e orizzontale. La modalità verticale stabilisce un primo legame semantico tra il recitativo e/o il filatterio e il disegno. La costruzione del senso procede dunque dall'alto (dove recitativo e filatterio si collocano solitamente) verso il basso (la parte che contiene la maggior parte dell'apparato iconico). Tale movimento visivo configura la vignetta come unità semantica compatta, un tutto dove la collaborazione dei due apparati permette l'avanzamento della narrazione.

Oltre a questa lettura verticale esiste un altro tipo di lettura delle vignette, orientato prevalentemente in senso orizzontale, ovvero che procede dall'apparato verbale di una vignetta a quello della vignetta successiva. Tale lettura prevede una minore importanza dell'apparato iconico, che spesso consiste in una serie di variazioni delle inquadrature degli stessi segni iconici<sup>445</sup>. La narrazione avanza quindi grazie all'apparato verbale e spesso il contenuto dei filatteri e dei recitativi assume un certo grado di autonomia rispetto all'apparato iconico stesso. Il contenuto semantico del disegno non è ovviamente totalmente silenziato, permane una relazione tra parola e immagine che giustifica la loro coesistenza all'interno della stessa vignetta. Tale relazione tuttavia non è così semanticamente forte da essere preminente come nel caso della lettura verticale. A livello di lettura, proponendo una serie di variazioni sul tema, la portata semantica dell'immagine tende infatti a sfumarsi man mano che la sequenza avanza e i riflettori semantici risultano dunque puntati sul solo apparato verbale.

Questi due tipi di lettura sono entrambi ravvisabili nella struttura della versione a fumetti del *Petit Prince*. La seguente analisi delle sequenze avrà dunque lo scopo di reperire questi due processi di costruzione del senso attraverso la ricostruzione delle isotopie, dei rimandi anaforici e cataforici e le strategie di progressione testuale messe in atto nell'apparato verbale del

---

444 Cfr., *ivi*, pp.82-83.

445 La divisione qui proposta tra lettura verticale e orizzontale prende spunto dalla distinzione tra *récit* e *tableau* proposta da Anne-Marie Thibault-Laulan in *L'image dans la société contemporaine*, *op.cit.*, p.116 e ripresa nel capitolo 2 della prima parte del presente elaborato.



fumetto e di identificare gli effetti comunicativo-testuali così prodotti (se la parola commenta, nomina, spiega, aggiunge o mostra qualcosa in più rispetto all'immagine).

A tale scopo, l'apparato verbale del fumetto verrà diviso in microsequenze narrative<sup>446</sup>. I criteri per delimitare la microsequenza saranno le coordinate spazio-temporali: ovvero il tempo e il luogo della narrazione, l'entrata in scena di un nuovo personaggio o un brusco cambiamento dell'argomento delle vignette. Tali criteri si intersecheranno in vario modo per determinare la segmentazione.

Per ogni sequenza verrà dunque riportata una breve sinossi prima dell'analisi dell'apparato verbale e delle sue interazioni con le immagini.

### **2.1.1 Prima microsequenza (pp.1-4)**

SINOSSI: l'aviatore è nel suo aereo, dal fumo della sigaretta prendono forma i disegni del serpente presenti anche nel racconto di Saint-Exupéry. L'ultimo iperquadro di questa microsequenza mostra invece l'aviatore all'esterno dell'aereo fermo nel deserto, intento a ripararlo.

#### **PAGINA 1**

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la forêt vierge qui s'appelait "Histoires vécues". Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve ».*

##### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« "Les serpents boas avalent leur proie tout entière, sans la mâcher. Ensuite ils ne peuvent plus bouger et ils dorment pendant les six mois de leur digestion" ».*

##### **V.4, Aviatore (si rivolge alla creatura di fumo):**

*« Ça m'a fait réfléchir ».*

---

<sup>446</sup> Le sequenze in questione vengono definite "micro" perché comprese alle macrosequenze su base cronotopica in cui la storia del *Petit Prince* era già stata divisa per l'analisi nel capitolo precedente.

**V.5, Aviatore:**

*« C'est à cette époque que j'ai fait mon premier dessin ».*

**V.6, Aviatore:**

*« Il était comme ça ».*

**PAGINA 2**

**V.1, Aviatore:**

*« Ça te fais peur? ».*

**V.2, Serpente di fumo:**

*« Pourquoi voulez-vous que j'aie peur d'un chapeau? ».*

**Aviatore:**

*« C'est pas un chapeau ».*

**V.3, Aviatore:**

*« C'est un serpent boa qui digère un éléphant ».*

**Serpente di fumo:**

*« Hein? ».*

**V.4, Aviatore:**

*« Mais si, regarde... ».*

**V.5, Aviatore:**

*« L'éléphant est dans le serpent ».*

**Serpente di fumo:**

*« Vous feriez mieux de vous intéresser aux choses sérieuses ».*

**V.6, Aviatore:**

*« On me disait déjà ça quand j'étais enfant. C'est à cause de ce genre de remarques que j'ai abandonné le dessin. C'est quoi, des choses sérieuses? La géographie, l'histoire, le calcul, la grammaire? ».*

**PAGINA 3**

**V.1, Serpente di fumo:**

*« Les choses sérieuses, c'est réparer cet avion ».*

**V.2, Serpente di fumo:**

*« Parce que sinon vous allez mourir ».*

**V.3, Serpente di fumo:**

*« Moi, je m'en fiche, je suis la fumée ».*

**V.4, Serpente di fumo:**

« *Et on ne devrait pas fumer dans un ouvrage destiné à la jeunesse* ».

**Aviatore:**

« ! ».

**V.5, Aviatore:**

« *Hé! Attends...* ».

**Serpente di fumo:**

« *Non.* ».

**V.6, Serpente di fumo:**

« *Je m'évapore* ».

**PAGINA 4**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté le dessin* ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules* ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« *J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes. Je les ai vues de très près. Ça n'a pas trop amélioré mon opinion* ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Je leur parle de bridge, de golf, de politique et de cravates* ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« *Jamais du serpent boa* ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« *On n'a rien d'intéressant à se dire* ».

Benché federati da un comune apparato iconico, i rapporti tra parola e immagine e i temi che la microsequenza include sono molto vari. Le prime quattro vignette della prima pagina introducono il tema del serpente boa che ingoia una preda (cfr., *avalait, avalent*) raffigurato in un libro (cfr. *une magnifique image*). Il recitativo della seconda vignetta annuncia e anticipa la citazione fittizia dal libro delle *Histoires Vécues*, che si configura dunque come una catafora riassuntiva dell'intero iperquadro in quanto giustifica il

boa di fumo. I rimandi co-anaforici sono infatti evidenti sia a livello di anafore fedeli (VV. 2-3, *boa* e le voci del verbo *avaler*) oppure associative (V.2, *Fauve* e V.3 *Proie* oppure in V.2 e V.3 *avaler* con *mâcher* in V.3).

A livello di apparato verbale, il tema del serpente è annunciato nella seconda vignetta, ma esso si riferisce cataforicamente all'immagine precedente: nella vignetta 1 il boa di fumo è infatti rappresentato mentre ingoia la sua preda. In questo senso l'apparato verbale segue l'immagine allo scopo di spiegarla e chiarificarla. Gli stessi recitativi prepareranno poi la vignetta 4, dove il serpente è in procinto di inghiottire l'aviatore.

Tuttavia i rapporti tra parola e immagine acquisiscono qui un'ulteriore sfumatura data dal fatto che il boa è di fumo, ovvero una creazione fittizia, simbolo dell'oggetto-referente reale. Si stabilisce dunque un legame co-tipico tra l'immagine del boa di fumo e la parola *image* contenuta nella vignetta 2. Ancora prima che venga detto che il boa è fatto di fumo (pagina 3) la distanza dalla realtà implicata nella parola *image* che contiene il sema di "carattere fittizio" è in grado di giustificare per associazione di idee il disegno del boa che si origina dalla sigaretta dell'aviatore. In altri termini, l'intero apparato verbale è qui concepito per giustificare la resa materico-ironica, attraverso il fumo, di un contenuto mentale che come tale dovrebbe essere invisibile.



### Vignetta 3 a pagina 1.

La vignetta 4 della prima pagina propone invece un avanzamento

tematico, grazie ad una proposizione-enunciato molto breve: « *Ça m'a fait réfléchir* ». « *Ça* » riassume anaforicamente tutto il contenuto verbale e iconico precedente mentre il verbo « *réfléchir* » introduce un nuovo sema in quanto esprime un'operazione cognitiva diversa dal vedere (*vu* nella seconda vignetta) e dal leggere ( cfr. le virgolette in apice che delimitano il testo verbale della terza vignetta). Collocato a destra, il verbo « *réfléchir* » è dunque un rema che rappresenta una progressione semantica della narrazione. Tale proposizione-enunciato è inoltre un momento di transizione perché si passa dal recitativo al filatterio: nella vignetta 4 le parole sono infatti pronunciate direttamente dal personaggio. Si varca così una soglia narrativa: tra il *je* del filatterio e la prima persona del pronome *me* della vignetta 4 esiste infatti una distanza emotiva e spazio-temporale che è la stessa che intercorre nel racconto di Saint-Exupéry tra l'aviatore-narratore del tempo presente e l'aviatore-personaggio del tempo passato. Il passaggio dal recitativo al filatterio segna dunque l'entrata in scena del personaggio.

Tale distanza tra aviatore-narratore e aviatore-personaggio è infatti già presente nella vignetta 5 dove il filatterio ancora il racconto all'epoca passata: « *à cette époque-là* » rimanda infatti anaforicamente ai recitativi delle vignette 2 e 3 e apre anche più in generale a tutta la dimensione esoforica dell'antefatto narrativo. La vignetta 5 introduce inoltre un altro atto che permette di passare dalla dimensione cognitiva a quella del fare. La progressione testuale, velocizzata nelle vignette 4 e 5, è qui marcata dall'espressione « *j'ai fait mon premier dessin* » che anticipa il disegno poi raffigurato nella sesta è ultima vignetta della pagina. L'espressione « *il était comme ça* » riassume infatti nel pronome *il* il significato del disegno, mentre il pronome dimostrativo *ça* orienta in maniera fortemente verticale la lettura della vignetta. *Ça* funge infatti da segnale perché indica la presenza del disegno in questione nella vignetta stessa.

A partire dal pagina 2 la scena si fa dialogata in quanto il boa di fumo prende la parola. È infatti l'aviatore ad interrogarlo, mostrandogli il disegno (il lettore vede solo il retro del taccuino, la coesione semantico-testuale è

mantenuta dalla ripetizione del pronome *ça*). Il ricorso alla modalità interrogativa della frase e al pronome *te* sottintendono e anticipano una delle caratteristiche del boa di fumo: tale creazione immaginifica è in grado di parlare. Nella vignetta successiva è infatti l'atto di parola stesso del boa che assicura la coesione testuale. La sua stessa risposta corrisponde infatti anaforicamente al presupposto contenuto nella domanda dell'aviatore, circa la capacità del boa di parlare<sup>447</sup>.

La risposta pone inoltre degli elementi semantici importanti. Da un alto essa presenta infatti una ripresa anaforica fedele del lessema *peur* già contenuto nella domanda dell'aviatore. Nella nuova domanda il lessema è però specificato da un sintagma preposizionale «*d'un chapeau*». Tale sintagma opera una ricategorizzazione anaforica del pronome dimostrativo «*ça*» pronunciato dall'aviatore nella vignetta precedente. Tale operazione è importante perché rompe un fronte semantico fino a quel momento considerato comune. Il serpente infatti si fa carico dell'opinione degli adulti, concepisce e dunque nomina il disegno in maniera diversa rispetto a quella dell'aviatore. Il filatterio del boa di fumo consente dunque una progressione tematica di tipo esplicativo: nelle vignette 3, 4 e 5 l'aviatore è infatti costretto a fornire la spiegazione del suo disegno: «*c'est un serpent boa qui digère un éléphant*» (vignetta 3), «*Mais si, regarde*» (vignetta 4), «*L'éléphant est dans le boa*» (vignetta 5). Il presupposto che governa tali affermazioni è quello dell'immaginazione. Il verbo *regarder*, collocato a metà della spiegazione in modo da essere contemporaneamente anaforico e cataforico, introduce qui una modalità diversa di guardare rispetto a quella adottata dal serpente. Tale modalità richiede infatti lo sforzo immaginativo, il sapere “vedere con il cuore” che sarà oggetto di analisi in altri punti del presente capitolo.

Con il filatterio dell'aviatore della vignetta 5 si conclude l'arco tematico scaturito dalla parola *dessin*. Il boa risponde infatti introducendo un nuovo argomento, che permette la progressione testuale. Il nuovo tema è quello

---

447 Per il concetto di presupposto cfr. il sottoparagrafo 1.1.3.3 del primo capitolo della prima parte del presente elaborato.

delle « *choses sérieuses* », che si oppone a tutto l'universo verbale e iconico costruito nelle vignette precedenti.

Nonostante introducano una progressione testuale molto forte, perché opposta dialetticamente all'isotopia del disegno e al presupposto dell'immaginazione, « *les choses sérieuses* » devono essere precisate. Nella sesta e ultima vignetta l'aviatore nel filatterio rievoca di nuovo l'epoca passata dell'antefatto (quella dei due recitativi della prima pagina): « *On me disait déjà ça quand j'étais enfant* ». Effettuata questa premessa, l'aviatore ricategorizza l'isotopia del disegno associandola a quella dell'abbandono (« *j'ai abandonné le dessin* ») e rientra nell'orizzonte semantico introdotto dal boa elencando, e dunque definendo grazie ad un'anafora-elenco specificante, quelle che sono « *les choses sérieuses* ».

L'ultima ripresa anaforica sulle « *choses sérieuses* » spetta al boa all'inizio della terza pagina: si tratta di un'ultima definizione-ricategorizzazione del concetto di attività seria: « *Les choses sérieuses, c'est réparer cet avion* ». Il tema della riparazione dell'aereo non è una progressione semantica qualsiasi: essa permette infatti di uscire dalla dialettica immaginazione-serietà (le interpretazioni del disegno) e passato-presente (i recitativi e i filatteri che evocano il passato) e radica saldamente la narrazione al tempo presente. Nella seconda vignetta viene infatti fornita la spiegazione della serietà connessa alla riparazione: « *parce que sinon vous allez mourir* ». Parallelamente il disegno mostra una ripresa aerea del velivolo fermo in avaria in mezzo al deserto. Il verbo *mourir* genera dunque una lettura verticale e associativa tra la sua strutturazione semantica e il disegno dell'aereo in avaria nel deserto: l'apparato iconico diventa dunque il presupposto per l'attualizzazione del verbo nel filatterio.

Il sema di “fine ultima” contenuto nel verbo *mourir* svolge però anche un'altra funzione. Essendo posto in fine di frase, esso si presenta infatti come conclusione definitiva di un ragionamento che getta dunque le basi per l'uscita di scena del boa di fumo, evento che accade cataforicamente nelle vignette successive, fino all'evaporazione del serpente stesso (vignetta 6, « *je m'évapore* »). Le vignette dalla 3 alla 6 preparano dunque

quest'uscita di scena, realizzata all'insegna del ritorno al dato concreto. Il boa stesso nella terza vignetta si autodefinisce, esplicitando la materia di cui è fatto. La lettura della vignetta sarà dunque fortemente verticalizzata in quanto l'apparato verbale definisce, all'interno della finzione narrativa, l'essenza del suo correlativo iconico-boia: « *je suis la fumée* ». L'autodefinizione del serpente boa è poi corredata da una precisione metatestuale che chiama in causa tutta l'opera e il suo pubblico: « *Et on ne devrait pas fumer dans un ouvrage destiné la jeunesse* » (pagina 3, vignetta 4).

Rimasto solo sulla scena, l'aviatore-personaggio si confronta con la realtà narrativa: la quarta pagina mostra infatti una serie di variazioni sul tema della riparazione dell'aereo. Si tratta di una minisequenza che inizia con l'aviatore che guarda il motore con in mano la cassetta degli attrezzi; viene poi raffigurato il tentativo di riparazione e infine il fallimento del tentativo stesso e la caduta degli attrezzi sulla testa dell'aviatore. L'apparato iconico è qui totalmente slegato dal contenuto dei recitativi presenti in tutte e sei le vignette che costituiscono così un esempio di lettura orizzontale del fumetto. I recitativi riportano infatti i pensieri non dell'aviatore-personaggio, ma dell'aviatore-narratore, che situato in un tempo altro rispetto a quello della riparazione riflette sui suoi rapporti con « *les grandes personnes* ». Le co-anafore riferite a questa espressione sono molte. Nelle prime tre vignette compaiono infatti tre co-anafore fedeli in funzione di soggetto e complemento oggetto e altre due anafore pronominali ( vignetta 3, *les* e vignetta 4 *leur*). Attorno a questo scheletro soggettivo-pronominale vengono articolate le caratteristiche delle *grandes personnes* e la relazione che l'aviatore-narratore intrattiene con loro. La vignetta 5 è introdotta da un categorico « *jamais* », che grazie all'ellissi risulta dislocato a sinistra in posizione tematica forte. Esso sposta l'asse semantico dalle caratteristiche e gli argomenti di conversazione con le *grandes personnes* all'argomento che non è mai trattato: il serpente boa ( e tutta la questione dell'immaginazione che è stata individuata nelle vignette precedenti). Tutto questo apparato tematico che oppone il boa al mondo delle *grandes personnes* porta alla



conclusione dell'ultima vignette: « *on n'a rien d'intéressant à se dire* ». Se « *On* » federa i due attori della comunicazione, l'aviatore e *les grandes personnes*, l'altro argomento-sintagma « *rien d'intéressant à se dire* » nega l'esistenza di un orizzonte semantico comune in termini di scambio comunicativo.

La microsequenza qui analizzata presenta dunque un'evoluzione semantica complessa, vista soprattutto la progressione tematica serrata che procede dal libro, passa per il disegno, giunge all'avaria dell'aereo nel deserto e conclude sulle difficoltà comunicative tra il narratore e gli adulti.

Anche i rapporti tra parola e immagine presentano una complessità che sarà poi rintracciabile, in altre sfumature e declinazioni in tutto il fumetto. La lettura verticale è presente in tutta la sequenza e diventa peculiare nelle vignette citate nell'analisi precedente. Nell'iperquadro di pagina 4 è inoltre introdotta anche la lettura puramente orizzontale del recitativo e la netta separazione tra contenuti verbali e iconici.

### **2.1.2 Seconda micro sequenza (pp. 5-10)**

SINOSSI: è notte nel deserto, il piccolo principe compare nella seconda vignetta mentre l'aviatore dorme e lo sveglia. Gli chiede di disegnargli una pecora.

#### **PAGINA 5**

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« *S'il vous plaît* ».

##### **V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Dessine-moi un mouton* ».

##### **V.5, Aviatore:**

« ? ».

##### **V.6, Il piccolo principe:**

« *Dessine-moi un mouton* ».

#### **PAGINA 6**

**V.3, Aviatore:**

« *Mais... »*

**V.4, Aviatore:**

« *Qu'est-ce que tu fais là? »*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *S'il vous plaît, dessine-moi un mouton ».*

**PAGINA 7**

**V.1, Aviatore:**

« *J'ai pas que ça à faire ».*

**V.4, Aviatore:**

« *Et je sais pas dessiner ».*

**Il Piccolo Principe:**

« *Ça ne fait rien, dessine-moi un mouton ».*

**V.5, Aviatore:**

« *Le seul dessine que je connaît, c'est-ça ».*

« *Cratch !Cratch ! ».*

**V.6, Aviatore:**

« *Pas fameux, hein !».*

**Il Piccolo Principe:**

« *Non!Non! Je ne veux pas d'un éléphant dans un boa! ».*

**PAGINA 8**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *C'est la première fois qu'on comprenait mon dessin ».*

**Il Piccolo Principe:**

« *Oui mais ça ne me va pas ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Un boa c'est très dangereux, et un éléphant, c'est très encombrant ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Chez moi c'est tout petit. J'ai besoin d'un mouton ».*

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Dessine-moi un mouton ».*

**Aviatore:**

« *Bon* ».

**V.5, Aviatore:**

« *Critch! Critch! Critch!* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Non* ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Celui-là est déjà très malade, fais-en un autre* ».

**PAGINA 9**

**V.1, Aviatore:**

« *CRITCH! CRITCH!* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Hi! Hi!* ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Tu vois, ce n'est pas un mouton, c'est un bélier, il a des cornes* ».

**Aviatore (pensa):**

« *Il me les broute avec son mouton, celui-là* ».

**V.3 Aviatore:**

« *Critch! Critch!* »

**Il Piccolo Principe:**

« *Celui-là est trop vieux. Je veux un mouton qui dure longtemps* ».

**V.4, Aviatore:**

« *Bon* ».

**V.5, Aviatore**

« *CRITCH! CRITCH! CRITCH! CRITCH! CRITCH!* ».

**V.6, Aviatore:**

« *Ça, c'est la caisse. Le mouton est dedans* ».

**PAGINA 10**

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *C'est tout à fait comme ça que je le voulais* ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Crois-tu qu'il faille beaucoup d'herbe à ce mouton?* »

**Aviatore:**

« *Pourquoi?* ».

**V.4, *Il Petit Prince*:**

« *Parce que chez moi c'est tout petit* ».

**V.5, *Aviatore*:**

« *Ça suffira sûrement. Je t'ai donné un tout petit mouton* ».

***Il Piccolo Principe*:**

« *Pas si petit que ça...* ».

**V.6, *Il Piccolo Principe*:**

« *Tiens, il s'est endormi* ».

La sequenza è federata semanticamente dalla parola «*mouton*». Le vignette di queste cinque pagine possiedono infatti un apparato verbale che si apre con la richiesta di disegnare una pecora (« *S'il vous plaît* », vignetta 3 « *Dessine-moi un mouton* », presente nella vignetta 4 e ripetuto nella vignetta 6 della pagina 5) e si concludono con il disegno della cassa dove il piccolo principe immagina la pecora addormentata (« *Tiens, il s'est endormi* », vignetta 6 della pagina 10).

L'iperquadro della pagina 5 presenta infatti uno scarto tra la sequenza in immagini, che narra del risveglio dell'aviatore ad opera del piccolo principe, e i filatteri dello stesso che introducono *ex-abrupto* il tema del *mouton*. La progressione testuale è dunque attestata dall'introduzione di questo nuovo lessema. *Mouton* precede inoltre tutte le successive raffigurazioni che ne verranno date. La parola in questione è dunque cataforica rispetto all'immagine stessa e orienta la lettura dell'iperquadro di pagina 5 in senso orizzontale. La pecora e la relativa richiesta di disegnarne una sono inoltre ripetute più volte in questa fase preliminare della sequenza per preparare i successivi tentativi dell'aviatore. Sfar, per sua stessa ammissione, non riusciva a disegnare la pecora, per questo ha deciso di mostrare solo il disegno della cassa<sup>448</sup>. Tale scelta è inoltre coerente con la

---

<sup>448</sup>Cfr., Pascal Ory, intervista con Joann Sfar, [www.lire.fr/entretine.asp/idC=53050/idR=201/idG=10](http://www.lire.fr/entretine.asp/idC=53050/idR=201/idG=10): « *Ory : «Y-a-t-il une figure, dans Le Petit Prince, qui vous a posé un problème? Par exemple, le businessman. Vous le représentez sana visage. » J.S. : « Oui, je l'ai refermé sur lui-même. Et je n'ai pas fait de mouton... » ».*

microsequenza precedente, dove è stato raffigurato solo il boa chiuso, simile ad un cappello: la presenza dell'elefante è affidata all'immaginazione.

Il minimo comun denominatore tra i due disegni è evidente: entrambi chiedono infatti di saper “vedere con il cuore” ciò che è invisibile, usando dunque l'immaginazione.

Sia nella vignetta in cui compare il disegno dell'elefante dentro al boa che in quella della cassa è presente anche il filatterio, rispettivamente del piccolo principe e dell'aviatore, che nomina lo *stimulus* iconico. In questi due casi, le letture delle vignette (la vignetta 6 a pagina 7 e la vignetta 6 a pagina 9) si configurano come altamente verticalizzate perché la parola orienta la comprensione dell'immagine. Tra queste due vignette, posizionate strategicamente alla fine delle rispettive tavole-filatteri, si collocano i tentativi dell'aviatore di disegnare la pecora, accompagnati dalle relative scuse. Siccome tali disegni intermedi non vengono mostrati al fruitore del fumetto, la loro descrizione è affidata solamente alla parola: « *celui-là est déjà malade, fais-en un autre* » (vignetta 6 pagina 8), « *Tu vois bien, ce n'est pas un mouton, c'est un bélier, il a des cornes* », « *celui-là est trop vieux. Je veux un mouton qui dure longtemps* » (vignette 2 e 6 pagina 9). Del taccuino viene mostrato solo il retro, le caratteristiche del disegno passano dunque solo per il codice verbale, mentre il materiale iconico funziona come una sorta di anafora associativa presente in tutte le vignette che contengono i filatteri descrittivi del piccolo principe: essa fornisce un supporto-complemento visivo dove collocare, sempre grazie all'immaginazione, la descrizione contenuta nell'apparato verbale. Il legame associativo tra parola e disegno all'interno della vignetta è permesso quindi dai dimostrativi *celui-là* e *ce* che impongono la ricerca-presenza di un correlativo nell'immagine. I dimostrativi sono dunque il segnale che orienta la lettura verticale della vignetta. La stessa funzione è svolta da *ça* nella vignetta di presentazione della cassa (*ça, c'est la caisse*). Il disegno-correlativo del dimostrativo in questo caso non si esaurisce però in se stesso. È necessario un ulteriore passaggio semantico-immaginifico che

collegli l'apparato iconico e verbale di questa vignetta all'isotopia della pecora. Tale passaggio coinvolge necessariamente la parola che spiega così il senso ultimo dell'immagine: « *Le mouton est dedans* ». In questo caso è l'avverbio di luogo *dedans* a fungere da "ponte" tra la pecora e il correlativo iconico della cassa. Esso rappresenta infatti l'anello di congiunzione verbale tra visibile e invisibile, perché rivela una realtà che l'immagine non è in grado di mostrare. Il dimostrativo *ça* iniziale federa inoltre i due contenuti semantici, cassa e pecora, di uno stesso *stimulus* /disegno della cassa/. I contenuti semantici in questione sono ottenuti per successive operazioni immaginifiche. La capacità immaginativa legittimerà poi le affermazioni e le domande poste dal piccolo principe che seguono cataforicamente la vignetta con l'illustrazione della cassa: « *C'est tout à fait comme ça que je le voulais* », « *Crois-tu qu'il faille beaucoup d'herbe à ce mouton?* », « *Pas si petit que ça...* », « *Tiens, il s'est endormi* » (pagina 10, vignette 2, 3, 5 e 6).



**Vignetta 1 a pagina 10**

L'isotopia della pecora e del suo disegno, si intreccia inoltre con un'altra: quella del pianeta del piccolo principe. Introdotta in questa microsequenza dal filatterio sempre del piccolo principe: « *Parce que chez moi c'est tout petit* » (vignetta 4, pagina 10), tale isotopia diventerà centrale nella microsequenza seguente.

### **2.1.3 Terza micro sequenza (pp. 11-14)**

SINOSSI: La sequenza rappresenta la notte e il risveglio dell'aviatore e del piccolo principe nel deserto.

#### **PAGINA 11**

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Qu'est-ce que c'est que cette chose-là?* ».

**V.3, Aviatore:**

« *Ce n'est pas une chose. Ça vole. C'est un avion* ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« *Tu es tombé du ciel?* »

**Aviatore:**

« *Oui* ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Hi!Hi!Ah!Ah! Ça c'est drôle!* ».

#### **PAGINA 12**

**V.1, Aviatore:**

« *Toi aussi tu viens du ciel! De quelle planète es-tu?* ».

**V.3, Aviatore:**

« *Hé!Tu viens d'une autre planète?* »

**Il Piccolo Principe:**

« *...* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Toi, dans ton avion, tu peux pas venir de bien loin* ».

#### **PAGINA 13**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Ce qui est bien avec la caisse que tu m'as donnée, c'est que, la nuit, ça lui servira de maison* ».

**V.2, Aviatore:**

« *Où c'est, chez toi?* ».

**V.3, Aviatore:**

« Tu veux l'emporter où, mon mouton? ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Il dormira dans la caisse que tu m'as donnée ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Ça lui servira de maison ».

**Aviatore:**

« Bien sûr ».

**V.6, Aviatore:**

« Je te donnerai aussi une corde pour l'attacher pendant le jour ».

**PAGINA 14**

**V.1, Aviatore:**

« Et un piquet ».

**Il Piccolo Principe:**

« Quelle drôle d'idée! Pourquoi veux-tu l'attacher? ».

**V.2, Aviatore:**

« Sinon il ira n'importe où et il se perdra ».

**Il Piccolo Principe:**

« Ha!Ha! Méeénon! Où tu veux qu'il aille? ».

**V.3, Aviatore:**

« N'importe où. Droit devant lui... ».

**Il Piccolo Principe:**

« Tu ne te rends pas compte ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« C'est tellement petit chez moi ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Droit devant soi on ne peut pas aller bien loin ».

**V.6, Aviatore:**

« Ta planète, c'est plus grand qu'une maison, tout de même ».

**Il Piccolo Principe:**

« Pas trop ».

La microsequenza introduce l'isotopia del pianeta del piccolo principe,



ricostruita attraverso una serie di anafore associative e oppositive. In questa prospettiva si assiste ad un'inversione dei valori isotopici: se finora l'isotopia della pecora era stata preminente, ora questo campo semantico è subordinato ad un'altra isotopia: quella del luogo.

La microsequenza si apre con un'opposizione tra due luoghi: la Terra e il pianeta del piccolo principe. La Terra è prima di tutto un presupposto dell'apparato iconico che prevede l'ambientazione nel deserto. Tuttavia lo spostamento (breve, per i parametri del piccolo principe) è simboleggiato dall'aereo. Dal punto di vista del piccolo principe l'aereo necessita di essere nominato: « *Qu'est-ce que cette chose-là ?* » (vignetta 2, pagina 11). *Cette chose-là* trova il suo correlativo nell'ala dell'aereo posta sopra la testa del piccolo principe e dell'aviatore. L'aereo compare poi interamente nella vignetta successiva, dove si trova la risposta dell'aviatore: « *Ce n'est pas une chose, Ça vole. C'est un avion* ». La spiegazione dell'aviatore introduce un sema peculiare dell'aereo, ovvero la capacità di volare. All'isotopia dell'aereo risponde, per associazione anaforica e di senso semanticamente inverso, l'isotopia contraria del piccolo principe, che oppone volare a cadere: « *Tu es tombé du ciel ?* » (vignetta 5 pagina 11). I due verbi possono essere considerati come opposti grazie al complemento di provenienza *du ciel* che accompagna il verbo *tomber* ed è al contempo il luogo presupposto per la realizzazione del verbo volare. La ripresa anaforica della locuzione *tomber du ciel* da parte dell'aviatore (vignetta 1 pagina 12), amplia però la prospettiva e permette la progressione testuale.

Il piccolo principe trova *drôle* il viaggio dell'aviatore con l'aereo (vignetta 6, pagina 11), l'isotopia del buffo e dello strano qui espressa diventa un presupposto per il filatterio dell'aviatore « *Hé ! Tu viens d'une autre planète ?* » (vignetta 3 pagina 12). La reazione del piccolo principe legittima infatti l'aviatore a dedurre che gli venga da un altro pianeta. Il sostantivo *planète* non solo permette qui la progressione testuale, ma dal punto di vista semantico amplia anche lo spazio della narrazione. Dalla Terra, implicata per associazione dall'atto di cadere dal cielo oltre che dall'apparato iconico, la prospettiva si allarga a tutto l'universo,

sottolineando l'originalità del piccolo principe stesso. La singolarità di questo personaggio e della sua apparizione repentina e inaspettata erano già state accennate nella microsequenza precedente. In quel caso, la sorpresa era infatti data dalle vignette 2, 3 e 4 di pagina 6 dove all'immagine dell'aviatore con gli occhi sgranati nella vignetta 2 segue la domanda del filatterio della vignetta 4: « *Qu'est-ce que tu fais là ?* ». Il filatterio spiega dunque anaforicamente l'immagine dell'aviatore e parallelamente il deittico *là*, che situa il piccolo principe nello spazio narrativo del deserto, si carica anche in maniera connotativa della sorpresa di trovare un simile personaggio in tale contesto. In questa logica delle isotopie contrapposte il piccolo principe risponde nella vignetta seguente accostando l'aereo e la vicinanza: « *Toi, dans ton avion, tu peux pas venir de loin* » (vignetta 4, pagina 12).

Nella parte finale della sequenza (pagine 13 e 14) l'isotopia della pecora rientra, ma finalizzata alla ricerca spaziale, ovvero a situare l'«*où*» in cui la pecora sarà portata. Il piccolo principe ricorre infatti alla ripetizione anaforica del sostantivo *maison* (vignette 1 e 5, pagina 15) opposto nella dialettica del dialogo agli *où* delle domande dell'aviatore.

L'ultima vignetta di pagina 13 introduce la descrizione di questo “dove” ancora non meglio identificato. Lo strumento linguistico-semanticamente a cui si ricorre è quello delle necessità della pecora. Il filatterio dell'aviatore della vignetta 6 a pagina 13 è infatti orientato al futuro: « *Je te donnerai aussi une corde pour l'attacher pendant le jour* ». Secondo la teoria del cronotopo, per la quale lo spazio e il tempo sono strettamente legati, il tempo futuro postula l'esistenza di un spazio, che può essere presumibilmente altro rispetto a quello presente. Esso inoltre viene solo verbalizzato ma non rappresentato, perché essendo futuro, e quindi non ancora accaduto, è invisibile.

Tale sema di alterità spazio-temporale veicolato dal verbo è poi confermato cataforicamente nell'iperquadro successivo. Alla proposta da parte dell'aviatore di disegnare una corda e un paletto per la pecora il piccolo principe ride divertito. Se per l'aviatore i due oggetti menzionati sono

necessari « *Sinon il ira n'importe où et il se perdera* » (vignetta 2, pagina 14), alla risposta del piccolo principe: « *Ha !Ha!Mééénon! où tu veux au'il aille?* » l'aviatore insiste: la pecora può andare dritto davanti a sé. A questo punto è il piccolo principe a sentenziare: « *Tu ne te rends pas compte* ». la frase semplice e fortemente negativa annulla di fatto l'opposizione semantica precedente tra la concezione dello spazio ampia dell'aviatore e quella ristretta del piccolo principe. È la visione del piccolo principe a prevalere « *C'est tellement petit chez moi* » (vignetta 4, pagina 14) « *Droit devant soi on ne peut pas aller loin* » (vignetta 5, pagina 14). Nella risposta dell'aviatore ritornano anaforicamente i sememi del pianeta e della casa, confrontati in termini di grandezza spaziale: « *Ta planète, c'est plus grand qu'une maison, tout de même* ». Il giudizio finale del piccolo principe trova di nuovo il suo presupposto nel campo semantico della ristrettezza « *Pas trop* ».

Partendo da un ancoraggio netto al sistema iconico delle vignette (il fatto di cadere sulla terra, il deserto), l'apparato verbale si discosta sempre di più dalla necessità di un correlativo per l'immagine: la lettura dei filatteri diventa sempre di più orizzontale. Se l'apparato iconico mostra infatti una serie di variazioni dei due personaggi nel deserto, l'apparato verbale possiede una prospettiva molto più ampia. A partire dal primo filatterio dove viene pronunciata la parola *planète* fino alla fine della sequenza, la prospettiva spaziale si apre fino ad abbracciare un altro pianeta e il personaggio descrive una realtà altra che non trova riscontro iconico.

#### **2.1.4 Quarta microsequenza (pp.15-17)**

SINOSSI: L'aviatore prende una carta del cielo per cercare di localizzare il pianeta del piccolo principe, la srotola e lo cerca insieme a lui.

**PAGINA 15**

**V.1, Aviatore:**

« *Attends, j'ai une carte du ciel* ».

**V.2, Aviatore:**

« Fais-moi voir où tu habites ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Tu as le temps? Tu devrais pas réparer ton... «avion» ? ».

**V.4, Aviatore:**

« Fais-moi voir ta maison ».

**Il Piccolo Principe:**

« Je ne sais pas ».

**V.5, Aviatore:**

« Là? »

**Il Piccolo Principe:**

« Non ».

**Aviatore:**

« Là? ».

**Il Piccolo Principe:**

« Non ».

**Aviatore:**

« Et là? ».

**Il Piccolo Principe:**

« Non ».

**V.6, Aviatore:**

« Ensuite on arrive dans les astres tout petits. Ceux auxquels les savants ne donnent même pas de nom ».

**Il Piccolo Principe:**

« Alors on est sur le bon chemin ».

**PAGINA 16**

**V.1, Aviatore:**

« Tu crois qu'il peut s'agir de l'astéroïde B-612 ? ».

**Il Piccolo Principe:**

« Je ne sais pas ».

**V.2, Aviatore:**

« Il n'a pas eu de chance, cet astéroïde: le savant qui l'a découvert, en

*1909, était turc ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Et alors? »*

***Aviatore:***

*« Hééé bien, il portait des vêtements orientaux, alors personne n'a pris sa découverte au sérieux ».*

***V.3, Aviatore:***

*« Heureusement peu après, un dictateur a forcé les Turcs à porter les pantalons d'Occident, sous peine de mort ».*

***V.4, Aviatore:***

*« Grâce à ça, le savant a pu revenir faire sa démonstration. Et grâce à ses nouvelles culottes, tout le monde a été de son avis ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Hi!Hi! ».*

***V.5, Aviatore:***

*« C'est grâce à ce Turc que ta planète existe officiellement ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Je ne sais pas si c'est elle ».*

***V.6, Il Piccolo Principe:***

*« Je ne sais même pas si elle a un numéro ».*

***PAGINA 17***

***V.1, Aviatore:***

*« Pardonne-moi. J'ai besoin de donner des noms aux choses, des numéros, de savoir leur taille ».*

***V.2, Aviatore:***

*« Si ça continue je vais te demander combien elle coûte, ta planète ».*

***V.3, Aviatore:***

*« Là où j'habite, si je dis "j'ai vu une maison de cent mille francs", on me répond "Que c'est joli" ».*

***V.4, Aviatore:***

*« Mais si je décris la maison avec ses briques roses, ses géraniums aux fenêtres et ses colombes sur le toit, tout le monde s'en fiche... ».*

***Il Piccolo Principe:***

« *Pourquoi?* ».

***V.5, Aviatore:***

« *Parce que je crois que je suis une grande personne* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Hé!* ».

***V.6, Il Piccolo Principe:***

« *Ça n'est pas de ta faute* ».

Secondo le isotopie presenti, la microsequenza può essere ulteriormente divisa in tre sottoparti : la localizzazione del pianeta sulla carta del cielo, la storia della sua scoperta da parte dell'astronomo turco e la riflessione finale sulla sostanza della descrizione e sulle qualità che gli adulti ritengono importanti.

Dal punto di vista della lettura la prima sottoparte si caratterizza per una lettura fortemente verticale delle vignette, in quanto i due protagonisti cercano di localizzare il pianeta sulla carta; per le altre due sottoparti la lettura diventa invece sempre di più orizzontale: le isotopie del filatterio si discostano progressivamente dal correlativo /carta del cielo/ presente nell'apparato iconico e narrano di altri temi originati dal lessema /pianeta/ per libera associazione di idee.

La prima sottoparte, dedicata alla ricerca del pianeta del piccolo principe sulla carta, riprende l'isotopia di localizzazione spaziale già analizzata precedentemente. L'affermazione dell'aviatore « *Attends, j'ai une carte du ciel* » (vignetta 1 pagina 15) introduce un nuovo oggetto e segna un progressione testuale molto forte che marca l'inizio di una nuova sequenza. La carta del cielo può essere considerata una co-anafora associativa de verbo *voler* e della locuzione *tomber du ciel* presenti nella microsequenza precedente in quanto condividono appunto la stessa isotopia spaziale del cielo. Le vignette successive (la 2 e la 4) presentano invece due anafore fedeli delle domande già poste dall'aviatore sull'abitazione del piccolo principe. Il collegamento anaforico è dato infatti dall'avverbio *où* e dal

sostantivo *maison*: « *Fais-moi voir où tu habites* » (vignetta 2) e « *Fais-moi voir ta maison* »(vignetta 4). La progressione testuale e narrativa rispetto alla sequenza precedente è qui data dall'imperativo associato al verbo *voir*: « *Fais-moi voir* » implica infatti un'immanenza del complemento oggetto del verbo *voir*. Tale complemento oggetto, il pianeta del piccolo principe, dovrebbe essere qui rappresentato dal suo simbolo<sup>449</sup> sulla carta del cielo e la vicinanza spaziale di tale simbolo con i due personaggi è data dalla ripetizione di *là* nella vignetta 5 durante i tentativi di localizzazione del pianeta stesso. In questo caso è il disegno stesso, attraverso l'espedito della carta, che rende visibile ciò che è invisibile in quanto altro rispetto alla realtà terrena, ovvero il pianeta del piccolo principe.



### Vignetta 5 a pagina 15

La vignetta 6 di pagina 15 costituisce la svolta: l'aviatore, dopo aver escluso tutti i pianeti fin lì considerati, parla degli «*astres tout petits*» che non hanno nome. Il piccolo principe, dopo una lunga serie di *non* di fronte ai vari tentativi di localizzazione inverte il suo giudizio di verità che da negativo passa ad affermativo, unendosi all'isotopia del viaggio («*Alors on est sur le bon chemin* »): tale inversione con ripresa dell'isotopia del viaggio (ovvero lo spostamento nello spazio) segna una progressione

<sup>449</sup> La carta del cielo è dunque imparentata semioticamente con il boa di fumo, entrambi nello spazio narrativo del fumetto sono simboli di una realtà altra, rispettivamente il disegno del libro visto dall'aviatore quando era bambino e il pianeta del piccolo principe.

testuale. Nella prima vignetta della pagina successiva l'aviatore tenta infatti la deduzione del nome del pianeta: « *Tu crois qu'il peut s'agir de l'astéroïde B-612 ?* ». Nonostante la risposta del piccolo principe « *Je ne sais pas* » la deduzione dell'aviatore mette di fatto fine alla discussione sull'identità del pianeta. Con un'anafora associativa, *maison, où, planète* e *là* vengono infatti sostituiti da un nome proprio che viene attribuito al simbolo di un pianeta sulla cartina: « *astéroïde B-612* » è infatti un'anafora specificante rispetto a tutte le espressioni usate precedentemente per indicare il luogo di provenienza del piccolo principe.

Risolta la questione del nome dell'asteroide, la narrazione si sposta sull'astronomo turco, vestito all'orientale: « *Il n'a pas eu de chance, cet astéroïde: le savant qui l'a découvert, en 1909, était turc* », « *Hééé bien, il portait des vêtements orientaux, alors personne n'a pris sa découverte au sérieux* » (l'aviatore vignetta 2 pagina 16) « *Heureusement peu après, un dictateur a forcé les Turcs à porter les pantalons d'Occident, sous peine de mort* », (l'aviatore vignetta 3, pagina 16), « *Grâce à ça, le savant a pu revenir faire sa démonstration. Et grâce à ses nouvelles culottes, tout le monde a été de son avis* », (vignetta 4, pagina 16).

La narrazione contenuta nei filatteri si distacca nettamente dalle vignette: esiste infatti solo un'associazione implicita tra la cartina e l'astronomo, ovvero che la scoperta del pianeta simboleggiato sulla cartina è da attribuirsi all'astronomo di cui si racconta la storia. Trattandosi di una breve storia dentro la storia, nessun elemento della vicenda dell'astronomo turco trova però un correlativo nell'apparato iconico: l'isotopia dei vestiti (*Vêtements orientaux, pantalons* e *culottes*) non è infatti rappresentata dai disegni. L'opposizione tra i due stili vestimentari è data solo dalle parole, come anche il trasformatore semantico dell'isotopia: il dittatore turco, menzionato non a caso a metà dell'intera narrazione delle vicende dell'astronomo, converte il codice vestimentario dal quello orientale a quello occidentale. Parallelamente questo dato materiale opera un'inversione di valori dalla non-credibilità dell'astronomo in abiti orientali all'assoluta credibilità in abiti occidentali. I vestiti celano dunque in loro



una porzione di realtà psichica invisibile: quella della credibilità.

Il parallelismo così stabilito nella narrazione tra il tipo di vestiti e i valori di verità permette di rendere l'idea dell'importanza che gli adulti (qui il sema di adulto è adombrato in quello della comunità dei *savants*) danno alle apparenze e al dato materiale.

Il filatterio finale del piccolo principe, « *Je ne sais même pas si elle a un numéro* », introduce una nuova progressione testuale : a partire dal numero dell'asteroide, l'iperquadro di pagina 17 tratterà infatti l'argomento delle cifre e delle grandezze.

Alla fine di una prima serie di anafore associative relative all'isotopia della grandezze (*numéro, taille, combien ça coûte, maison de cent mille francs*), l'aviatore chiude con il giudizio morale: « *que c'est joli* ». tale giudizio, che getta anaforicamente una luce positiva sull'isotopia delle grandezze è però limitato in termini di mittente, in quanto il commento è riportato (*ON me répond*) ed è attribuito genericamente agli adulti, e anche in termini di spazio (*Là où j'habite*). La delimitazione spaziale (il mondo degli adulti, lontano dal deserto) dove il valore delle cifre è positivo costituisce la premessa per l'anti-descrizione della vignetta 4, introdotta da *mais*: la descrizione della casa con i mattoni, i gerani e le colombe sul tetto produce l'effetto contrario nel mondo degli adulti: « *tout le monde s'en fiche* ».

Tale sistema valoriale non evidentemente condiviso dal piccolo principe che domanda: « *Pourquoi ?* ». A questo punto l'aviatore esplicita l'*on* del suo precedente racconto con una catafora specificante: « *Parce que je crois que je suis une grande personne* ». *Grande personne*, esplicita dunque il presupposto dei due tipi di connotazione attribuiti alle due descrizioni della casa: la connotazione morale positiva per il prezzo e quella di indifferenza per la sua descrizione.

Il quadro discorsivo si apre con *numéro* e termina con *grande personne*. Cataforicamente i numeri appaiono dunque delle categorie proprie degli adulti, anche se come sostiene il piccolo principe non è colpa loro (vignetta 6, pagina 17). La conclusione ricade inoltre in una lettura verticale della

vignetta. Dopo il discorso sui parametri di giudizio degli adulti, che procedeva invece per lettura orizzontale dei filateri senza collegamento diretto con l'apparato iconico, l'aviatore si riconosce come tale: le abitudini degli adulti fin qui descritte si incarnano così nel disegno dell'aviatore.

Le categorie mentali degli adulti influenzano dunque il loro modo di guardare, rendendo indifferenti e dunque invisibili alcune caratteristiche degli oggetti. Come verrà esplicitato in altri punti della narrazione, per conoscere il significato ultimo delle cose bisogna saper guardare nel giusto modo.

### **2.1.5 Quinta micro sequenza (p. 18)**

SINOSSI: L'aviatore, con la schiena appoggiata ad una roccia, ha in mano il suo blocco da disegno e si appresta a ritrarre il piccolo principe.

#### **PAGINA 18**

##### **V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Qu'est-ce que tu fais?* ».

##### **Aviatore:**

« *J'essaie de te dessiner* ».

##### **V.2, Aviatore:**

« *À l'aquarelle* ».

##### **V.3, Aviatore:**

« *J'essaie de faire le portrait le plus ressemblant possible* ».

##### **V.4, Aviatore:**

« *Je n'y arrive pas* ».

##### **V.5, Aviatore:**

« *Je souris mais je fais ça très sérieusement. Ça me fait du chagrin, de ne pas y arriver. Si je réussissais le portrait, j'aurais l'impression de te garder toujours avec moi* ».

##### **Il piccolo Principe:**

« *C'est pas la peine* ».

### ***V.6, Il Piccolo Principe:***

*« Je suis là en vrai ».*

La sequenza, ridotta qui ad un solo iperquadro, presenta una forte lettura verticale. L'isotopia del disegno (*dessiner, aquarelle, portrait, ressemblant*) e la qualificazione di difficoltà (*j'essaie, je n'y arrive pas, ça me fait du chagrin de ne pas y arriver*) giustificano infatti la presenza nell'intero apparato iconico di due oggetti: il blocco e la matita. L'attenzione si focalizza dunque su questi due dettagli del disegno. Per sottolineare inoltre la dichiarazione di difficoltà dell'aviatore nei confronti di ciò che sta facendo, il suo ritratto del piccolo principe non viene mai mostrato. Tale scelta ha anche lo scopo di concentrare l'attenzione, nella vignetta finale del filatterio, sulla dichiarazione del piccolo principe: *« Je suis là en vrai »*. anche in questo caso, grazie al pronome personale *je* e all'avverbio di luogo *là*, collegati dal verbo essere, la lettura della vignetta è orientata verticalmente.

### ***PAGINA 19 E PAGINA 20***

I due iperquadri contengono solo disegni. A pagina 19 il piccolo principe gioca saltando dall'aereo e a pagina 20 è invece rappresentato l'incubo del piccolo principe sul baobab. Il suo pianeta infestato da tali piante si identifica sempre di più con gli occhi e il volto dell'ometto. La tavola serve per introdurre appunto questo tema. Si tratta inoltre di un esempio di narrazione onnisciente: il narratore conosce e rappresenta infatti l'inconscio onirico di uno dei personaggi.

### **2.1.6 Sesta micro sequenza (pp. 21-26)**

#### ***PAGINA 21***

##### ***V.1, Aviatore:***

*« Tu as fait un mauvais rêve ».*

##### ***Il Piccolo Principe:***

« *Oui. Il y avait des baobabs partout.* ».

**V.2, Aviatore:**

« *Rendors-toi, tu n'as rien à craindre des baobabs cette nuit* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Oui* ».

**V.3, Aviatore:**

« *Regarde autour de toi. Rien ne pousse ici* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Ici non* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Mais chez moi, c'est différent* ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« *Pendant que je ne suis pas là, ça pousse. Peut-être, grâce au mouton, ça va changer* ».

**Aviatore:**

« *Pourquoi?* ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Parce qu'il me semble que les moutons mangent les petits arbustes* ».

**Aviatore:**

« *C'est sans doute vrai* ».

**PAGINA 22**

**V.1, Aviatore:**

« *Mais les baobabs sont loin d'être des petits arbustes, tu sais* ».

**V.2, Aviatore:**

« *Ils sont grands comme des églises* ».

**V.3, Aviatore:**

« *Et même si tu emportais avec toi tout un troupeau d'éléphants* ».

**V.4, Aviatore:**

« *Ils ne viendraient pas à bout d'un seul baobab* ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« *Pour qu'ils tiennent chez moi, il faudrait les mettre les uns sur les autres* ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« N'empêche. Les baobabs, avant de grandir, ça commence par être petit. Si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais s'en débarrasser ».

**PAGINA 23**

**V.1, Aviatore:**

« CRRRR...Oui...il faut une équipe de secours d'urgence...G33t... »

**V.2, Aviatore:**

« Sinon CRRRR...graines de baobabs partout...Personne pour les arracher... ».

**V.3, Aviatore:**

« Ça grandit, ça infeste tout eeeet ».

**V.4, Aviatore:**

« KRAAAAANK! La planète en éclats ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Tu parles à qui? ».

**Aviatore:**

« À personne ».

**V.6, Aviatore:**

« La radio est cassée alors je joue ».

**Il Piccolo Principe:**

« Oh, moi aussi, s'il te plaît! ».

**PAGINA 24**

**V.1, Aviatore:**

« Allô... ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Allô... »

**V.3, Aviatore:**

« Allô »

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Allôallôallô ».

**V.5, Aviatore:**

« Allô, je vous entends ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Moi aussi* ».

***V.6, Aviatore:***

« *Tu vois, ça marche très bien* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *oui* ».

**PAGINA 25**

***V.1, Aviatore:***

« *J'ai fait un dessin pour avertir les enfants de ma planète* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Au sujet de quoi?* ».

***V.2, Aviatore:***

« *Sur le danger des baobabs. Regarde. C'est un paresseux qui a laissé proliférer trois graines. À présent, sa planète est fichue* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Oui* ».

***V.3, Il Piccolo Principe:***

« *C'est exactement comme ça que ça se passe* ».

***V.4, Il Piccolo Principe:***

« *Parce que lorsqu'ils sont petits, on ne distingue pas trop les baobabs des simples rosiers* ».

***V.5, Il Piccolo Principe:***

« *Chez moi, tous les matins, après la toilette, j'arrache les baobabs. C'est un travail très ennuyeux, mais facile* ».

***V.6, Il Piccolo principe:***

« *Ici on dirait qu'il n'y en a pas* ».

***Aviatore:***

« *Oui, on dirait* ».

**PAGINA 26**

***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« *Enfants, faites attention aux baobabs* ».

***V.2, Recitativo della voce narrante:***

*« Les graines sont invisibles. Elles dorment dans le secret de la terre jusqu'à ce qu'il prenne fantaisie à l'une d'elles de se réveiller ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Alors elle s'étire, et pousse d'abord vers le soleil une ravissante petite brindille inoffensive ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« S'il s'agit d'une brindille de radis ou de rosier, on peut la laisser pousser comme elle veut ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais s'il s'agit d'une mauvaise plante, il faut l'arracher aussitôt ».*

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

*« Enfants, faites attention aux baobabs ».*

La microsequenza, molto lunga, è costruita su un unico tema portante : quello dei baobab e della loro pericolosità.

Globalmente, essa può essere suddivisa in quattro sottoparti: l'introduzione del tema dei baobab posta subito dopo la tavola onirica, la scena del gioco con le radiotrasmittenti, quella del disegno del baobab e infine l'aeroplanino di carta realizzato con un foglio del blocco e contenente un messaggio sulla pericolosità dei baobab. L'aeroplanino viene lanciato in aria affinché arrivi ai bambini. La parte introduttiva si caratterizza per una lettura fortemente orizzontale. L'apparato iconico è infatti costituito da una serie di inquadrature più o meno ravvicinate dei due personaggi. Eccettuate le poche variazioni delle pose dei personaggi, l'attenzione del lettore si focalizza dunque sul contenuto dei filatteri. La sottoparte del gioco con le radio trasmettenti si caratterizza per la combinazione dei due tipi di lettura, orizzontale e verticale: Nelle sottoparti del disegno del baobab e dell'aeroplanino è invece la lettura verticale delle vignette che prevale, in quanto il blocco da disegno con lo schizzo del baobab e l'aeroplanino sono i centri di attenzione dell'apparato iconico delle vignette.

I filatteri che introducono il tema dei baobab sono infatti cataforici rispetto alla tavola onirica che li precede.

Le prime tre vignette associano i baobab all'incubo. La sequenza si apre infatti con un filatterio dell'aviatore indirizzato in questo senso: « *Tu as fait un mauvais rêve* ». È dunque la parola a giustificare cataforicamente l'immagine. Parallelamente, il piccolo principe risponde introducendo l'argomento dei baobab: « *Oui. Il y avait des baobabs partout* ». La risposta dell'aviatore si basa sulla ripetizione dell'anafora associativa *rien* (« *Rendors –toi, tu n'as rien à craindre des baobabs cette nuit* », « *Regarde autour de toi. Rien ne pousse ici* », rispettivamente vignette 2 e 3, pagina 21). Le affermazioni dell'aviatore ancorano però la sicurezza di fronte al pericolo dei baobab al tempo e al luogo presenti. La risposta del piccolo principe oppone infatti la Terra al suo pianeta: « *Mais chez moi, c'est différent* ». Le due vignette seguenti introducono e spiegano dunque a posteriori la necessità di una pecora per il pianeta del piccolo principe.

La continuazione di questa prima sottoparte si presenta come altamente immaginifica grazie alla modalità di lettura orizzontale che lega tra di loro i filatteri e delega alla sola parola la rappresentazione degli oggetti nominati. L'intero dialogo è basato sulla sproporzione tra le dimensioni dei baobab e quelle del pianeta del piccolo principe, di conseguenza l'isotopia rintracciabile sarà quella della dimensione, con l'opposizione dei concetti di piccolo e grande. Nelle prime due vignette l'aviatore descrive infatti i baobab come « *loin d'être des petits arbustes* » e « *grands comme des églises* ». Dopo aver opposto questi due termini di paragone per la grandezza, la costruzione dell'imponente immagine dei baobab prosegue con un'iperbole, distribuita sulle vignette 3 e 4 di pagina 22: « *Et même si tu emportais avec toi tout un troupeau d'éléphants* » e « *Ils ne viendraient pas à bout d'un seul baobab* ». All'opposizione tra i due estremi dimensionali (*grands* e *petits*), segue il confronto iperbolico e impari tra il *troupeau d'éléphants* e *un seul baobab*: gli elefanti (semema che contiene in sé il sema della grandezza, anche elevata), non tengono però testa ad un solo baobab. Il presupposto implicito da cui l'iperbole muove è che un singolo baobab sia molto più imponente di un insieme di elefanti. Parallelamente, nel primo filatterio dove il piccolo principe prende la



parola, ritorna implicitamente la qualificazione di piccolo per il pianeta: *chez moi*, dice il piccolo principe, « *il faudrait les mettre les uns sur les autres* ». L'immagine della sovrapposizione degli elefanti è di nuovo iperbolica in quanto implica una mancanza di spazio che a sua volta rimanda alla piccolezza incredibile dell'asteroide del piccolo principe, producendo un effetto di inverosimiglianza.

La vignetta 6, ovvero la conclusione dell'iperquadro, propone una sintesi che ricategorizza le dimensioni degli oggetti descritti e li avvicina alla percezione del lettore. Per raggiungere tale scopo è però necessario modificare il parametro temporale e introdurre il concetto di crescita: « *N'empêche. Les baobabs, avant de grandir, ça commence par être petit. Si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais s'en débarrasser* ».

La seconda microsequenza racconta invece di un momento di gioco tra l'aviatore e il piccolo principe. L'intero apparato verbale è in questo caso giustificabile semanticamente solo se associato alle cuffie delle radiotrasmittenti: l'aviatore finge infatti di comunicare con qualcuno attraverso la radiotrasmittente, simulando anche i disturbi di trasmissione: « *CRRRR...Oui...il faut une équipe de secours d'urgence...G33t...* » (vignetta 1, pagina 23) e « *Sinon CRRRR...graines de baobabs partout...Personne pour les arracher...* » (vignetta 2, pagina 23). La cuffia audio della ricetrasmittente è dunque il presupposto-*stimulus* visivo che legittima il nuovo piano della narrazione temporaneamente aperto dall'aviatore durante la sua finta comunicazione-gioco.

Dal punto di vista contenutistico, la narrazione dell'aviatore riassume in pochi, veloci passaggi il pericolo dei baobab (vignette da 2 a 4 pagina 23), si parte infatti da semi di baobab per giungere all'esplosione del pianeta: *grains des baobabs, personne pour les arracher, ça grandit, ça infeste tout, la planète en éclats*.

Le ultime due vignette della pagina spiegano solo a posteriori la scena e introducono la richiesta del piccolo principe di giocare anche lui con le radiotrasmittenti.

Si apre così un'altra scena, dove i due fingono di provare le

radiotrasmittenti e di scoprire che sono funzionanti.

I presupposti per questa seconda scena di gioco sono più complessi: se lo stimolo “grezzo” è sempre la presenza delle cuffie audio nell’apparato iconico, il movente della narrazione-gioco scaturisce dal filatterio dell’aviatore nella vignetta 6 di pagina 23: « *La radio est cassée alors je joue* ». Il verbo *jouer* è la fonte cataforica per l’intero iperquadro che segue ed è proprio grazie al presupposto del gioco che l’aviatore può concludere che: « *Tu vois, ça marche très bien* ». Tale presupposto ha permesso di inventare e verbalizzare una situazione improbabile, puro frutto della fantasia (e dunque apparentata al concetto di invisibilità), all’interno della finzione narrativa stessa. Una finzione nella finzione dove il dato /radio rotta/ si azzera, grazie alla parola che mima il suo funzionamento.

L’isotopia dei baobab prosegue anche nelle due pagine successive, dove assistiamo alla sua rappresentazione visiva, grazie al blocco da disegno dello scrittore.

L’inquadratura scelta da Sfar mostra questa volta il foglio su cui l’aviatore disegna il baobab. Il disegno, collocato strategicamente nella terza vignetta, ovvero nella fascia centrale e a sinistra, diventa il polo di attrazione per la vista del lettore che si accosta alla pagina. Tuttavia, nonostante l’importanza che ricopre, il disegno in sé non possiede una carica semantica tale da auto-comunicare tutte le sue sfumature di senso e soprattutto la sua ragion d’essere all’interno dell’iperquadro. L’insieme di ragioni e significati mentali associati al disegno sono invisibili e necessitano dunque di essere introdotti. Tale introduzione è affidata all’apparato verbale attraverso due filatteri dell’aviatore. Il primo filatterio spiega il perché del disegno stesso (e dunque della raffigurazione stessa del blocco note) all’interno della narrazione: « *J’ai fait un dessin pour avertir les enfants de ma planète* » (vignetta 1, pagina 25). Il secondo filatterio costituisce invece l’antefatto che porta alla situazione rappresentata nel disegno della vignetta successiva: « *Sur le danger des baobabs. Regarde. C’est un paresseux qui a laissé proliférer trois graines. À présent, sa planète est fichue* » (vignetta 2, pagina 25). Il dimostrativo *Ce* non definisce infatti

il disegno, ma la causa che porta a quanto raffigurato nel disegno. Inoltre è presente un passaggio temporale: dal tempo passato, presupposto dal *passé composé*, (*qui a laissé proliférer*) al tempo presente della voce verbale e dell'avverbio (*à présent, sa planète est fichue*). Grazie alla premessa del filatterio, l'apparizione dello schizzo sul blocco dell'aviatore integra così i due momenti temporali, la causa del passato (il pigro) e la rovina presente del pianeta.

La visione temporale condensata dal disegno è confermata dal piccolo principe che approva pienamente lo schizzo dell'aviatore: « *C'est exactement comme ça que ça se passe* ». *Ça* associato al verbo *se passer* riassume anaforicamente tutto l'antefatto appena narrato dall'aviatore.

Dopo aver stabilito un parallelo tra i germogli di baobab e quelli delle rose (vignetta 4, pagina 25), il piccolo principe oppone nelle due vignette finali lo spazio extra-diegetico ed extra-vignettistico del suo pianeta (*chez moi*, vignetta 5) con quello diegetico e vignettistico del deserto-terra (*Ici*, vignetta 6): sul suo pianeta i baobab vanno estirpati appena germogliano, dove si trovano i due personaggi sembra invece che non vi siano baobab. Tuttavia l'uso del condizionale, *on dirait*, sia nel filatterio del piccolo principe che nella risposta dell'aviatore, stempera l'opposizione asteroide-terra e introduce un dubbio: che i baobab possano nuocere ovunque allo stesso modo.

Da tale implicito verbale si origina cataforicamente la tavola successiva, dove l'aviatore ricava un aeroplanino di carta con un messaggio per i bambini della Terra sulla pericolosità dei baobab. L'aeroplanino è lanciato in aria, nella speranza che giunga a qualcuno. Esso diventa analogia dell'intero significato contenuto nei filatteri e nei recitativi che esplicitano così un contenuto invisibile, in quanto la sola raffigurazione iconica non permetterebbe di esprimere sia l'aeroplanino che il messaggio.

In tutto l'iperquadro della pagina 26 inoltre la lettura verticale che associa l'aeroplanino con il testo del filatterio è molto implicita e intuitiva ed è data dalla materia di cui è fatto l'aeroplanino: la carta del blocco da disegno, su cui si presuppone siano scritte le parole che si leggono nel

filatterio. Si tratterebbe dunque di una rappresentazione visiva, divisa su due piani (il filatterio e l'aeroplanino di carta-supporto) dell'apparato verbale, al fine di far emergere l'invisibile.

Di conseguenza, una volta stabilito tale legame implicito con l'aeroplanino di carta, il filatterio può essere letto anche orizzontalmente in quanto portatore del contenuto. L'apparato verbale si ridurrà ad una serie di variazioni delle inquadrature, dove però l'aeroplanino resta sempre presente in quanto *stimulus*.

Il contenuto del filatterio si muove su due fronti: reperire un destinatario privilegiato (identificato nei bambini, ai quali l'aviatore si rivolge sia in apertura che in chiusura del suo discorso: « *Enfants, faites attention aux baobabs* ») e sulla comunicazione del comportamento da tenere con i germogli. La sua isotopia ruota intorno al ciclo della vita, espresso attraverso le voci verbali e che comprende nascita, crescita e morte eventuale. I semi sono infatti *invisibles* e *dorment dans le secret de la terre*, poi uno di essi decide di *se réveiller* (vignetta 2, pagina 26), a questo punto si mostra alla luce del sole ( *pousse d'abord vers le soleil*) *une ravissante petite brandille inoffensive* (vignetta 3, pagina 26). A questo punto le istruzioni da seguire sono di due tipi, in base al tipo di germoglio: il radicchio e la rosa avranno infatti diritto a *pousser*, le piante cattive vanno invece estirpate immediatamente (« *il faut l'arracher aussitôt* », vignetta 5, pagina 26).

### **2.1.7 Settima micro sequenza (pp.27-28)**

SINOSSI: Il piccolo principe e l'aviatore, soli nel deserto, parlano tra di loro. Il piccolo principe vuole vedere un tramonto (pagina 27); nell'iperquadro successivo assistono al tramonto (pagina 28).

#### **PAGINA 27**

##### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« *Au matin du quatrième jour qui suivait l'accident, le petit prince m'a*

*dit: »*

***Il Piccolo Principe:***

*« J'aime bien les couchers de soleil ».*

***V.2 Il Piccolo Principe:***

*« Allons voir un coucher de soleil ».*

***Aviatore:***

*« Mais il faut attendre ».*

***V.3 Il Piccolo Principe:***

*« Attendre quoi? »*

***Aviatore:***

*« Que le soleil se couche ».*

***V.4, Il Piccolo Principe:***

*« C'est vrai...Je me crois toujours chez moi ».*

***V.5, Il Piccolo Principe:***

*« Chez moi, un jour, j'ai vu le soleil se coucher quarante-quatre fois ».*

***V.6, Il Piccolo Principe:***

*« Tu sais, quand on est tellement triste, on aime les couchers de soleil ».*

***PAGINA 28***

***V.2, Aviatore:***

*« Le jour des quarante-quatre fois, tu étais donc tellement triste? ».*

La microsequenza è incentrata sul tema dei tramonti. Il piccolo principe li ama molto e vorrebbe vederne uno, ma l'ora non è da subito propria.

Essa può essere divisa in due sottoparti. I filatteri si concentrano nella prima che ha sostanzialmente lo scopo di introdurre il *coucher de soleil* che sarà poi raffigurato cataforicamente in tutte le vignette dell'iperquadro a pagina 28.

L'introduzione del tema del tramonto comporta due aperture extradiagetiche sia nello spazio che nel tempo, grazie alle quali la lettura dell'iperquadro si configura essenzialmente come orizzontale.

La prima apertura di carattere extradiegetico e temporale si concentra nel recitativo posto all'inizio dell'iperquadro: *« Au matin du quatrième jour qui*

*suivait l'accident, le petit prince m'a dit: »*. La voce narrante è quella dell'aviatore-narratore del prologo e dell'epigolo del racconto. Esiste dunque uno scarto temporale con quella del narratore-personaggio che si esprime attraverso i filatteri. Il recitativo è qui introdotto per permettere una transazione temporale forte: si passa infatti da un giorno ad un altro senza rappresentare le ore notturne.

La seconda apertura extradiegetica è invece di tipo spaziale. All'esortazione del piccolo principe, « *Allons voir un coucher de soleil* » che implica uno spostamento nello spazio narrativo praticamente immediato risponde l'aviatore con una categoria temporale opposta che implica l'attesa e si riferisce implicitamente al luogo in cui i due personaggi si trovano: « *Mais il faut attendre* ». A questo punto il piccolo principe risponde dicendo: « *C'est vrai...Je me crois toujours chez moi* » e ribadendo il concetto di « *chez moi* » nella vignetta successiva. Il discorso si rifocalizza dunque sul luogo. Tale rifocalizzazione è possibile però aprendo la narrazione ad un luogo altro rispetto a quello dove si trovano i personaggi: il pianeta del piccolo principe che si va sempre più configurando come il luogo narrativo *in absentia*, e dunque in questa prima parte invisibile, del racconto. Questa sua caratteristica di presenza e assenza simultanea può essere resa solo grazie alla parola, che evoca, fa riferimento, ma non rappresenta esaustivamente e direttamente.

L'unico filatterio a pagina 28 ha invece il solo scopo di concludere la microsequenza. Come tutte le domande rivolte al piccolo principe anche questa resta senza risposta e l'essenziale dell'iperquadro è per l'appunto la rappresentazione del tramonto. La mancata risposta rivela qui come il mondo interiore dei personaggi non trova certezza espressiva e comunicativa se non grazie alla parola. Senza il supporto verbale, tale mondo, seppur presente, è dunque condannato a rimanere invisibile.

### **2.1.8 Ottava microsequenza (pp.29-33)**

SINOSSI: IL piccolo principe e l'aviatore sono nel deserto, discutono

mentre l'aviatore sta cercando di riparare il suo aereo. Il piccolo principe pone domande sul perché i fiori abbiano le spine, l'aviatore è infastidito perché è concentrato sulla riparazione del velivolo. Dopo una risposta leggermente brusca dell'aviatore e le lacrime del piccolo principe i due si riappacificano.

## **PAGINA 29**

### **V1, Recitativo della voce narrante:**

« 5e jour. Je n'arrivais pas à réparer mon avion. Je n'avais plus beaucoup d'eau ».

### **Il Piccolo Principe:**

« Un mouton, s'il mange les arbustes, il mange aussi les fleurs? »

### **Aviatore:**

« Un mouton mange tout ce qu'il rencontre ».

### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

« C'est ce jour-là, toujours grâce au mouton, que me fut révélé un secret de la vie du petit prince ».

### **Il Piccolo Principe:**

« Même les fleurs qui ont des épines? ».

### **Aviatore:**

« Oui ».

### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« Alors les épines, à quoi servent-elle? ».

### **V.4, Il Piccolo Principe:**

« Hé! Je t'ai posé une question ».

### **V.5, Aviatore:**

« Ça sert à rien les épines ».

### **V.6, Aviatore:**

« C'est de la pure méchanceté de la part des fleurs. Laisse-moi travailler ».

## **PAGINA 30**

### **V.2, Il Piccolo Principe:**

« Je ne te crois pas! ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Les fleurs sont faibles. Elles sont naïves. Elles se rassurent comme elles peuvent. Elles se croient terribles avec leurs épines ».*

**V.4, Il Piccolo Principe:**

*« Et toi tu crois que les fleurs... ».*

**Aviatore:**

*« Mais non ! Mais non je ne crois rien je m'occupe des choses sérieuses ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Tu parles comme les grandes personnes ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

*« Tu confonds tout. Tu mélanges tout ».*

**PAGINA 31**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

*« Si les fleurs fabriquent des épines depuis des millions d'années et si elles se font tout de même manger par les moutons, c'est sérieux ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Pourquoi elles se donnent tant de mal pour fabriquer des épines qui ne servent jamais à rien? ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Je connais une planète où vit un monsieur qui n'a jamais aimé personne. Il fait des additions toute la journée et il dit que c'est sérieux ».*

**Aviatore:**

*« Arrête »*

**V.4, Aviatore:**

*« Si je ne répare pas mon avion, ma vie va s'arrêter ».*

**V.5, Aviatore:**

*« Tu comprends? ».*

**PAGINA 32**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

*« Je connais une fleur qui n'existe nulle part sauf sur ma planète ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Elle n'existe qu'à un exemplaire dans des millions d'étoiles ».*



**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Et quand je regarde le ciel je me dis: "Ma fleur est là quelque part" ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Et ça suffit pour que je sois heureux. Imagine si un mouton la mangeait sans faire exprès ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Ça serait comme si d'un coup toutes les étoiles s'éteignaient ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Tu trouves que ça n'est pas sérieux? ».

**PAGINA 33**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Il ne peut rien dire de plus. Il éclata brusquement en sanglots ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Il y avait sur la Terre un petit prince à consoler ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Je le pris dans mes bras. Je le berçai ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Je lui disais: "la fleur que tu aimes n'est pas en danger" ».

**V.5, Aviatore:**

« Je lui dessinerai une muselière, à ton mouton ».

**Aviatore (secondo recitativo):**

« je te dessinerai une armure pour ta fleur ».

**V.6, Aviatore:**

« ...je... ».

La microsequenza ha lo scopo di introdurre il personaggio della rosa, uno degli attanti fondamentali, in quanto si tratta del destinante dell'intero arco narrativo del piccolo principe.

Trattandosi di un nuovo e netto stacco rispetto alla microsequenza precedente, è necessario anche in questo caso l'intervento della voce narrante dell'aviatore-narratore che scandisce lo scorrere del tempo e il passare dei giorni. L'indicazione temporale « 5e jour » è infatti posta

all'inizio della prima vignetta a pagina 29.

Globalmente la microsequenza è costruita dall'intreccio di due isotopie: quella della riparazione dell'aereo e del conseguente rischio di morte in caso di fallimento e quella del fiore, delle sue caratteristiche, della sua importanza per il piccolo principe e del rischio che la pecora potrebbe costituire.

L'isotopia della riparazione e del rischio di morte è presente in poche vignette. Si rintraccia principalmente nel primo recitativo a pagina 29: *Je n'arrivais pas à réparer mon avion. Je n'avais plus beaucoup d'eau* (la mancanza d'acqua rimanda per via implicita all'isotopia della morte), nella vignetta 5 a pagina 29: « *laisse-moi travailler* », dove *travailler* è un iperonimo per "riparare", il filatterio della vignetta 4 a pagina 31 (« *Si je ne répare pas mon avion, ma vie va s'arrêter* »), che, oltre al sema del lavoro, questa volta contenuto nell'iponimo *réparer*, contiene anche il sema della morte, adombrato nella locuzione *ma vie va s'arrêter*. Tale isotopia esige una lettura verticale delle vignette, in quanto le azioni dei tentativi di riparazione sono rappresentate nell'apparato iconico e l'isotopia correlata della morte si aggiunge come commento-deduzione in caso di fallimento della riparazione.

L'isotopia del fiore è invece quella che prevale numericamente e orienta l'intera narrazione della microsequenza: alla fine l'aviatore è infatti coinvolto dalle preoccupazioni che il piccolo principe nutre per il suo fiore e abbandona temporaneamente il suo lavoro di riparazione per consolarlo.

Tale isotopia possiede invece un orientamento orizzontale di lettura in quanto il fiore, le sue caratteristiche e il suo mondo sono evocati *in absentia* dalla sola parola. Tale fiore si colloca infatti nel pianeta del piccolo principe, fin qui evocato anch'esso *in absentia* grazie alla parola.

L'isotopia floreale progredisce in due direzioni, la prima è quella delle spine, *les épines*, termine ripetuto costantemente nella sequenza proprio per sottolinearne l'importanza attraverso una serie di anafore fedeli. La prima parte della sequenza è infatti costruita sulla ricerca di una spiegazione del perché i fiori fabbrichino le spine. Di conseguenza al *fleur* verranno

associate una serie di qualificazioni. Per l'aviatore all'inizio le spine sono « *de la pure méchanceté de la part des fleurs* », (vignetta 6, pagina 29). Il piccolo principe ribalta invece l'opinione dell'aviatore opponendo alla cattiveria la debolezza : « *Les fleurs sont faibles. Elles sont naïves. Elles se rassurent comme elles peuvent. Elles se croient terribles avec leurs épines* » (vignetta 4, pagina 30).

L'altra isotopia combinata dal piccolo principe a quella della debolezza è quella del pericolo rappresentato dalla pecora che potrebbe mangiare un fiore, sprovvisto di difese adeguate.

Nella prima parte della microsequenza, l'isotopia che attiene all'aviatore e quella del fiore che preoccupa il piccolo principe riposano su un implicito: il problema dell'aviatore è serio, quello del piccolo principe no. Tale implicito è dato dalla descrizione del primo recitativo, quello dove l'aviatore-narratore dichiara di non aver ancora riparato il motore e che l'acqua scarseggia. Tale prospettiva è poi ribadita alla domanda del piccolo principe. Quando l'aviatore vede nelle spine un sintomo di cattiveria, premette che: « *Ça sert à rien les épines* » (vignetta 5, pagina 29). in questa prima fase è dunque il punto di vista dell'aviatore che prevale, nonostante le proteste del piccolo principe: « *Je ne te crois pas!* » (vignetta 2, pagina 30).

A queste proteste fa eco l'aviatore che esplicita il presupposto ultimo su cui si reggono le due isotopie, apparentemente così distanti. Ciascuna di esse, per i due personaggi, sono *des choses sérieuses* (vignetta 4, pagina 30).

Tuttavia, è proprio dal presupposto « *choses sérieuses* » che si originerà un ribaltamento del punto di vista e la visione e i valori del piccolo principe si imporranno nella sequenza.

Il contenuto semantico dell'iperonimo *choses sérieuses* viene dunque ridefinito cataforicamente dai filatteri seguenti del piccolo principe. Dopo i due filatteri introduttivi, in cui ritorna anaforicamente il riferimento alle *grandes personnes* ( « *Tu parles comme les grandes personnes* », « *Tu confonds tout. Tu mélanges tout* », vignette 5 6 a pagina 30), il piccolo principe enuncia la sua definizione di *choses sérieuses*: « *Si les fleurs*

*fabriquent des épines depuis des millions d'années et si elles se font tout de même manger par les moutons, c'est sérieux* », « *Pourquoi elles se donnent tant de mal pour fabriquer des épines qui ne servent jamais à rien?* ». vignette 1 e 2, pagina 31).

La categoria del serio qui adombrata dall' *exemplum* della guerra tra pecore e fiori è contrapposta a quella del “falso serio” dell'uomo d'affari, la cui esistenza è qui accennata brevemente (l'uomo d'affari comparirà durante la narrazione del viaggio del piccolo principe tra vari pianeti): « *Je connais une planète où vit un monsieur qui n'a jamais aimé personne. Il fait des additions toute la journée et il dit que c'est sérieux* », (vignetta 3, pagina 31).

Il filatterio è costruito sull'opposizione implicita tra i due verbi : *aimer* e *faire (des additions)*. Il verbo *aimer* è qui alla forma negativa, il verbo *faire (des additions)* è invece a quella affermativa ed è inquadrato cataforicamente dall'espressione « *il dit que c'est sérieux* » che, grazie alla struttura del discorso riportato, proietta anaforicamente la categoria del serio sulla locuzione “fare delle addizioni”. Rilegato nel periodo precedente e alla forma negativa, il verbo *aimer* non ha, nella prospettiva dell'uomo d'affari, diritto di cittadinanza tra le *choses sérieuses*.

Tuttavia, proprio perché attribuito al piccolo principe che ha già precedentemente definito che cosa è “serio”, il contenuto semantico di questo filatterio necessita di un'inversione di valori. Dal “falso serio”-affermativo del “fare le addizioni”, si passa al “vero serio” dell' “amare qualcuno”.

Ciò che è veramente serio è dunque “amare qualcuno”. L'affermazione è semanticamente molto forte: di fronte ad essa anche l'obiezione dell'aviatore « *Si je ne répare pas mon avion, ma vie va s'arrêter* » perde di potere persuasivo, tanto da diventare un vero e proprio fuori tema. Il piccolo principe non risponde infatti alla domanda « *Tu comprends?* » dell'aviatore e prosegue con il suo ragionamento. I filatteri di pagina 32 rivelano infatti parte dell'antefatto<sup>450</sup>: sul pianeta del piccolo principe vive

---

<sup>450</sup> Si tratta del *secret* che è accennato nel recitativo della vignetta 2 a pagina 29 e che funge da

anche un fiore. Tale fiore è unico ( « *Je connais une fleur qui n'existe nulle part sauf sur ma planète* », « *Elle n'existe qu'à un exemplaire dans des millions d'étoiles* », vignette 1 e 2, pagina 32) e rende felice il piccolo principe, per questo se la pecora la mangiasse, l'universo diventerebbe molto triste per lui (« *Et quand je regarde le ciel je me dis: "Ma fleur est là quelque part"* », « *Et ça suffit pour que je sois heureux. Imagine si un mouton la mangeait sans faire exprès* », « *Ça serait comme si d'un coup toutes les étoiles s'éteignaient* », vignette da 3 a 5 pagina 32).

L'intera sequenza muove su un asse implicito che associa i concetti di *aimer*, *être unique* e *être heureux*.

Dato il ribaltamento di valori, “amare qualcuno” è qualcosa di serio. Da tale parametro di serietà procede, per presupposti inferenziali il contenuto dell'iperquadro di pagina 32: amare significa riconoscere l'unicità dell'oggetto amato e questo legame rende felici.

Una volta individuate le ragioni profonde dell'appartenenza del fiore alle cose serie, il tema del pericolo della pecora che aveva introdotto la sequenza viene qui ripreso anaforicamente in quanto è investito di tutta l'importanza che la revisione del contenuto semantico riguardo alle *choses sérieuses* ha comportato.

La chiusura finale del ragionamento del piccolo principe è infatti una domanda retorica, che riprende il tema della serietà: « *Tu trouves que ça n'est pas sérieux?* » (vignetta 6, pagina 32).

L'effetto di tale ragionamento portato avanti esclusivamente grazie alla parola ha effetto alla fine della sequenza anche sull'apparato iconico. A pagina 33 le vignette mostrano l'aviatore che lascia il proprio lavoro per abbracciare e cullare il piccolo principe in lacrime. Ai recitativi delle prime 4 vignette spetta dunque la funzione di descrivere la scena e di descrivere il movimento, che non viene rappresentato nella vignetta-fermo immagine (cfr. i filatteri delle vignette 1 e 3 a pagina 33: « *Il ne peut rien dire de plus. Il éclata brusquement en sanglots* », « *Je le pris dans mes bras. Je le*

---

primo segnale cataforico che ha di fatto orientato il reperimento degli indizi testuali qui presentati.

*berçai* »).

La sequenza si conclude di nuovo con la parola che apre a nuove prospettive: la proposta dell'aviatore di disegnare una museruola per la pecora e un'armatura per il fiore passano solo per il codice verbale del filatterio e si configurano così come degli oggetti *in absentia* che trovano la loro ragion d'essere nell'esistenza dell'asteroide da dove il piccolo principe viene ( cfr., la vignetta 5 a pagina 33).

La sequenza intreccia isotopie e modalità di lettura diverse e mira ad una ricerca di senso che passa per livelli di astrazione sempre maggiori: dalle domande sui fiori, le loro spine e le pecore, si passa agli interrogativi su cosa sia veramente serio e si conclude con riflessioni sui rapporti umani. Tali livelli sempre maggiori di astrazione sono apparentati al concetto di "invisibilità" in quanto anch'essi devono obbligatoriamente passare dalla parola: è infatti possibile rappresentare qualcosa che si considera serio, ma non la serietà, qualcuno felice e innamorato, ma non la felicità o l'amore.

Anche in questo caso, se anche il fumettista avesse optato per la rappresentazione del fiore e della pecora già in questa microsequenza, sarebbe comunque stato costretto a ricorrere all'apparato verbale per qualificarli come "oggetti seri". Il sistema valoriale qui espresso, riposando su concetti astratti necessita dunque di un apparato verbale per potersi esplicitare. Tale apparato verbale giustificherà a sua volta le scelte operate nell'ambito iconico. Senza i filatteri non solo l'iperquadro conclusivo non sarebbe intellegibile, ma anche le lacrime del piccolo principe e dell'aviatore risulterebbero totalmente opache dal punto di vista comunicativo. Solo l'apparato verbale è infatti in grado di spiegarne il perché.

### **2.1.9 Nona micro sequenza (pp.34-43)**

SINOSSI: Viene effettuato un brusco salto cronotopico, l'azione si svolge sul pianeta del piccolo principe e in un tempo anteriore rispetto alla caduta del piccolo principe sulla Terra. La scena qui rappresentata è quella

dell'antefatto che ha provocato la partenza del piccolo principe dal suo asteroide. Nelle vignette è dunque rappresentata l'intera storia del piccolo principe con la rosa, dalla nascita di quest'ultima, fino al momento della partenza dell'ometto. A pagina 39 e 40, l'apparato iconico del pianeta del piccolo principe si alterna all'ambientazione nel deserto: le inquadrature mostrano il piccolo principe che narra mentre l'aviatore ascolta. (cfr., vignette 5 e 6 di pagina 39 e 40).

#### **PAGINA 34**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Il y avait toujours eu, sur la planète du petit prince, des fleurs très simples, qui ne tenaient point de place et ne dérangent personne ».*

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Elles apparaissaient un matin dans l'herbe et puis elles s'éteignaient le soir ».*

##### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais celle-là avait germé un jour, d'une graine apportée d'on ne sait où. Et le petit prince avait surveillé de très près cette brindille qui ne ressemblait pas aux autres brindilles ».*

##### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Le petit prince, qui assistait à l'installation d'un bouton énorme, sentait bien qu'il en sortirait une apparition miraculeuse ».*

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais la fleur n'en finissait pas de se préparer à être belle, à l'abri de sa chambre verte. Elle choisissait avec soin ses couleurs ».*

##### **V.6, Recitativo della voce narrante:**

*« Elle s'habillait lentement ».*

#### **PAGINA 35**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Elle ajustait un à un ses pétales. Elle ne voulait pas sortir toute fripée comme les coquelicots ».*

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Elle ne voulait apparaître que dans le plein rayonnement de sa beauté ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Et puis voici qu'un matin, justement à l'heure du lever du soleil, elle s'était montrée ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Et elle qui avait travaillé avec tant de précision, dit en bâillant: ».*

**La Rosa:**

*« Ah! Je me réveille à peine ».*

**V.6, La Rosa:**

*« Je vous demande pardon. Je suis encore toute décoiffée ».*

**PAGINA 36**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

*« Que vous êtes belle! ».*

**La Rosa:**

*« N'est-ce pas? ».*

**V.2, La Rosa:**

*« Et je suis née en même temps que le soleil ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Le petit prince devina bien qu'elle n'était pas trop modeste ».*

**La Rosa:**

*« C'est l'heure, je crois, du petit déjeuner ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais elle était si émouvante ».*

**La Rosa:**

*« Auriez-vous la bonté de penser à moi?... ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Et le petit prince, tout confus, ayant été chercher un arrosoir, avait servi la fleur ».*

**PAGINA 37**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**



*« Ainsi l'avait-elle bien vite tourmenté par sa vanité un peu ombrageuse. Un jour, par exemple, parlant de ses quatre épines, elle avait dit au petit prince ».*

**La Rosa:**

*« Ils peuvent venir, les tigres, avec leurs griffes! ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Il n'y a pas de tigres sur ma planète ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Et puis les tigres ne mangent pas d'herbe »*

**La Rosa:**

*« Je ne suis pas une herbe ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Pardonnez-moi ».*

**V.4, La Rosa:**

*« Je ne crains rien des tigres, mais j'ai horreur des courants d'air. Vous n'auriez pas un paravent? ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Ça va comme ça? ».*

**La Rosa:**

*« Hmm...non. Je veux en vrai paravent ».*

**V.6, La Rosa:**

*« Le soir vous me mettez sous globe. Il fait très froid chez vous ».*

**PAGINA 38**

**V.1, La Rosa:**

*« C'est mal installé ici. Là d'où je viens... ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Vous ne venez de nulle part ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Vous êtes née hier ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Je ne voulais pas vous vexer ».*

**V.4, La Rosa:**

« Tousse!Tousse! Ça vient ce paravent? ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« J'allais le chercher mais vous me parliez ».

**V.6, La Rosa:**

« Tousse!Tousse! ».

**PAGINA 39**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Ainsi le petit prince, malgré la bonne volonté de son amour, avait vite douté d'elle ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Il avait pris au sérieux des mots sans importance et était devenu très malheureux ».

**V.3, Recitativo della voce narrante (eccezione: è la voce del Piccolo Principe):**

« J'aurais dû ne pas l'écouter. Il ne faut jamais écouter les fleurs. Il faut les regarder et les respirer ».

**V.4, Recitativo della voce narrante (eccezione: è la voce del Piccolo Principe):**

« La mienne embaumait ma planète, mais je ne savais pas m'en réjouir. Ses histoires de tigres et de courants d'air qui m'avaient tellement agacé auraient dû m'attendrir ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Je n'aurais jamais dû m'enfuir! J'aurais dû deviner la tendresse derrière ses pauvres ruses ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Mais j'étais trop jeune pour savoir l'aimer ».

**PAGINA 40**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Au matin du départ, il mit sa planète bien en ordre. Il ramona soigneusement ses volcans en activité ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Il possédait aussi un volcan éteint. Mais comme il disait "on ne sait jamais" ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Il ramona donc également le volcan éteint ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Sur terre vous êtes trop petits pour ramoner vos volcans. C'est pour ça... ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

*« ...qu'ils vous causent tant d'ennuis ».*

**PAGINA 41**

**V.1, Il Piccolo Principe (pensa):**

*« Je t'enlève les pousses de baobabs ».*

**V.2, Il Piccolo Principe (pensa):**

*« Je ne reviendrai jamais ».*

**V.3, Il Piccolo Principe (pensa):**

*« C'est la dernière fois que je te donne à boire ».*

**V.4, Il Piccolo Principe (pensa):**

*« Je te mets à l'abri ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Adieu ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

*« Hé...adieu... ».*

**PAGINA 42**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« La fleur toussa, mais ça n'était pas à cause de son rhume ».*

**La Rosa:**

*« J'ai été sotte, je te demande pardon ».*

**V.2, La Rosa:**

*« Tâche d'être heureux ».*

**La Rosa (secondo filatterio):**

*« Laisse ce globe tranquille, je n'en veux plus ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Mais...et le vent? ».*

**V.4, La Rosa:**

*« Je ne suis pas si enrhumée que ça. L'air frais de la nuit me fera du bien. Je suis une fleur ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Mais...et les bêtes? ».*

**La Rosa:**

« *Il faut bien que je supporte deux ou trois chenilles si je veux connaître les papillons. Sinon qui me rendra visite?* ».

**V.6, La Rosa:**

« *Tu seras loin, toi* ».

**PAGINA 43**

**V.1, La Rosa:**

« *Ne traîne pas comme ça. Va-t'en* ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Elle ne voulait pas qu'il la vit pleurer* ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« *C'était une fleur tellement orgueilleuse* ».

**V.4, La Rosa:**

« *Je t'aime* ».

**V.5, La Rosa:**

« *Peut-être que c'est ma faute si tu ne l'as jamais compris. Tu es aussi bête que moi* ».

**V.6, La Rosa:**

« *Ça n'a aucune importance* ».

Caratterizzata da una presenza massiccia di recitativi, la microsequenza può essere divisa in tre parti : la preparazione della rosa prima di sbocciare, la richiesta di attenzioni, il dialogo con il piccolo principe, infine i dubbi e la partenza.

La prima microsequenza (pagine 34 e 35) è caratterizzata dall'uso esclusivo del recitativo in tutte le vignette dell'iperquadro, ad eccezione delle ultime due vignette di pagina 35 dove la rosa nasce e si presenta.

I recitativi esprimono il punto di vista dell'aviatore-narratore. L'effetto narrativo che si ottiene è dunque di distacco ancora maggiore in quanto il narratore racconta in questo caso vicende che non lo riguardano direttamente, come invece succede per i fatti del tempo del deserto.

La narrazione è dunque più oggettiva e assume il sapore di una cronaca. I recitativi contribuiscono infatti ad orientare la lettura di questa prima

sottoparte in maniera fortemente verticale e descrittiva.

Le prime tre vignette di pagina 34 presentano lo spuntare del germoglio di rosa come un germoglio diverso rispetto a quelli dei fiori a cui il piccolo principe è abituato (« *Il y avait toujours eu, sur la planète du petit prince, des fleurs très simples, qui ne tenaient point de place et ne dérangent personne* »). « *Elles apparaissaient un matin dans l'herbe et puis elles s'éteignaient le soir* ». « *Mais celle-là avait germé un jour, d'une graine apportée d'on ne sait où. Et le petit prince avait surveillé de très près cette brindille qui ne ressemblait pas aux autres brindilles* »).

L'azione del personaggio è dunque quella di osservare i preparativi del fiore che sta per sbocciare (vignette da 4 a 6 a pagina 34 e i recitativi dell'intera pagina 35, dalla vignetta 1 alla vignetta 5). Le azioni di osservare da parte del piccolo principe e di prepararsi da parte della rosa sono rese con verbi all'imperfetto che esprimono appunto la durata nel passato, il verbo finale di questa sequenza di azioni è invece al *passé simple* e coincide con la presa di parola del fiore : « *Le petit prince, qui assistait à l'installation d'un bouton énorme, sentait bien qu'il en sortirait une apparition miraculeuse* », « *Mais la fleur n'en finissait pas de se préparer à être belle, à l'abri de sa chambre verte. Elle choisissait avec soin ses couleurs* », « *Elle s'habillait lentement* », « *Elle ajustait un à un ses pétales. Elle ne voulait pas sortir toute fripée comme les coquelicots* », « *Elle ne voulait apparaître que dans le plein rayonnement de sa beauté* », « *Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours* ». « *Et puis voici qu'un matin, justement à l'heure du lever du soleil, elle s'était montrée* », « *Et elle qui avait travaillé avec tant de précision, dit en bâillant:* ».

L'effetto dell'imperfetto è infatti quello di “mobilitare” la vignetta in quanto associa l'idea della durata al fermo-immagine. L'apparato verbale rende così un fatto narrativo importante, ma immateriale e dunque invisibile: lo scorrere del tempo.

La seconda sottoparte mette invece in scena i rapporti tra la rosa e il piccolo principe. Il dialogo è incentrato essenzialmente sull'autopresentazione della rosa e sulle sue richieste. La rosa chiede infatti

due oggetti al piccolo principe: il paravento e la campana di vetro. Le parole in questione sono evocative in quanto sono catafore rispetto alla rappresentazione degli oggetti che seguono.

I filatteri configurano dunque una lettura verticale, quando la rosa parla di sé. In questi casi i pronomi personali di prima persona trovano infatti il loro ancoraggio deittico nell'apparato iconico che raffigura la rosa stessa: « *je suis née en même temps que le soleil* », « *Auriez-vous la bonté de penser à moi ?* » (vignette 3 e 4 a pagina 36) . La lettura diventa invece orizzontale quando anticipa con la sue richieste oggetti che verranno rappresentati dopo (pagina 36, 37 e 38) oppure paventa pericoli inesistenti come quello delle tigri (pagina 35).

Tuttavia anche le vignette a lettura verticale risentono però del contenuto dei recitativi che individuano le qualità della rosa, attraverso un'opera di astrazione a partire dai filatteri dove essa si presenta: « *Le petit prince devina bien qu'elle n'était pas trop modeste* », « *Mais elle était si émouvante* », « *Ainsi l'avait-elle bien vite tourmenté par sa vanité un peu ombrageuse. Un jour, par exemple, parlant de ses quatre épines, elle avait dit au petit prince* ». (cfr., vignette 3 e 4 a pagina 36 e vignetta 1 a pagina 35). L'astrazione-nominalizzazione delle qualità della rosa a partire dal suo comportamento e dalle sue parole all'interno della narrazione per immagini configurano una funzione di commento che la parola può svolgere nei confronti dell'immagine. Anche il commento mira dunque a far emergere ed esplicitare una porzione di realtà, le caratteristiche morali, che altrimenti rimarrebbero sottintese e invisibili.

La seconda sottoparte si conclude quindi con un iperquadro di transizione che illustra, soprattutto grazie ai recitativi, i dubbi del piccolo principe antecedenti alla decisione di partire (pagina 39).

I punti di vista presenti nei recitativi sono due: il primo è quello dell'aviatore-narratore che introduce i dubbi del piccolo principe (vignette 1 e 2, pagina 39), le due vignette successive subiscono invece uno slittamento: pur conservando la struttura del recitativo è la voce del piccolo

principe che, a posteriori, riflette su quanto accaduto (vignette 3 e 4, pagina 39, il pronome personale soggetto da *il* passa infatti a *je*). Infine nelle vignette 5 e 6 è il piccolo principe che parla per mezzo del filatterio sulla sua esperienza passata: in questo caso la narrazione è però *in praesentia* in quanto l'apparato iconico mostra il piccolo principe con l'aviatore nel deserto.

L'effetto della pagina è da un lato di proiezione di un pensiero presente su immagini del passato: in questo senso la parola svolge una funzione di commento dell'immagine, facendo emergere le ragioni recondite, non visibili. La parola esprime dunque, in questo senso l'invisibile. Dall'altro lato però con il passaggio dalla voce narrante dell'aviatore che tesse le fila dell'intero racconto a quella del piccolo principe si ottiene un effetto di avvicinamento ai fatti narrati che culmina con il temporaneo ritorno dell'apparato iconico al tempo del deserto. Il piccolo principe da semplice personaggio si eleva in questo punto della narrazione alla stessa condizione dell'aviatore che è insieme narratore e personaggio di quanto rappresentato e narrato. Come per l'aviatore anche per il piccolo principe il passaggio da personaggio a personaggio-narratore implica una presa di coscienza e una metabolizzazione dei fatti che racconta. Esiste dunque uno scarto, anche questo invisibile e identificabile solo grazie all'analisi linguistica, tra il piccolo principe come personaggio rappresentato nelle vignette insieme alla rosa e il *je*-piccolo principe che si esprime nei recitativi e i filatteri. Tale distanza è data dal contenuto dei recitativi e filatteri che presentano la riflessione critica sui fatti del passato.

Dal punto di vista tematico, l'arco narrativo si apre e si chiude con il problema del sapere amare, già accenato nella sequenza precedente e qui ripreso dunque cataforicamente: « *Ainsi le petit prince, malgré la bonne volonté de son amour, avait vite douté d'elle* » (vignetta 1, pagina 39) e « *Mais j'étais trop jeune pour savoir l'aimer* » (vignetta 6, pagina 39). La conclusione del piccolo principe spiega anaforicamente e retroattivamente i dubbi del primo filatterio. Tali dubbi procedono qui da un eccesso di serietà su parole senza importanza, che lo porta a essere *malheureux* (vignetta 2,

pagina 39). Alle parole senza importanza si oppone nella vignetta 3 il fatto di non ascoltare. Parallelamente vengono introdotti i verbi *regarder* e *respirer*, come quelli più appropriati in relazione ai fiori. Passando ad un livello successivo di astrazione, ai verbi *regarder* e *respirer* è invece associato *réjouir*, inteso qui come l'effetto prodotto dalle azioni di guardare e respirare un fiore. Si opera così una trasformazione rispetto alle prime due vignette: ascoltare rende infelici, al contrario le altre due azioni danno gioia. Allo stesso modo l'*agacement* e *les ruses* si trasformano, ad un'analisi più profonda e in sintonia con la vera natura dei fiori, in intenerimento e tenerezza. Tale inversione di senso è espressa nella vignetta 4 dall'uso del condizionale: « *La miennè embaumait ma planète, mais je ne savais pas m'en réjouir. Ses histoires de tigres et de courants d'air qui m'avaient tellement agacé auraient dû m'attendrir* » che si somma nella vignetta 5 alla preposizione *derrière* « *Je n'aurais jamais dû m'enfuir! J'aurais dû deviner la tendresse derrière ses pauvres ruses* ». ). Anche in questo caso le parole dunque rivelano ciò che è invisibile e nascosto dietro ai comportamenti apparenti e alla loro denominazione.

L'ultima sottoparte della sequenza riguarda invece la decisione del piccolo principe di partire.

I primi due iperquadri, introdotti da un recitativo del narratore-aviatore che introduce il tema dell'*évasion* (recitativo della vignetta 1 pagina 40), comprendono tutta una serie di recitativi e filatteri che descrivono le azioni che il piccolo principe compie, con la sola eccezione delle due vignette finali di pagina 40 dove l'apparato iconico torna al deserto e il piccolo principe riflette sulla grandezza dei vulcani sulla terra e sulla conseguente impossibilità per gli uomini di pulirli. Ad eccezione di queste due ultime vignette, dove l'apparato verbale fa riferimento anaforicamente all'apparato iconico precedente, che rappresenta per l'appunto il vulcano, la lettura del resto delle vignette si configura come profondamente verticale, in quanto ogni recitativo o filatterio descrive le azioni compiute dal piccolo principe, raffigurate nell'apparato iconico.



Le due vignette finali di pagina 41, dove il piccolo principe e la rosa si dicono addio, ribaltano invece la prospettiva e i rapporti tra parola e immagine all'interno della sottoparte in questione.

I filoni semantici che percorrono l'apparato verbale sono principalmente due: lo sguardo sul futuro e l'introspezione. Entrambi proiettano l'immagine al di là di se stessa, sia che ne anticipino cataforicamente gli sviluppi narrativi (nel caso delle previsioni), sia che rivelino le intenzioni e i moti profondi dei personaggi rappresentati.

Entrambi i casi rappresentano due declinazioni diverse della rappresentazione dell'invisibile: da un lato l'invisibile del futuro, che non è rappresentabile perché ancora non è stato, e dall'altro l'invisibile della coscienza che necessita di essere verbalizzato per dare senso ai disegni nelle vignette (cfr. le lacrime della rosa nella vignetta 5 a pagina 43).

Se l'intento è lo stesso, le modalità di lettura sono però diverse.

Le vignette sul futuro prevedono infatti una lettura orizzontale, orientata alle previsioni sulla vita nei giorni seguenti alla partenza del piccolo principe. A partire dalla vignetta 2 di pagina 42 dove la rosa intima al piccolo principe di non coprirlo con la campana di vetro, e dunque modifica cataforicamente l'apparato iconico delle successive vignette, si apre infatti una serie di filatteri che occupa le vignette da 4 a 6 dove i tempi verbali sono declinati al futuro: « *Je ne suis pas si enrhumée que ça. L'air frais de la nuit me fera du bien. Je suis une fleur* », « *Il faut bien que je supporte deux ou trois chenilles si je veux connaître les papillons. Sinon qui me rendra visite?* », « *Tu seras loin, toi* ».

Le vignette introspettive configurano invece una modalità di lettura principalmente verticale in quanto la rosa svela se stessa e i suoi sentimenti. Il correlativo del pronome *je* è dunque reperibile nell'apparato iconico dove è raffigurato il fiore stesso, oppure nei giudizi che il narratore-piccolo principe esprime nei recitativi: « *J'ai été sotte, je te demande pardon* », « *C'était une fleur tellement orgueilleuse* », « *Je t'aime* », « *Peut-être que c'est ma faute si tu ne l'as jamais compris. Tu es aussi bête que moi* ».

### 2.1.10 Decima microsequenza (pp. 44-71)

La presente microsequenza raggrupperà tutti gli episodi delle visite del piccolo principe ai vari pianeti che precedono il suo arrivo sulla Terra. Tali episodi possono essere riuniti perché presentano caratteristiche semiotico-narrative molto simili.

Gli abitanti dei vari pianeti si comportano infatti come attori che entrano in scena per la prima volta durante uno spettacolo teatrale: essi si presentano e definiscono le proprie caratteristiche.

Anche in questo caso la parola esplicita l'interiorità dei personaggi: l'invisibile viene così a galla e giustifica l'immagine. La lettura delle vignette si configura dunque come verticale e interpretativa.

L'espressione dell'interiorità fa inevitabilmente emergere il sistema categoriale proprio di ogni personaggio. Le categorie di conseguenza si proietteranno sulla realtà dell'ambiente iconico grazie alla parola. Il piccolo principe sarà infatti nominato e definito in maniera diversa a seconda delle categorie di ogni abitante. Per il re sarà un suddito, per il vanitoso un ammiratore, per l'uomo d'affari un disturbatore, per il geografo un esploratore. L'ubriaco è troppo assorbito nella sua misera condizione per proiettarsi all'esterno e si limiterà dunque a scambiare poche battute. L'unico caso inverso è invece quello del lampionaio, il più altruista tra gli abitanti. Proprio perché altruista, egli è impegnato ad agire ed interagire con l'esterno, senza proiezione di categorie. È il piccolo principe, al contrario, che lo definisce come un amico, proprio per la sua capacità di andare al di là del suo ego.

Da un punto di vista lessicale la presentazione di ogni personaggio corrisponderà ad un'isotopia particolare rintracciabile nel suo discorso e in grado di fornire la chiave interpretativa della personalità in questione.

### **2.1.10.1 Il Re (pp.44-51)**

SINOSSI : Il piccolo principe giunge sul pianeta del Re, che vi abita da solo, seduto sul trono e vestito con la tunica di porpora ed ermellino e la corona.

#### **PAGINA 44**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Il se trouvait dans la région des astéroïdes 325, 326, 327, 328, 329 et 330 ».*

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Il commença donc par les visiter pour y chercher une occupation et pour s'instruire ».*

##### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Le premier était habité par un roi ».*

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Le roi siégeait, habillé de pourpre et d'hermine sur un trône très simple et cependant majestueux ».*

##### **Il Re:**

*« Ah! ».*

##### **V.6, Il Re:**

*« Voilà un sujet ».*

##### **Il Piccolo Principe:**

*« Comment savez-vous que je suis votre sujet, on ne s'est jamais vu ».*

##### **Il Re:**

*« Tous les hommes sont mes sujets ».*

##### **Il Piccolo Principe:**

*« Ah... ».*

#### **PAGINA 45**

##### **V.1, Il Re:**

*« Quand personne ne vient me voir, je suis roi tout seul ».*

##### **Il Piccolo Principe:**

*« Ainsi personne ne vous contredit ».*

##### **Il Re:**

*« Certes ».*

**V.2, Il Re:**

« Mais il est plus plaisant d'être roi pour quelqu'un, approche-toi que je te voie mieux ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Je peux m'asseoir? ».

**Il Re:**

« Pas sur les pans de mon manteau ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Je suis tellement épuisé. Et puis il y en a partout du manteau ».

**Il Re:**

« Reste debout ».

**V.5, Il Re:**

« Et ne bâille pas je te prie. Il est contraire à l'étiquette de bâiller en présence d'un roi. Ne bâille pas je te dis ».

**Il Piccolo Principe:**

« Mais je ne peux pas m'empêcher ».

**V.6, Il Re:**

« Si tel est le cas, je t'ordonne de bâiller. L'essentiel c'est qu'on ne contrevienne pas à mes ordres. Allons! Bâille encore! »

**Il Piccolo Principe:**

« Ça m'intimide. Maintenant je ne peux pas ».

**PAGINA 46**

**V.1, Il Re:**

« Dans ce cas tu pourras bâiller de temps en temps parfois t'en abstenir ».

**Il Piccolo Principe:**

« Oui monsieur ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Je peux m'asseoir à présent? ».

**Il Re:**

« Assieds-toi, c'est un ordre ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Sire...je vous demande pardon de vous interroger ».

**Il Re:**

« Je t'ordonne de m'interroger ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Sire...sur quoi réignez-vous? ».

**Il Re:**

« Sur tout ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Sur tout ça? ».

**Il Re:**

« Sur tout ça ».

**PAGINA 47**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Et les étoiles vous obéissent? ».

**Il Re:**

« Bien sûr. Je ne tolère pas l'indiscipline ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« OOOOOOOOOOH... »

**Il Re:**

« é é é é oui... ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« S'il vous plaît, je voudrais voir un coucher de soleil...faites-moi plaisir. Ordonnez au soleil de se coucher ».

**V.4, Il Re:**

« Hmm non. Je suis un monarque absolu mais je règne avec raison ».

**Il Piccolo Principe:**

« ??? ».

**V.5, Il Re:**

« Si j'ordonnais à un général de se changer en oiseau de mer et si le général n'exécutait pas l'ordre reçu, qui serait dans son tort? Lui ou moi? ».

**Il Piccolo Principe:**

« Ce serait vous ».

**Il Re:**

« Exact ».

**V.6, Il Re:**

« Il faut exiger de chacun ce que chacun peut donner ».

**PAGINA 48**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Oui mais et mon coucher de soleil ? »

**V.2, Il Re:**

*« Tu l'auras ! Je l'exigerai! Mais j'attendrai que les conditions soient favorables ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Quand ça sera? ».*

**Il Re:**

*« En fin de journée ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Je n'ai plus rien à faire ici. Je vais repartir ».*

**V.5, Il Re:**

*« Ne pars pas, attends le soir ».*

**V.6, Il Re:**

*« Tu verras comme le soleil m'obéit ».*

**PAGINA 49**

**V.1, Il Re:**

*« Hé ! Reste! Je te fais ministre ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Ministre de quoi? ».*

**Il Re:**

*« De la justice ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Mais il n'y a personne à juger ».*

**V.2, Il Re:**

*« On ne sait pas. Je n'ai pas encore fait le tour de mon royaume. Je suis très vieux, je n'ai pas la place pour un carrosse et ça me fatigue de marcher ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Oh mais j'ai déjà vu. Il n'y a personne là-bas non plus ».*

**Il Re:**

*« Tu te jugeras donc toi-même ».*

**V.4, Il Re:**

*« Il est bien plus difficile de se juger soi-même que de juger les autres. Si tu réussis à bien te juger, c'est que tu es un véritable sage ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Moi je peux me juger moi-même n'importe où ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Je n'ai pas besoin d'habiter ici* ».

#### **PAGINA 50**

##### **V.1, Il Re:**

« *Hé! Je crois bien qu'il y a un vieux rat qui traîne quelque part sur la planète. Je l'entends la nuit* ».

##### **V.2, Il Re:**

« *Scratch!Scratch! Tu pourras le juger si tu veux. Tu le condamneras à mort de temps en temps. Et puis tu le gracieras pour l'économiser* ».

##### **V.3, Il Re:**

« *Parce qu'il n'y en a qu'un* ».

##### **V.4, Il Re:**

« *Ainsi, sa vie dépendra de ta justice* ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« *Je n'aime pas condamner à mort* ».

##### **V.5, Il Piccolo Principe:**

« *Et je crois bien que je m'en vais* ».

##### **V.6, Il Re:**

« *NON* ».

#### **PAGINA 51**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante (battuta del Piccolo Principe che diventa voce narrante):**

« *Si votre majesté désirait être obéie ponctuellement, elle pourrait me donner un ordre raisonnable. Elle pourrait m'ordonner, par exemple de partir avant une minute* ».

##### **V.2, Recitativo della voce narrante (battuta del Piccolo Principe che diventa voce narrante):**

« *Il me semble que les conditions sont favorables* ».

##### **V.4, Il Re:**

« *Je te fais mon ambassadeur!* ».

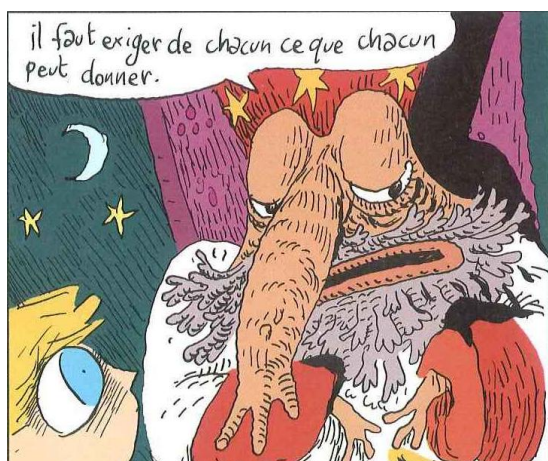
##### **V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Les grandes personnes sont bien étranges* ».

Nelle prime vignette introduttive (dalla 1 alla 4 di pagina 44) la voce dell'aviatore-narratore opera uno stacco spazio-temporale rispetto alle vignette precedenti e introduce il tema del viaggio e l'arrivo al pianeta del re (che trova un riscontro anche nell'apparato iconico).

L'incontro con il re da subito trascina il piccolo principe (che come annuncia il recitativo della vignetta 2 intende istruirsi) nelle modalità di categorizzazione proprie di tale personaggio: al suo arrivo egli viene infatti definito come un suddito (« *voilà un sujet* », vignetta 6 pagina 44).

Nel complesso, l'intera struttura semantica appartiene all'isotopia del "potere": i verbi che strutturano la sequenza sono infatti *pouvoir, ordonner, contrevenir (un ordre), régner, être intimidé, exécuter (un ordre), tolérer, exiger, obéir, juger, condamner (à mort)*.



### **Vignetta 6 a pagina 47.**

Non soltanto la portata semantica dei verbi, ma anche le forme verbali riflettono l'isotopia del comando. Si riscontrano infatti locuzioni come « *Je t'ordonne de m'interroger* » (vignetta 4, pagina 46), verbi alla forma imperativa, sovente anche negativa, per indicare la proibizione: « *Mais il est plus plaisant d'être roi pour quelqu'un, approche-toi que je te voie mieux* » (vignetta 2, pagina 45), « *Je peux m'asseoir?* » (vignetta 3, pagina 45), « *Pas sur les pans de mon manteau* » (vignetta 3, pagina 45), « *Et ne bâille pas je te prie. Il est contraire à l'étiquette de bâiller en présence d'un roi. Ne bâille pas je te dis* » (vignetta 5, pagina 45), « *Si tel est le cas, je t'ordonne de bâiller. L'essentiel c'est qu'on ne contrevienne pas à mes ordres. Allons! Bâille encore!* » (vignetta 6, pagina 45), « *Je peux m'asseoir à présent?* » (vignetta 2, pagina 46), « *Assieds-toi, c'est un ordre* ». (vignetta 3, pagina 46), « *Sire...je vous demande pardon de vous interroger* » (vignetta 4,



pagina 46), « *Bien sur. Je ne tolère pas l'indiscipline* » (vignetta 1, pagina 47), « *Ne pars pas, attends le soir* » (vignetta 5, pagina 48), « *Hé ! Reste!* » (vignetta 1, pagina 49).

Anche l'apparato lessicale contribuisce a creare l'idea del potere : si va dalla descrizione del trono e l'abbigliamento del re (*Habillé de pourpre et d'hermine, sur un trône très simple et ce pendant majestueux, les pans de mon manteau*), ai comportamenti da tenere in sua presenza (« *il est contraire à l'étiquette de bâiller en présence d'un roi* », vignetta 5 pagina 45) e infine ai concetti astratti che attengono alla carica del re e dei suoi sottoposti oppure che lo definiscono (*ordre, indiscipline, monarque absolu, ministre, justice, ambassadeur*).

Di fronte alle spiegazioni e ai tentativi di esercizio del potere da parte del re il piccolo principe risponde con frasi semplici e brevi, che assumono dunque una connotazione di buon senso: « *Mais je ne peux pas m'empêcher* » (vignetta5, pagina 45), « *Moi je peux me juger moi-même n'importe où* », « *Je n'ai pas besoin d'habiter ici* » (vignette 5 e 6 pagina 49), « *je n'aime pas condamner à mort* », (vignetta 4, pagina 50).

Tali caratteristiche sintattiche sono anaforiche in quanto si ritrovano anche nella proposizione-enunciato del piccolo principe che chiude la micro sequenza: « *Les grandes personnes sont bien étranges* » (vignetta 6, pagina 51). Esse si ritroveranno cataforicamente anche alla fine delle sottoparti seguenti.

### **1.2.10.2 Il vanitoso (pp. 52-55)**

SINOSSI: Abbandonato il pianeta del re, il piccolo principe arriva su un pianeta molto piccolo abitato solo da un vanitoso.

#### **PAGINA 52**

##### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« *La seconde planète était habitée par un vaniteux "Ah!Ah! Voilà la visite d'un admirateur" s'écrira de loin le vaniteux dès qu'il aperçut le petit*

*prince ».*

***Il Vanitoso:***

*« Ah!Ah! ».*

***V.2, Recitativo della voce narrante:***

*« Car pour les vaniteux, les autres hommes sont des admirateurs ».*

***Il Vanitoso:***

*« Voilà la visite d'un admirateur ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Bonjour ».*

***V.3, Il Piccolo Principe:***

*« Vous avez un drôle chapeau ».*

***Il Vanitoso:***

*« C'est pour saluer quand on acclame ».*

***V.4, Il Vanitoso:***

*« Malheureusement, il ne passe jamais personne ici ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Ah? ».*

***V.5, Il Vanitoso:***

*« Frappe tes mains l'une contre l'autre ».*

***Il Piccolo Principe:***

*« Clap!Clap !Clap! ».*

***V.6, Il Vanitoso:***

*« Voilà ».*

***PAGINA 53***

***V.1, Il Piccolo Principe:***

*« Encore? ».*

***Il Vanitoso:***

*« Si tu veux ».*

***V.2, Il Piccolo Principe:***

*« Clap!Clap! ».*

***V.4, Il Piccolo Principe:***

*« Clap!Clap! ».*

***V.6, Il Piccolo Principe:***

*« Et pour que le chapeau tombe, que faut-il faire? ».*

**PAGINA 54**

**V.1, Il Vanitoso:**

« Hmmm... ».

**V.2, Il Vanitoso:**

« Est-ce que tu m'admires vraiment beaucoup? ».

**Il Piccolo Principe:**

« Qu'est-ce que signifie "admirer"? ».

**V.3, Il Vanitoso:**

« Eh bien, admirer veut dire reconnaître que je suis l'homme le plus beau, le mieux habillé, le plus riche et le plus intelligent de ma planète ».

**Il Piccolo Principe:**

« Mais tu es seul sur ta planète ».

**V.4, Il Vanitoso:**

« Fais-moi ce plaisir. Admire-moi quand même! ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Je t'admire ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Mais en quoi cela peut-il bien t'intéresser? ».

**PAGINA 55**

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Décidément ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Elles sont bien bizarres ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Les grandes personnes ».

Altri due recitativi sono posti nelle prime due vignette di pagina 52, allo scopo di introdurre il passaggio da un pianeta all'altro e l'essenza stessa dell'abitante del pianeta. Nel recitativo della vignetta 2 infatti emerge già la categoria principale che orienta la visione del mondo da parte di un vanitoso: « Car pour les vaniteux, les autres hommes sont des admirateurs ».

L'isotopia dell'ammirazione è poi rintracciabile in tutta la sottoparte a lui

dedicata. Essa è reperibile nelle seguenti parole, verbi e espressioni: *admirateur, acclamer, frapper les mains l'une contre l'autre* (l'espressione rimanda all'applauso che contiene in sé il sema dell'ammirazione), e infine nel verbo *admirer*, di cui il piccolo principe chiede una definizione. Tutti i superlativi che il vanitoso inserirà nella definizione, rimandano ancora all'isotopia dell'ammirazione. Essa è infatti il presupposto implicito per l'enunciazione degli aggettivi al grado superlativo (cfr le due vignette di pagina 54).

***Il Piccolo Principe:***

« *Qu'est-ce que signifie "admirer"?* ».

***V.3, Il Vanitoso:***

« *Eh bien, admirer veut dire reconnaître que je suis l'homme le plus beau, le mieux habillé, le plus riche et le plus intelligent de ma planète* ».)

L'autoreferenzialità del personaggio è poi sottolineata dalla lettura verticale che prevale nelle vignette.

I due casi più importanti sono l'ordine da parte del vanitoso al piccolo principe di battere le mani per applaudire (cfr., vignetta 5, pagina 52) dove la parola modifica e giustifica la struttura iconica del fumetto (il piccolo principe batte le mani) e nella vignetta 4 a pagina 54 dove è rappresentato solo il vanitoso che chiede di essere ammirato: « *Fais-moi ce plaisir. Admire-moi quand même!* ». Il pronome personale *moi* orienta qui la lettura in senso verticale in maniera molto drastica. L'unico correlativo iconico possibile all'interno della vignetta per *moi* è infatti il vanitoso stesso in quanto è l'unico personaggio rappresentato.



#### **Vignetta 4 a pagina 54**

La riverenza egoriferita del vanitoso che si crede la persona migliore in un pianeta di cui è l'unico abitante porta di nuovo il piccolo principe a concludere che « *elles sont bien bizarres, les grandes personnes* ». Tale affermazione si carica qui di un ulteriore senso se analizzata anaforicamente: la sua portata non riguarda infatti solo il vanitoso, ma include anche il re. Il fatto che il concetto sia inoltre ripetuto per la seconda volta svolge anche una funzione cataforica: data la ripetizione il lettore tenderà a credere che anche le tipologie di *grandes personnes* che seguiranno saranno strane e bizzarre.

#### **2.1.10.3 L'ubriaco (p.56)**

SINOSI: Il piccolo principe giunge al pianeta dell'ubriaco. Quest'ultimo è seduto ad un tavolo con tre bottiglie e due bicchieri.

#### **PAGINA 56**

##### ***V.1, Il Piccolo Principe:***

« *Que tu fais-là?* ».

##### ***L'Ubriaco:***

« *Je bois* ».

##### ***V.2, Il Piccolo Principe:***

« *Pourquoi tu bois?* ».

**L'Ubriaco:**

« *Pour oublier* ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Pour oublier quoi?* ».

**L'Ubriaco:**

« *Pour oublier que j'ai honte* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Honte de quoi?* ».

**V.4, L'Ubriaco:**

« *Honte de boire* ».

La già breve visita del piccolo principe al pianeta dell'ubriaco è resa ancora più breve nel fumetto: l'episodio occupa infatti una sola pagina.

L'isotopia dell'abitante di questo pianeta è infatti semplicissima nella sua tristezza: essa è costruita da due verbi e un'espressione verbale: *boire*, *oublier* e *avoir honte*.

La struttura è inoltre circolare: l'ubriaco beve per dimenticare che si vergogna del fatto di bere. Tale circolarità sottolinea infatti l'effetto di circolo vizioso da cui l'ubriaco non riesce ad uscire.

Il "ponte" semantico tra l'apparato verbale e quello iconico è dato dal verbo *boire* che per associazione trova nel bicchiere e nelle bottiglie presenti nell'apparato iconico i suoi correlativi. Il concetto implicito dell'eccesso nel bere alcolici funge invece da "ponte" tra il verbo *boire* (un'azione rappresentabile) da una parte e il verbo *oublier* e la locuzione verbale *avoir honte* dall'altra. Il fatto di dimenticare e la vergogna sono infatti concetti astratti e immaterici che possono però essere enunciati solo attraverso la parola.



**Vignetta 3 a pagina 56**

#### **2.1.10.4 L'uomo d'affari (pp. 57-61)**

SINOSSI: Il piccolo principe giunge al pianeta dell'uomo d'affari, ovvero un'astronave chiusa e inaccessibile. I due si parlano infatti attraverso il vetro.

##### **PAGINA 57**

##### **V.4, L'Uomo d'affari:**

« Trois et deux font cinq. Cinq et sept douze ».

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

« La quatrième planète était celle d'un businessman ».

##### **L'Uomo d'affari:**

« Douze et trois quinze ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« Bonjour ».

##### **V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Cet homme était si occupé qu'il ne leva même pas la tête à l'arrivée du petit prince ».

##### **L'Uomo d'affari:**

« Quinze et sept vingt-deux vingt-deux et six vingt-huit ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« Votre cigarette est éteinte ».

##### **L'Uomo d'affari:**

*« Pas le temps de la rallumer ».*

**PAGINA 58**

**V.1, L'Uomo d'affari:**

*« Vingt-six et cinq trente et un-ouf! Ça fait donc cinq cent un millions six cent vingt-deux mille sept cent trente et un ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Cinq cents millions de quoi? ».*

**V.2, L'Uomo d'affari:**

*« Hein? Tu es toujours là? Cinq cents millions de ... je ne sais plus ».*

**V.3, L'Uomo d'affari:**

*« J'ai tellement de travail! Je suis sérieux, moi. Je ne m'amuse pas à des balivernes! Deux et cinq sept... ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Cinq cents millions de quoi? ».*

**V.4, L'Uomo d'affari:**

*« Depuis cinquante-quatre ans que j'habite cette planète-ci, je n'ai été dérangé que trois fois. La première fois, c'était il y a 22 ans par un hanneton qui faisait un bruit épouvantable, et j'ai fait quatre erreurs dans une addition ».*

**V.5, L'Uomo d'affari:**

*« La deuxième fois, ça a été il y a onze ans par une crise de rhumatismes. Je manque d'exercice. La troisième fois...c'est toi! ».*

**V.6, L'Uomo d'affari:**

*« Je disais donc cinq cent un millions... ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Millions de quoi? ».*

**PAGINA 59**

**V.1, L'Uomo d'affari:**

*« Millions de ces petits choses qu'on voit quelque fois dans le ciel ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Des mouches? ».*

**V.2, L'Uomo d'affari:**

*« Mais non. Des petits choses dorées qui font rêvasser les fainéants. Mais je suis sérieux, moi, je n'ai pas le temps de rêvasser ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Ah, des étoiles ».*



**V.3, L'Uomo d'affari**

« C'est bien ça. Les étoiles ».

**V.4, L'Uomo d'affari:**

« Cinq cent un millions six cent vingt-deux mille sept cent trente et un. Je suis sérieux moi, je suis précis ».

**Il Piccolo Principe:**

« Et que fais-tu de cinq cents millions d'étoiles? ».

**V.5, L'Uomo d'affari:**

« Rien, je les possède ».

**Il Piccolo Principe:**

« Ça sert à quoi? ».

**L'Uomo d'affari:**

« À être riche ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« J'ai déjà vu un roi qui... ».

**L'Uomo d'affari:**

« Rien à voir! Les rois " règnent " sur. Ils ne possèdent pas. C'est très différent ».

**PAGINA 60**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Et à quoi ça te sert d'être riche? ».

**L'Uomo d'affari:**

« À acheter d'autres étoiles si quelqu'un en trouve ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Celui-là, il raisonne un peu comme l'ivrogne, se dit le petit prince ».

**Il Piccolo Principe:**

« Comment peut-on posséder les étoiles? ».

**L'Uomo d'affari:**

« À qui sont-elles? ».

**Il Piccolo Principe:**

« À personne ».

**V.3, L'Uomo d'affari:**

« Alors elles sont à moi, car j'y ai pensé le premier ».

**Il Piccolo Principe:**

« Ça suffit? ».

**L'Uomo d'affari:**

« Bien sûr ».

**V.4, L'Uomo d'affari:**

« Quand tu trouves un diamant qui n'est à personne, il est à toi. Quand tu trouves une île qui n'est à personne, elle est à toi. Quand tu as une idée le premier, tu la fais breveter: elle est à toi ».

**V.5, L'Uomo d'affari:**

« Et moi, je possède les étoiles, puisque jamais personne avant moi n'avait songé à les posséder ».

**Il Piccolo Principe:**

« C'est sans doute vrai ».

**PAGINA 61**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Moi, si je possède un foulard, je puis le mettre autour de mon cou et l'emporter. Si je possède une fleur, je puis cueillir ma fleur et l'emporter. Mais tu ne peux pas cueillir les étoiles ».

**L'Uomo d'affari:**

« Non. Mais je puis les placer en banque ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Qu'est-ce que ça veut dire? ».

**L'Uomo d'affari:**

« J'écris sur un petit papier le nombre de mes étoiles. Et puis j'enferme à clé le papier dans un tiroir ».

**Il Piccolo Principe:**

« Et c'est tout ».

**L'Uomo d'affari:**

« Oui ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« C'est amusant ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« C'est assez poétique mais ça n'est pas très sérieux ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Moi je possède une fleur que j'arrose tous les jours et trois volcans et c'est utile à ma fleur que je les possède ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Mais toi, tu n'es pas utile aux étoiles ».

La sottoparte riguardante l'uomo d'affari presenta una particolarità in termini di lettura verticale: l'uomo d'affari è stato infatti rappresentato come un alieno dai mille occhi, che a prima vista non possiede nulla di umano. Sono i recitativi dove è identificato come “*businessman*” e il fatto che gli siano attribuiti dei filatteri dove può esprimersi che lo avvicinano alla categoria degli esseri umani.

La parola permette così di stabilire un legame semantico che la sola immagine non saprebbe assicurare: il legame tra lo *stimulus*-immagine e il referente-uomo non è infatti dato da una co-tipia. La parola interviene dunque per stabilirlo, offrendo una nuova lettura dell'immagine. In altri termini, un aspetto innovativo e invisibile dell'immagine in questione emerge esclusivamente grazie alla parola:



### **Vignetta 6 di pagina 57**

Tuttavia anche la rappresentazione disumanizzata dell'uomo d'affari è in realtà giustificata dalla parola stessa. L'isotopia propria del discorso di questo personaggio è infatti quella ricchezza, declinata in gran parte grazie alla citazione di numeri e cifre che ne derivano. In tutte le vignette da pagina 57 e alla vignetta 4 di pagina 59 compaiono infatti dei numeri. Si

tratta dei calcoli effettuati dall'uomo d'affari oppure nelle vignette 4 e 5 di pagina 58 dove accenna alle tre volte in cui è stato disturbato negli ultimi 54 anni e cita i periodi in cui tali azioni di disturbo sono avvenute.

Il dato numerico non è il solo espediente lessicale per costruire l'isotopia della ricchezza. Altre parole e locuzioni appartenenti a questa isotopia sono rintracciabili nelle vignette di pagina 59 fino a quelle di pagina 61: *je suis riche, posséder, acheter, être à quelqu'un, gérer, compter et recompter, placer en banque, nombre.*

L'isotopia della ricchezza passa anche per la definizione-spiegazione del verbo *posséder*, della dinamica del possesso (vignette 5 e 6 pagina 59 e pagina 60) e dell'espressione *placer en banque* (vignetta 2 pagina 61).

La definizione fornita dall'uomo d'affari per la dinamica del possesso ricorre ad esempi molto semplici e ripetuti : « *Quand tu trouves un diamant qui n'est à personne, il est à toi. Quand tu trouves une île qui n'est à personne, elle est à toi. Quand tu as une idée le premier, tu la fais breveter: elle est à toi* », (vignetta 4, pagina 60), anche quella dell'espressione « *placer en banque* » è spiegata riducendo il concetto di deposito alla sua pura fattualità, come una serie di azioni oggettive: « *J'écris sur un petit papier le nombre de mes étoiles. Et puis j'enferme à clé le papier dans un tiroir* » (vignetta 2, pagina 61).

In entrambe le definizioni non vi è traccia del perché le cose si configurino in questo modo. Si tratta della relazione di un osservatore esterno. Anche le stelle vengono definite adottando lo stesso criterio di esteriorità sia nei confronti dell'oggetto-stella che delle reazioni che provocano in chi le osserva: « *Mais non. Des petits choses dorées qui font rêvasser les fainéants. Mais je suis sérieux, moi, je n'ai pas le temps de rêvasser* » (vignetta 2, pagina 59).

L'esteriorità-estraneità rispetto a quanto descritto è, nel sistema valoriale del piccolo principe, un altro elemento disumanizzante dell'uomo d'affari. Egli risulta infatti essere il personaggio meno atto a rivelare anche in maniera inconscia la porzione di invisibilità propria di ogni realtà. Tale

esteriorità-estraneità è infatti accostata al concetto di persona seria: l'uomo d'affari si definisce infatti serio in vari punti della sottoparte in questione (cfr. vignetta 3 a pagina 58, vignetta 2 e 4 a pagina 59 e vignetta 6 a pagina 60).

La definizione di cosa seria come “capacità di amare qualcuno” è già stata illustrata dal piccolo principe in un precedente dialogo con l'aviatore, dove la “falsa serietà” dei discorsi dell'aviatore era stata a sua volta accostata a quella dell'uomo d'affari. L'eco del messaggio della microsequenza precedente risuona dunque in questa: anche le occupazioni dell'uomo d'affari appartengono al campo della “falsa serietà”. I riferimenti co-anaforici servono dunque a definirsi a vicenda: come nella sequenza dell'aviatore viene già introdotta la figura dell'uomo d'affari, così la definizione di *choses sérieuses* che scaturisce da quella sequenza è indispensabile per reperire il carattere di “falsa serietà” nelle dichiarazioni dell'uomo d'affari.

A tutto l'apparato valoriale dell'uomo d'affari si oppone la riflessione semplice del piccolo principe. Sempre rimanendo all'interno della discussione sul concetto di serietà e riprendendo l'esempio della rosa (già al centro della discussione sulle cose serie con l'aviatore) e dei vulcani, egli introduce, compiendo un'operazione di astrazione che rivela ciò che è invisibile, il concetto di “essere utile” come “essere utile a qualcuno”. Tale concetto di altruismo associato all'utilità si oppone alla visione egoistica dell'uomo d'affari: « *Moi je possède une fleur que j'arrose tous les jours et trois volcans et c'est utile à ma fleur que je les possède* », « *Mais toi, tu n'es pas utile aux étoiles* » (vignette 5 e 6, pagina 61). Anche in questo caso è ravvisabile una co-referenza anaforica per associazione di idee con la discussione sulle cose serie tra il piccolo principe e l'aviatore: trattandosi dello stesso tema e essendo presente lo stesso oggetto (la rosa) il concetto di “essere utile a qualcuno” è una declinazione (in termini linguistici un sema) di “amare qualcuno”.

### **2.1.10.5 Il Lampionaio (pp. 62-66)**

SINOSSI: Il piccolo principe giunge sul pianeta dove il lampionaio accende e spegne il lampione. Anche questo pianeta è molto piccolo.

#### **PAGINA 62**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *La cinquième planète était la plus petite de toutes. Il y avait là juste assez de place pour loger un réverbère* ».

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Le petit prince ne parvenait pas à s'expliquer à quoi pouvait servir, sur une planète sans maison ni population, un réverbère et un allumeur de réverbères* ».

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Peut-être bien que cet homme est absurde* ».

##### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Cependant il est moins absurde que le roi, que le vaniteux, que le businessman et le buveur. Au moins son travail a-t-il un sens* ».

##### **V.5, Il Piccolo Principe (pensa):**

« *Quand il allume son réverbère, c'est comme s'il faisait naître une étoile de plus, ou une fleur. Quand il éteint son réverbère, ça endort la fleur ou l'étoile. C'est une occupation très jolie* ».

##### **V.6, Il Piccolo Principe (pensa):**

« *C'est véritablement utile puisque c'est joli* ».

#### **PAGINA 63**

##### **V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Bonjour. Pourquoi viens-tu d'éteindre ton réverbère?* ».

##### **Il Lampionaio:**

« *C'est la consigne. Bonjour* ».

##### **V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Qu'est-ce que la consigne?* ».

##### **Il Lampionaio:**

« *C'est d'éteindre, bonsoir* ».

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Mais pourquoi viens-tu de le rallumer?* ».

##### **Il Lampionaio:**

« *C'est la consigne* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Je ne comprends pas ».

**Il Lampionaio:**

« Il n'y a rien à comprendre. La consigne c'est la consigne. Bonsoir ».

**V.5, Il Lampionaio:**

« Pfiou ».

**V.6, Il Lampionaio:**

« Je fais là un métier terrible ».

**PAGINA 64**

**V.1, Il Lampionaio:**

« C'était raisonnable autrefois. J'éteignais le matin et j'allumais le soir. J'avais le reste du jour pour me reposer et le reste de la nuit pour dormir... ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Et depuis cette époque la consigne a changé? ».

**Il Lampionaio:**

« La consigne n'a pas changé. C'est bien là le drame ».

**V.3, Il Lampionaio:**

« La planète, d'année en année, a tourné de plus en plus vite et la consigne n'a pas changé ».

**Il Piccolo Principe:**

« Alors ? ».

**V.4, Il Lampionaio:**

« Alors maintenant qu'elle fait un tour par minute je n'ai plus une seconde de repos. J'allume et j'éteins une fois par minute! ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Ça c'est drôle ! Chez toi les jours durent une minute ».

**V.6, Il Lampionaio:**

« Ça n'est pas drôle du tout ».

**PAGINA 65**

**V.1, Il Lampionaio:**

« Ça fait déjà un mois que nous parlons ensemble ».

**Il Piccolo Principe:**

« Un mois? ».

**V.2, Il Lampionaio:**

« *Oui. Trente minutes. Trente jours* ».

**V.3, Il Lampionaio:**

« *Bonjour* ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Le petit prince le regarda et il aima cet allumeur qui était tellement fidèle à la consigne* ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« *Il se souvint des couchers de soleil que lui-même allait autrefois chercher en tirant sur sa chaise. Il voulut aider son ami:* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Ta planète est tellement petite que tu en fais le tour en trois enjambées. Tu n'as qu'à marcher assez lentement pour rester tout le jour au soleil* ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Et le jour durera aussi longtemps que tu marcheras* ».

**Il Lampionaio:**

« *Ça ne m'avance pas à grand-chose. Ce que j'aime dans la vie, c'est dormir* ».

**PAGINA 66**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Ce n'est pas de chance* ».

**Il Lampionaio:**

« *Ce n'est pas de chance. Bonjour* ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Et il éteignit son réverbère* ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« *Celui-là serait méprisé par tous les autres. Par le roi, par le vaniteux, par le buveur, par le businessman* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Pourtant, c'est le seul que je ne trouve pas ridicule* ».

**V.5, Recitativo della voce narrante (eccezione: parla il Piccolo Principe):**

« *Peut-être parce qu'il s'occupe d'autre chose que de soi-même. C'est un ami. Mais sa planète est vraiment trop petite* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Pas de place pour deux* ».

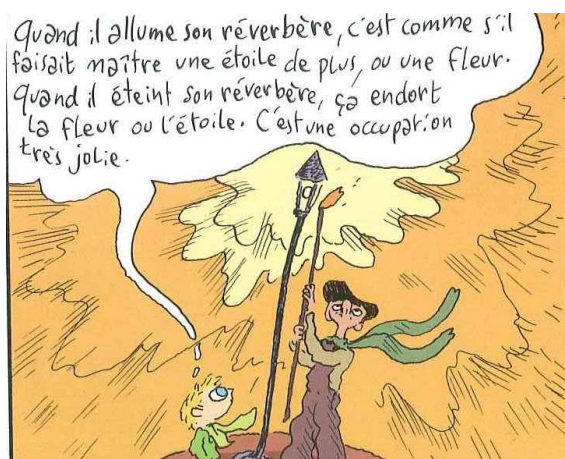
Introdotta e illustrata dai recitativi della voce narrante, il pianeta del



lampionaio si oppone a quello dell'uomo d'affari.

L'isotopia che permette di descrivere questo personaggio è quella del lavoro non per la ricchezza, ma come norma morale. Tale isotopia ruota intorno al rispetto della *consigne* (associata ai verbi *éteindre* e *allumer le réverbère*, *reposer* et *dormir*, considerati come antitetici rispetto al lavoro e al sostantivo *métier*).

L'altra grande opposizione rispetto all'uomo d'affari sta nel fatto che il lavoro del lampionaio è utile secondo le categorie valoriali del piccolo principe. La definizione di utile viene dunque qui ripresa e ulteriormente precisata rispetto al primo accenno anaforico fatto alla fine della visita al pianeta dell'uomo d'affari: « *Quand il allume son réverbère, c'est comme s'il faisait naître une étoile de plus, ou une fleur. Quand il éteint son réverbère, ça endort la fleur ou l'étoile. C'est une occupation très jolie* », « *C'est véritablement utile puisque c'est joli* » (vignette 5 e 6, pagina 62):



### Vignetta 5 a pagina 62

L'utilità, come già accennato, è « utilità per qualcuno o per qualcosa, al fine di creare qualcosa di bello». In questo senso l'utilità presuppone il rapporto con un'alterità ed è questa l'altra grande differenza con la personalità egoriferita dell'uomo d'affari. Tali concetti di utilità e alterità, invisibili ma influenti, si rivelano infatti nella configurazione iconica delle vignette. Sono previste infatti due presenze sul pianeta: il lampionaio e il lampione. Il lampionaio è utile al lampione perché dà un senso alla sua

presenza, ma tale relazione è biunivoca: senza un lampione, il lampionaio non potrebbe infatti essere definito come tale. Tale rapporto di dipendenza è invisibile, in quanto può emergere solo nominando gli oggetti-*stimulus* dell'apparato iconico. La lettura delle vignette si configura dunque fortemente verticale al fine di costruire il senso.

La conclusione del piccolo principe è qui meno amara che negli altri casi, il lampionaio è il solo che potrebbe essere suo amico, se solo il pianeta dove vive non fosse così piccolo: « *Peut-être parce qu'il s'occupe d'autre chose que de soi-même. C'est un ami. Mais sa planète est vraiment trop petite* », « *Pas de place pour deux* » (cfr., vignette 5 e 6 pagina 66). Per associazione di idee, *ami* che giunge cataforicamente a conclusione dell'intero ragionamento, riassume quanto fin qui espresso sui rapporti umani secondo l'equazione “amare qualcuno” = “occuparsi di qualcuno o qualcosa” (quindi “essere utile per”).

#### **2.1.10.6 Il geografo (pp.67-71)**

SINOSSI: Il piccolo principe arriva al pianeta del geografo. Si tratta di un pianeta grande dalla morfologia varia, dove il geografo è seduto ad una scrivania di legno, con grandi libri, una matita e una lente d'ingrandimento. Intorno ci sono alcuni aironi.

##### **PAGINA 67**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *La sixième planète était une planète dix fois plus vaste. Elle était habitée par un vieux monsieur qui écrivait d'énormes livres* ».

##### **Il Geografo:**

« *Tiens! Voilà un explorateur!* ».

##### **V.2, Il Geografo:**

« *D'où viens tu?* ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« *Quel est ce gros livre? Que faites-vous ici?* ».

**Il Geografo:**

« Je suis géographe ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« C'est quoi? ».

**Il Geografo:**

« J'étudie où se trouvent les mers, les fleuves, les villes, les montagnes et les déserts ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Ça c'est bien intéressant ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Enfin un vrai métier ».

**PAGINA 68**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Elle est bien belle, votre planète. Est-ce qu'il y a des océans? ».

**Il Geografo:**

« Je ne puis pas le savoir ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Ah! Et des montagnes? ».

**Il Geografo:**

« Je ne puis pas le savoir »,

**Il Piccolo Principe:**

« Et des villes et des fleuves et des déserts? ».

**Il Geografo:**

« Je ne puis pas le savoir non plus ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Mais vous êtes géographe ».

**Il Geografo:**

« Oui, mais je ne suis pas explorateur. Je manque d'explorateur ».

**V.4, Il Geografo:**

« Ma mission est trop importante pour que je quitte mon bureau. Mon métier consiste à interroger les explorateurs. Je prends en note leurs souvenirs ».

**V.5, Il Geografo:**

« Et si les souvenirs de l'un d'entre eux me paraissent intéressants, je fais une enquête sur sa moralité ».

***Il Piccolo Principe:***

« Pourquoi? ».

***V.6, Il Geografo:***

« Parce qu'un explorateur qui mentirait entrainerait des catastrophes dans les livres de géographie. Et aussi un explorateur qui boirait trop ».

***Il Piccolo Principe:***

« Pourquoi? ».

**PAGINA 69**

***V.1, Il Geografo:***

« Parce que les ivrognes voient double. Alors le géographe noterait deux montagnes là où il n'y en a qu'une seule ».

***Il Piccolo Principe:***

« Je connais quelqu'un qui serait mauvais explorateur ».

***V.2, Il Geografo:***

« C'est possible. En tout cas, quand la moralité de l'explorateur paraît bonne, on enquête sur la découverte ».

***Il Piccolo Principe:***

« On va voir? ».

***Il Geografo:***

« Non, c'est trop compliqué ».

***V.3, Il Geografo:***

« On demande à l'explorateur de rapporter des preuves. Par exemple, s'il dit avoir découvert une grosse montagne, on exige qu'il rapporte de grosses pierres...Hé... ».

***V.4, Il Geografo:***

« ...Mais toi, tu viens de loin! Tu es explorateur! Tu vas me décrire ta planète! ».

***V.5, Il Geografo:***

« J'écris d'abord au crayon, tu comprends... ».

***V.6, Il Geografo:***

« Je mettrai à l'encre quand tu m'auras fourni des preuves ».

**PAGINA 70**

***V.1, Il Piccolo Principe:***

« Oh, chez moi ça n'est pas très intéressant, c'est tout petit. J'ai trois volcans et une fleur ».

***Il Geografo:***

*« Nous ne notons pas les fleurs ».*

**V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Pourquoi? C'est ça le plus joli ! ».*

**Il Geografo:**

*« Parce que les fleurs sont éphémères ».*

**V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Que signifie éphémère? ».*

**Il Geografo:**

*« Les géographes ne décrivent que des choses éternelles ».*

**V.4, Il Geografo:**

*« Il est très rare qu'une montagne change de place. Il est très rare qu'un océan se vide de son eau ».*

**Il Petit Prince:**

*« Mais les volcans peuvent se réveiller. Que signifie "éphémère"? ».*

**V.5, Il Geografo:**

*« Qu'ils sont éteints ou réveillés, ça revient au même pour nous autres. C'est la montagne qui compte pour nous. Elle ne change pas ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Mais qu'est-ce que signifie éphémère ? ».*

**V.6, Il Geografo:**

*« Ça signifie "qui est menacé de disparition prochaine" ».*

**PAGINA 71**

**V.1, Il Piccolo principe:**

*« Ma fleur est menacé de disparition prochaine? ».*

**Il Geografo:**

*« Bien sûr ».*

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Ma fleur est éphémère, se dit le petit prince. Et elle n'a que quatre épines pour se défendre contre le monde! Et je l'ai laissée toute seule chez moi ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Ce fut là son premier mouvement de regret. Mais il reprit courage ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Que me conseillez-vous d'aller visiter? ».*

**Il Geografo:**

*« La planète Terre. Elle a une bonne réputation ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Et le petit prince s'en fut, songeant à sa fleur* ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« *La septième planète fut donc la Terre* ».

Secondo uno schema ormai conosciuto, anche il sesto pianeta, quello del geografo è qui introdotto dal recitativo dell'aviatore-narratore.

L'isotopia propria di questo pianeta è appunto quella della geografia. Essa è rintracciabile nell'enumerazione di tutti gli oggetti di studio della geografia (*mers, fleuves, villes, montagnes, déserts, grosses pierres, planète, volcans, océans*), dei collaboratori del geografo (*l'explorateur*, ruolo che nel sistema mentale del geografo assume il piccolo principe), degli oggetti e delle modalità di lavoro (*énormes livres, interroger les explorateurs, prendre en note leurs souvenirs, enquêter sur la découverte et la moralité de l'explorateur, livres de géographie, rapporter et fournir des preuves, découvrir*). Il solo oggetto che è raffigurato, ma non nominato nel filatterio, è la lente d'ingrandimento. La sua presenza nell'apparato iconico trova dunque giustificazione solo grazie all'apparato verbale che costruisce un'isotopia coerente, per associazione d'idee, con questo oggetto.

L'isotopia così individuata permette la lettura verticale delle vignette in quanto presenta, descrivendola, quella che è l'attività del geografo. Tale isotopia si organizza però su un'opposizione interna: quella tra il geografo e l'esploratore. Tale opposizione rivela l'egoismo e l'autoreferenzialità del geografo che non conosce direttamente ciò di cui parla: « *Ma mission est trop importante pour que je quitte mon bureau. Mon métier consiste à interroger les explorateurs. Je prends en note leurs souvenirs* », (vignetta 4, pagina 68). L'opposizione tra il pronome possessivo *ma* e *mon*, riferiti al lavoro del geografo, e il *leurs* che si riferisce anaforicamente agli esploratori, e introduce appunto i loro ricordi, inquadra da un lato la qualificazione "troppo importante" riferita alla missione del geografo; dall'altro lato, i ricordi degli esploratori non vengono però qualificati in nessun modo. Da questa mancanza di qualificazione procede

implicitamente uno screditamento e una condizione di subordinazione rispetto al lavoro del geografo.

Nonostante l'importanza che si attribuisce, il geografo non si occupa però veramente di ciò di cui parla (*ma mission est trop importante pour que je quitte mon bureau*): egli è egoriferito, come testimonia l'uso dei possessivi associato al superlativo-iperbole nella vignetta. Essendo egoista, il suo atteggiamento non può essere che quello di un "falso serio" come gli abitanti degli altri pianeti che non sono in grado di incontrare l'altro o aprirsi al confronto con l'esterno.



**Vignetta 4 a pagina 68**

Le tracce di "falsa serietà" inficiano inevitabilmente la discussione sul concetto di "effimero" che segue e conclude la sottoparte. Il concetto di "effimero" corrisponde al livello di astrazione presente nell'episodio qui esaminato. Esso dovrebbe infatti spiegare la ragione, il criterio di orientamento negli studi del geografo. Emerge qui l'opposizione di valori tra il piccolo principe e il geografo. Oggetto del contendere è il fiore. Nel sistema categoriale del piccolo principe il fiore è importante e degno di nota in un libro perché « *c'est ça le plus joli* » (vignetta 2, pagina 70) sul suo pianeta. Per le categorie del geografo invece il fiore è semplicemente effimero, ovvero suscettibile di sparizione imminente, e quindi non degno di nota, come capita invece per le cose eterne: « *Nous ne notons pas les*

*fleurs* », « *Parce que les fleurs sont éphémères* », « *Les géographes ne décrivent que des choses éternelles* », « *Ça signifie "qui est menacé de disparition prochaine"* » (cfr., vignette 1,2, 3 e 6 a pagina 70).

Effimero ed eterno sono dunque opposti nella stessa isotopia temporale. Il concetto di effimero viene spiegato associandogli quello di pericolo (*être menacé de disparition*). Da questa seconda isotopia scaturirà per reazione la riflessione finale del piccolo principe sulle deboli armi di difesa del fiore-rosa e sul fatto che sia solo sul pianeta: « *Ma fleur est éphémère, se dit le petit prince. Et elle n'a que quatre épines pour se défendre contre le monde! Et je l'ai laissée toute seule chez moi* » (vignetta 2 pagina 61).

Tale riflessione su pericolo che corre il suo fiore fa vacillare per la prima volta il piccolo principe. Tuttavia non è ancora sufficiente per convincerlo a tornare in quel pianeta qui evocato dalla sola parola e posto in una rete conanforica con le vignette precedenti (cfr., *chez moi* nella vignetta 2 a pagina 61). Egli, su consiglio del geografo, parte infatti verso la Terra seppur continuando a pensare al fiore, come esplicita il recitativo della vignetta 4 a pagina 71.

Il motivo della sua decisione di continuare il viaggio è rintracciabile nel fatto che l'argomentazione del geografo non è ancora abbastanza forte dal convincerlo a tornare. La mancanza di forza è reperibile ripercorrendo l'intero arco semantico sulla ricerca-definizione di ciò che è serio è importante nella vita. Il geografo è egoista, per tanto il suo concetto di serietà è inevitabilmente falso. Partendo da tale presupposto, la sua categorizzazione temporale che oscilla tra gli estremi di effimero e eterno non può contenere la verità ultima. Seguendo quanto affermato fin qui, grazie all'apparato verbale, dunque nei filatteri e nei recitativi, risulta che per il piccolo principe la rosa è *jolie*, quindi utile, quindi amata, quindi importante. La categoria temporale sulla durata non è contemplata nella sua scala di valori. La rosa potrebbe anche sparire presto, ma questo non intaccherebbe l'importanza dell'"amare qualcuno" Il vero motivo per cui è necessario tornare indietro gli sarà infatti poi svelato dalla volpe.



### **2.1.11 Undicesima microsequenza (pp. 72-76)**

SINOSSI : Il piccolo principe giunge infine sulla Terra, precisamente nel deserto del Sahara. Qui incontra per la prima volta il serpente e poi un fiore del deserto. Infine, salendo in cima ad una montagna, fa l'esperienza dell'eco.

#### **PAGINA 72**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« La Terre n'est pas une planète quelconque! On y compte cent onze rois, sept mille géographes, neuf cent mille businessmen, sept millions et demi d'ivrognes, trois cent onze millions de vaniteux ».*

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« C'est-à-dire environ deux milliards de grandes personnes ».*

##### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Pour vous donner une idée des dimensions de la terre, je vous dirai qu'avant l'invention de l'électricité on devait y entretenir, sur l'ensemble des six continents, une véritable armée de quatre cent soixante-deux mille cinq cent onze allumeurs de réverbères ».*

##### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Vu d'un peu loin ça faisait un effet splendide ».*

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Le petit prince, une fois sur Terre, fut donc bien surpris de ne voir personne ».*

##### **V.6, Recitativo della voce narrante:**

*« Il avait déjà peur de s'être trompé de planète quand un anneau couleur de lune remua dans le sable ».*

#### **PAGINA 73**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« "Bonne nuit", fit le petit prince à tout hasard. "Bonne nuit", fit le serpent ».*

##### **Il Piccolo Principe:**

*« Sur quelle planète suis-je tombé? ».*

##### **Il Serpente:**

*« Sur la Terre, en Afrique ».*

##### **V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Ah!...il n'y a donc personne sur la Terre? ».*

***Il Serpente:***

*« Ici c'est le désert ».*

***V.3, Il Serpente:***

*« Il n'y a personne dans les déserts. La Terre est grande ».*

***V.4, Il Piccolo Principe:***

*« Regarde ma planète, elle est juste au dessus de nous. Mais comme elle est loin! ».*

***Il Serpente:***

*« Elle est belle, que viens-tu faire ici? ».*

***V.5, Il Serpente:***

*« J'ai des difficultés avec une fleur ».*

***V.6, Il Serpente:***

*« Ah ».*

**PAGINA 74**

***V.1, Il Piccolo Principe:***

*« Où sont les hommes? On est un peu seul dans le désert ».*

***Il Serpente:***

*« On est seul aussi chez les hommes ».*

***V.2, Il Piccolo Principe:***

*« Tu es une drôle de bête, mince comme un doigt... ».*

***Il Serpente:***

*« Mais je suis plus puissant que le doigt d'un roi ».*

***V.3, Il Piccolo Principe:***

*« Tu n'es pas bien puissant, tu n'as même pas de pattes. Tu ne peux même pas voyager ».*

***V.4, Il Serpente:***

*« Je puis t'emporter plus loin qu'un navire ».*

***V.5, Recitativo della voce narrante:***

*« Il s'enroula autour de la cheville du petit prince comme un bracelet d'or ».*

***Il Serpente:***

*« Celui que je touche, je le rends à la terre dont il est sorti ».*

***V.6, Il Serpente:***

*« Mais tu es pur et tu viens d'une étoile. Tu me fais pitié, toi si faible, sur*

*cette terre de granit ».*

## **PAGINA 75**

### **V.1, Il Serpente:**

*« Je puis t'aider si un jour tu regrettes trop ta planète...Je puis... ».*

### **Il Piccolo Principe:**

*« Oh, j'ai très bien compris. Mais pourquoi parles-tu toujours par énigmes? ».*

### **V.2, Il Serpente:**

*« Je les résous toutes ».*

### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Le petit prince traversa le désert et ne rencontra qu'une fleur ».*

### **Il Piccolo Principe:**

*« Bonjour ».*

### **Il Fiore del deserto:**

*« Bonjour ».*

### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Une fleur à trois pétales, une fleur de rien de tout... »*

### **Il Piccolo Principe:**

*« Où sont les hommes? ».*

### **Il Fiore del deserto:**

*« Les hommes? Il en existe, je crois, six ou sept ».*

### **V.5, Il Fiore del deserto:**

*« Je les ai aperçus il y a des années. Mais on ne sait jamais où le trouver. Le vent les promène. Ils manquent de racines, ça les gêne beaucoup ».*

### **Il Piccolo Principe:**

*« Adieu ».*

### **V.6, Il Fiore del deserto:**

*« Adieu ».*

## **PAGINA 76**

### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Le petit prince fit l'ascension d'une haute montagne ».*

### **Il Piccolo Principe:**

*« D'une montagne haute comme celle-ci, j'apercevrai d'un coup toute la planète et tous les hommes... ».*

### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Mais il n'aperçut rien que des aiguilles de roc bien aiguisées* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Bonjour* ».

***V.3, L'Eco:***

« *Bonjour* ».

« *Bonjour* ».

« *Bonjour* ».

***V.4, Il Piccolo Principe:***

« *Qui êtes-vous?* ».

***V.5, Recitativo della voce narrante:***

« *"Qui etes vous...qui etes vous..." répondit l'écho* ».

***Il Piccolo Principe:***

« *Soyez mes amis je suis seul* ».

***V.6, Il Piccolo Principe:***

« *Les hommes manquent d'imagination. Ils répètent tout ce qu'on leur dit. Chez moi, j'avais une fleur, elle parlait toujours la première* ».

***L'Eco:***

« *je suis seul* ».

« *je suis seul* ».

« *je suis seul* ».

La microsequenza in questione introduce, come sempre grazie all'uso dei recitativi della voce narrante, l'arrivo del piccolo principe sulla Terra, nel deserto del Sahara, la sua ricerca degli uomini e la contro-isotopia, data la particolare regione geografica in cui arriva, della solitudine.

La micro sequenza può essere a sua volta divisa in altre quattro sottoparti: la presentazione del pianeta Terra, l'incontro con il serpente, l'incontro con il fiore del deserto e l'esperienza dell'eco.

Nel caso della presentazione della Terra, la modalità di lettura dell'iperquadro si caratterizza come fortemente orizzontale. La totalità dell'informazione che permette la progressione testuale è infatti contenuta nei recitativi. La voce narrante è quella del narratore-aviatore. Si tratta di una voce adulta come testimonia la presenza insistenza di cifre e numeri

nella narrazione.

L'unica eccezione a questo tipo di lettura è l'ultima vignetta (vignetta 6 a pagina 72): in essa il recitativo introduce infatti il personaggio del serpente che trova il suo correlativo nell'apparato iconico. Il senso di lettura si inverte: da fortemente orizzontale diventa fortemente verticale.

La seconda sottoparte, quella del serpente, presenta invece un'alternanza dei due tipi di lettura. La prima vignetta a pagina 73 dove il piccolo principe chiede su che pianeta è caduto prevede una lettura verticale: il serpente nomina infatti la Terra e l'Africa, associando il nome all'intero apparato iconico-paesaggistico che circonda i personaggi. Nella seconda vignetta il piccolo principe tenta invece un avanzamento orizzontale della lettura chiedendo se c'è qualcuno sulla Terra. Trattandosi del deserto (come del resto gli farà notare il serpente) gli uomini sono i grandi assenti di questa sequenza. Sono appunto invisibili e il loro significato può dunque essere comunicato solo attraverso la parola. Il serpente nella vignetta 3 ingrandirà la prospettiva asserendo che « *La Terre est grande* », in questo senso la parola proietta dunque la ricerca del suo significato al di là dello spazio della vignetta. La lettura si fa però di nuovo verticale nelle ultime tre vignette, perché il piccolo principe scorge infatti in cielo il suo pianeta. All'enunciazione di questa scoperta corrisponde anche in questo caso il correlativo iconico nella vignetta. Alla domanda del serpente sul perché si trovi sulla Terra il piccolo principe risponde semplicemente: « *J'ai des difficultés avec une fleurs* » (vignetta 5 pagina 73). Tale frase, molto semplice, riassume tutta la nona microsequenza che narra appunto delle vicissitudini con la rosa. Il riassunto evidenzia la causa della partenza, che è anche il filo conduttore invisibile di tutta la narrazione. La frase è dunque un'anafora che riprende quanto avvenuto nella microsequenza precedente. Anche in questo caso la parola e le sue possibilità di evocazione permettono non solo di evocare qualcosa (la storia della rosa), ma di comunicarne la struttura senza ricorrere all'apparato iconico.



### Vignetta 5 a pagina 73

La seconda parte si orienta invece verticalmente: lungo tutta la pagina 74 e nelle prime due vignette di pagina 75 prevale infatti la descrizione-presentazione del serpente. Il piccolo principe si concentra soprattutto sulla forma del serpente: *tu es une drôle de bête, mince comme un doigt, tu n'es pas bien puissant, tu n'as même pas de pattes. Tu ne peux même pas voyager* (cfr. vignette 2 e 3 pagina 74). Il serpente al contrario costruisce la sua isotopia proprio sul suo potere, che è invisibile agli occhi, sviluppando così una serie di perifrasi metaforiche per significare la sua capacità di dare la morte: *mais je suis plus puissant que le doigt d'un roi. Je puis t'emporter plus loin qu'un navire. Ce que je touche, je le rends à la terre dont il est sorti. Mais tu es pur et tu viens d'une étoile. Tu me fais pitié, toi si faible, sur cette terre de granit. Je peux t'aider si un jour tu regrettes trop ta planète.* (cfr., vignette da 2 a 6 di pagina 74 e vignetta 1 di pagina 75). Il carattere enigmatico del serpente, implicito nella microsequenza, è esplicitato alla fine proprio con la parola *énigme* che, assumendo a sua portata anaforica tutta la presentazione del serpente, la riassume e esplicita l'essenza stessa del serpente offrendo così allo stesso tempo una chiave interpretativa. È infatti il serpente a dichiarare in chiusura riguardo agli enigmi: *je les résous toutes.*

La terza sottoparte, l'incontro del piccolo principe con il fiore del deserto, è molto breve e costituisce sostanzialmente un avanzamento verso

la definizione degli uomini. La lettura della sequenza procede in senso orizzontale in quanto il piccolo principe chiede al fiore se conosce gli uomini. Il fiore risponde descrivendoli a partire dalla sua esperienza: gli uomini sono dei nomadi (vignetta 5, pagina 75).

L'ultima sottoparte riguarda invece l'esperienza dell'eco. La lettura della vignetta è qui verticale per quanto riguarda le battute del piccolo principe che fanno riferimento alle montagne e alle loro cime. La lettura dei filatteri prodotti dall'eco è invece più complessa. Essa non è più orientata verticalmente, ma neanche orizzontalmente nell'accezioni fin qui viste, dove filatterio e recitativo possono interagire o meno con l'apparato iconico ma rimanendo ben distinti. Nel caso dell'eco la parola si integra con l'apparato iconico, in quanto quest'ultimo diventa la fonte stessa dei filatteri. Il filatterio scaturisce dunque dal disegno, anche se a livello di contenuto, si tratta ovviamente di una fonte speculare in quanto nei filatteri sono ripetute le parole del piccolo principe. Lo scopo ultimo di tale espediente è quello di sottolineare il contenuto semantico del discorso del piccolo principe, ovvero la ricerca di amici, la sua solitudine e il paragone extravignettistico con la rosa e la sua propensione al discorso (cfr. vignetta 6, pagina 76). Si può rintracciare anche un altro scopo: quello di fornire un'altra descrizione degli uomini. Il piccolo principe crede infatti che siano gli uomini a rispondergli e li qualifica dunque come privi di fantasia (Cfr., vignetta 6, pagina 76).

Nel complesso l'invisibile si manifesta in questo iperquadro secondo due direttive. L'espressione dell'interiorità e delle riflessioni del piccolo principe da una parte e dall'altra la rappresentazione di un fenomeno, l'eco, che, data la sua natura puramente sonora non è rappresentabile iconicamente. In entrambi i casi si tratta di porzioni della realtà psichica e fisica che possono essere rappresentate solo ricorrendo all'apparato verbale.



**Vignetta 6 a pagina 76**

### **2.1.12 Dodicesima microsequenza (p.77)**

SINOSSI: il piccolo principe giunge in un roseto e comprende che la sua rosa non è, come lei gli aveva fatto credere, l'unico esemplare in tutto l'universo.

#### **PAGINA 77**

##### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« Mais il arriva que le petit prince, ayant longtemps marché à travers les sables, les rocs et les neiges, découvrit enfin une route. Et les routes vont toutes chez les hommes ».

##### ***Il Piccolo Principe:***

« *Bonjour* ».

##### ***V.2, Recitativo della voce narrante:***

« *C'était un jardin fleuri de roses* ».

##### ***Le Rose:***

« *Bonjour* ».

« *Bonjour* ».

« *Bonjour* ».

##### ***V.3, Recitativo della voce narrante:***

« *Le petit prince les regarda. Elles ressemblaient toutes à sa fleur* ».

##### ***Il Piccolo Principe:***

« *Qui êtes-vous?* ».

##### ***Le Rose:***



« Nous sommes des roses ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Et il se sentit très malheureux ».

**Il Piccolo Principe:**

« Elle serait bien vexée si elle voyait ça ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Sa fleur lui avait raconté qu'elle était la seule de son espèce dans l'univers ».

**Il Piccolo Principe:**

« Elle toussait énormément et faisait semblant de mourir pour échapper au ridicule. Et je serais bien obligé de faire semblant de la soigner ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Car sinon, pour m'humilier moi aussi, elle se laisserait vraiment mourir ».

Introdotta da un recitativo della voce narrante che opera lo stacco narrativo rispetto alla sequenza precedente e riassume in sé la sequenza spazio temporale del viaggio sulla Terra ( cfr., vignetta 1, pagina 77: « *Mais il arriva que le petit prince, ayant longtemps marché à travers les sables, les rocs et les neiges, découvrit enfin une route. Et les routes vont toutes chez les hommes* ».), la microsequenza rappresenta un punto di svolta fondamentale. In essa vengono infatti rappresentate le rose, ovvero gli equivalenti terrestri, nella finzione narrativa, del fiore che il piccolo principe ha lasciato sul suo pianeta. L'evento comunicativo importante della pagina, anche in questo caso non passa tanto dalla ripresa, stilizzata, della rappresentazione iconica del fiore, ma nell'opera di (ri)-nominalizzazione che avviene all'interno dell'apparato verbale. Il piccolo principe ha sempre chiamato la rosa “*fleur*”, nel momento dell'entrata nel giardino le rose si autodefiniscono invece “*roses*” mettendo in atto un processo di lettura e decodifica dell'immagine fortemente verticale (cfr, vignetta 3, pagina 77: **Il Piccolo Principe:** « *Qui êtes-vous?* ». **Le rose:** « *Nous sommes des roses* »).

La parola “*roses*” era già presente nel recitativo della vignetta precedente (vignetta 2, pagina 77: « *C'était un jardin fleuri de roses* ».). La lettura in questo ultimo caso si configurava però come prevalentemente

orizzontale, in quanto la rappresentazione iconica delle rose è troppo piccola e stilizzata per poter permettere una lettura verticale della vignetta. L'introduzione della parola "roses" è molto importante, in quanto opera una specificazione del senso: dall'iperonimo *fleur* si passa qui all'iponimo *roses*. Tale anafora specificante, agisce infatti retroattivamente, specificando l'appellativo generico utilizzato nella precedente sequenza riguardante la rosa.

Paradossalmente però le cariche semantiche sono qui invertite rispetto a quanto ci si aspetterebbe da una specificazione. L'uso dell'iponimo per un'anafora specificante, dovrebbe appunto specificare, restringere il campo, mentre qui invece lo apre, in quanto il processo di rinominalizzazione è declinato al plurale: il piccolo principe conosceva un fiore (iperonimo, ma che credeva unico nel suo genere nell'universo, cfr, il recitativo della vignetta 4 a pagina 77) e scopre qui l'esistenza di una molteplicità di rose (un iponimo per individuare però un insieme di oggetti tra loro perfettamente uguali).

Questo paradosso della "molteplicità di copie perfette" azzerava di fatto un fattore invisibile del fiore-rosa, la sua unicità. Essa era stata infatti dichiarata al solo livello dell'apparato verbale (cfr, il recitativo della vignetta 5 a pagina 77: « *Sa fleur lui avait raconté qu'elle était la seule de son espèce dans l'univers* ».) e viene qui smentita dalla matericità dell'apparato iconico. Le vignette di pagina 77 si oppongono a quelle della pagina 35-39 perché relativizzano tramite il meccanismo della replica iconica il segno "fiore". Il carattere di unicità del fiore-rosa era infatti dato dalla non-esistenza di altri esemplari. La sua unicità si basava dunque sull'invisibilità per lei e per il piccolo principe dei fiori simili alla rosa.

Tale scoperta mina alla base l'identità stessa del fiore, per questo il piccolo principe afferma prima che la rosa sarebbe *bien vexée* di scoprire che esistono dei fiori a lei simili e che fingerebbe di morire, pur di ricevere le attenzioni del piccolo principe, fino al punto di lasciarsi morire sul serio se quest'ultimo la trascurasse. Tali considerazioni contenute nelle vignette

4, 5 e 6 a pagina 77 orientano la lettura in senso fortemente orizzontale. Dopo il *ça* contenuto nella vignetta 4 che si riferisce allo spettacolo del roseto, ma che è già associato alla reazione della rosa (*être bien vexée*), l'apparato verbale si apre alla pura ipotesi-immaginazione di quali sarebbero la situazione e i rapporti con il piccolo principe sull'asteroide se la rosa fosse a conoscenza delle sue simili. Essendo un'ipotesi non realizzata, presente solo nella mente del piccolo principe, essa rappresenta l'immatericità (e dunque l'invisibilità) per eccellenza. Per questo motivo viene espressa affidandosi al solo codice verbale.

### **2.1.13 Tredicesima microsequenza (pp.78-83)**

SINOSSI: Il piccolo principe ha abbandonato il roseto, sconvolto dalla scoperta che ha appena fatto, e si abbandona piangente nell'erba. È a questo punto che farà la conoscenza della volpe.

#### **PAGINA 78**

##### **V.1, Il Piccolo Principe (pensa):**

« *Je me croyais riche d'une fleur unique et je ne possède qu'une rose ordinaire* ».

##### **V.2, Il Piccolo Principe (pensa):**

« *Ça et mes trois volcans qui m'arrivaient au genou et dont l'un, peut-être, est éteint pour toujours* ».

##### **V.3, Il Piccolo Principe (pensa):**

« *Ça ne fait pas de moi un bien grand prince* ».

##### **V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Et couché dans l'herbe, il pleura* ».

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

« *C'est alors qu'apparut le renard* ».

##### **La Volpe (fuori campo):**

« *Bonjour* ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« *Bonjour* ».

##### **V.6, La Volpe:**

« *Je suis là. Sous le pommier* ».

**PAGINA 79**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Qui es-tu? Tu es bien joli* ».

**La Volpe:**

« *Je suis un renard* ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Viens jouer avec moi. Je suis tellement triste* ».

**V.3, La Volpe:**

« *Je ne puis pas jouer avec toi. Je ne suis pas apprivoisé* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Ah! Pardon !* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Qu'est-ce que signifie "apprivoiser" ?* ».

**V.5, La Volpe:**

« *Tu n'es pas d'ici que cherches-tu?* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Je cherche les hommes. Qu'est-ce que signifie "apprivoiser"?* ».

**V.6, La Volpe:**

« *Les hommes! Ils ont des fusils et ils chassent! C'est bien gênant. Ils élèvent aussi des poules, c'est leur seul intérêt. Tu cherches des poules?* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Non. Je cherche des amis* ».

**PAGINA 80**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« *Qu'est-ce que signifie "apprivoiser"?* ».

**La Volpe:**

« *C'est une chose trop oubliée. Ça signifie créer des liens* ».

**Il Piccolo Principe:**

« *Créer des liens?* ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Bien sûr. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon semblable à cent mille autres. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards* ».

**V.3, La Volpe:**

« *Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras*

*pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Je commence à comprendre ».*

**V.4, Il Piccolo Principe:**

*« Il y a une fleur...je crois qu'elle m'a apprivoisé ».*

**La Volpe:**

*« C'est possible. On voit sur Terre toutes sortes de choses ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

*« Oh! Ce n'est pas sur Terre ».*

**La Volpe:**

*« Sur une autre planète? ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

*« Il y a des chasseurs sur cette planète-là? ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Non ».*

**La Volpe:**

*« Ça c'est intéressant! Et des poules? »*

**Il Piccolo Principe:**

*« Non »,*

**La Volpe:**

*« Rien n'est parfait ».*

**PAGINA 81**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais le renard revint à son idée ».*

**La Volpe:**

*« Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu ».*

**V.2, La Volpe:**

*« Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique ».*

**V.3, La Volpe:**

*« Et puis regarde! Tu vois, là-bas, les champs de blé. Le blé pour moi est inutile, il ne me rappelle rien. Et ça c'est triste! Mais tu as des cheveux*

*couleur d'or. Alors ça sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé qui est doré me fera souvenir de toi ».*

**V.4, La Volpe:**

*« Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé ».*

**V.5, La Volpe:**

*« S'il te plaît. Apprivoise-moi ! ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Je veux bien, mais je n'ai pas beaucoup de temps. J'ai des amis à découvrir et beaucoup de choses à connaître ».*

**V.6, La Volpe:**

*« On ne connaît que les choses que l'on apprivoise ».*

**PAGINA 82**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

*« Que faut-il faire? ».*

**La Volpe:**

*« Si tu veux un ami, apprivoise-moi ».*

**V.2, La Volpe:**

*« Il faut être très patient ».*

**V.3, La Volpe:**

*« Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus ».*

**V.4, La Volpe:**

*« Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Le lendemain revint le petit prince ».*

**La Volpe:**

*« Il eût mieux valu revenir à la même heure. Si tu viens, par exemple, à quatre heures de l'après-midi, dès trois heures, je commencerai d'être heureux ».*

**V.6, La Volpe:**

*« Mais si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le cœur. Il faut des rites ».*

**PAGINA 83**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Ainsi le petit prince apprivoisa le renard. Et quand l'heure du départ fut proche ».*

**La Volpe:**

« Ah! Je pleurerai ».

**Il Piccolo Principe:**

« C'est ta faute ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Je ne te souhaitais point de mal, mais tu as voulu que je t'apprivoise ».

**La Volpe:**

« Bien sûr ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Mais tu vas pleurer! ».

**La Volpe:**

« Bien sûr ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Alors tu n'y gagnes rien ».

**La Volpe:**

« J'y gagne. À cause de la couleur du blé ».

**V.5, La Volpe:**

« Va revoir les roses. Tu comprendras que la tienne est unique au monde ».

**V.6, La Volpe:**

« Tu reviendras me dire adieu, et je te ferai cadeau d'un secret ».

La microsequenza dell'incontro con la volpe presenta una struttura molto complessa, dove le due modalità di lettura verticale e orizzontale si intrecciano continuamente, rimandando sempre l'una all'altra. In questa micro sequenza la riflessione astratta sul concetto di *apprivoiser* e sui rapporti interpersonali si coniuga infatti all'esperienza e ai riferimenti personali ai due personaggi presenti sulla scena, ovvero il piccolo principe e la volpe. La prima esperienza di altruismo e apertura all'altro che il piccolo principe ha trovato al di fuori del suo pianeta era stata quella del lampionaio. Il piccolo principe si era però in quel caso limitato ad osservare il personaggio in questione e a reperirne il tratto altruistico che lo proiettava al di fuori di sé, senza poter stabilire un vero legame (cfr., la vignetta 4, 5 e 6 a pagina 66: « *Pourtant, c'est le seul que je ne trouve pas ridicule* »,

« *Peut-être parce qu'il s'occupe d'autre chose que de soi-même. C'est un ami. Mais sa planète est vraiment trop petit* », « *Pas de place pour deux* »).

Con la volpe la creazione di un legame viene spiegata e nel contempo esemplificata. La definizione astratta di *apprivoiser* come *créé des liens*, che configurerebbe in senso orizzontale la lettura delle vignette, viene riferita direttamente all'esperienza dei due personaggi presenti sulla scena. Lo scheletro semantico-concettuale che compatta i filatteri della microsequenza in senso orizzontale è intervallato da diversi riferimenti all'apparato iconico, per esempio nell'uso dei pronomi che ancorano la parola all'immagine. Il discorso teorico possiede così una serie di vie d'uscita e accesso continue con il disegno. Come nel caso degli abitanti dei pianeti, anche la volpe appare sulla scena e si presenta: la sua autopresentazione e autoqualificazione viene però a coincidere in ultima analisi con l'insegnamento su *apprivoiser*.

Per esplicitare le modalità espressive della microsequenza è necessario dividere la stessa in quattro sottoparti. La prima è l'apparizione in scena della volpe, la seconda ruota intorno alla parola *apprivoiser* che viene qui spiegata, la terza fornisce invece le istruzioni dell'*apprivoisement* e l'ultima costituisce il preludio dell'addio e anticipa l'esistenza di un segreto da svelare.

La prima sottoparte corrisponde all'iperquadro di pagina 78. Nelle prime quattro vignette viene ripresa sommariamente e anaforicamente la scoperta fatta dal piccolo principe riguardo la sua rosa. Il filatterio della vignetta 1 oppone infatti *unique* e *ordinaire*, entrambi attributi del fiore-rosa. L'unicità del fiore faceva credere al piccolo principe di essere *riche*, mentre la struttura *ne...que* per dire "soltanto" opera un rovesciamento della prospettiva: dalla ricchezza data dall'unicità del suo fiore, il piccolo principe scopre di possedere solo una rosa ordinaria. Come evidenziato nelle vignette successive (la 2 e al 3 di pagina 78), tale effetto sminuente investe tutto il pianeta di nuovo evocato qui *in absentia*: « *Ça* (anaforicamente, la rosa) *et mes trois volcans qui m'arrivaient au genou et dont l'un, peut-être, est éteint*



*pour toujours* ». Tutto ciò non fa del personaggio « *un bien grand prince* » (vignetta 3, pagina 78). Anche il piccolo principe è investito dall'azzeramento di senso che riguarda la rosa, tanto che l'aggettivo che lo caratterizza fin dal titolo assume qui una connotazione negativa e svilente, tramite la litote “non fa di me un principe molto grande”.

Dopo la vignetta che introduce con una modalità di lettura verticale il pianto del piccolo principe, entra in scena la volpe. Nelle ultime due vignette (5 e 6 a pagina 78), essa è introdotta prima dal recitativo che contiene la parola *renard* a cui segue anaforicamente nella vignetta 6 la rappresentazione della volpe stessa, che si definisce *in primis* per la posizione che occupa nello spazio narrativo (cfr., vignetta 6 a pagina 78: « *Je suis là. Sous le pommier* »). Nelle precedenti 4 vignette, prima dell'introduzione della parola *renard* nel recitativo l'inquadratura aveva infatti mostrato dettagli della volpe, nascosta dal grano. È però grazie alla parola del recitativo delle vignetta 5 *renard* e al deittico spaziale *là* della vignetta 6 che è possibile gettare un ponte e dare un nome ai dettagli delle prime 4 vignette e alla figura intera dell'ultima vignetta. Le corrispondenze dell'apparato iconico vengono così legittimate dalla parola che agisce sia verso le vignette di destra che verso quelle di sinistra in senso anaforico e cataforico.

Conclusa la parte introduttiva con l'entrata in scena della volpe, la seconda sottoparte prevede invece la presentazione del suo stesso personaggio, secondo la modalità già vista per gli abitanti dei pianeti (l'espressione di una particolare isotopia). La volpe quindi si presenta prima di tutto con il suo stesso nome: « *Je suis un renard* » (vignetta 1, pagina 79), la presentazione segue al commento del piccolo principe, sempre nella stessa vignetta, sul fatto che la volpe è *joli*. Tale aggettivo rimanda anaforicamente a tutto il sistema valoriale del piccolo principe espresso fino a questo momento. Enunciata per la prima volta a proposito del lavoro del lampionaio utile perché bello, la qualificazione di “*joli*” è alla base della proiezione altruistica e dell'amare qualcuno. Poiché carico di tale portata

semantica definita nella narrazione precedente, l'aggettivo *joli* pone dunque implicitamente le basi per un avvicinamento del piccolo principe alla volpe. Tale avvicinamento lo dispone all'ascolto dei suoi insegnamenti.

Nella seconda vignetta il piccolo principe, a causa della sua tristezza, incita infatti la volpe a venire a giocare con lui: « *Viens jouer avec moi. Je suis tellement triste* ». La parola spinge qui per un cambiamento-avvicinamento (sema contenuto nell'esortazione *viens*) della situazione iconica che vede i due personaggi lontani, con la volpe in penombra. La volpe, rispondendo negativamente introduce però il tema portante della sequenza. Essa non può avvicinarsi al piccolo principe perché non è *apprivoisée*. Tale parola creerà l'isotopia della sequenza e servirà dunque da "biglietto da visita": la volpe insegna le dinamiche dei rapporti interpersonali. In narratologia la sua funzione all'interno del racconto è infatti quella del mentore.

La strutturazione della spiegazione di *apprivoiser* è preceduta da un riferimento agli uomini: anche la volpe, come tutti gli altri abitanti della Terra finora incontrati, fornisce la sua descrizione degli uomini. Dal suo punto di vista, si tratta di cacciatori e allevatori di galline (cfr., vignetta 6, pagina 79). Tale digressione proietta il significato delle parole in un contesto extravignettistico e dunque configura orizzontalmente la lettura della vignetta, dopo la lettura verticale propria delle vignette precedenti.

Dopo tale digressione, su insistenza del piccolo principe, che continua a porre la domanda, la spiegazione sul significato di *apprivoiser* ha inizio.

La volpe procede fornendo prima la definizione: « *C'est une chose trop oubliée. Ça signifie créer des liens* ».

Tale definizione, puramente astratta e teorica, sembrerebbe riprendere la modalità di lettura orizzontale delle vignette, il seguito dell'iperquadro a pagina 80 si evolve invece in senso fortemente verticalizzato. La volpe spiega il concetto astratto coinvolgendo sia se stessa che il piccolo principe nella spiegazione-esempio. Nei filatteri di spiegazione si assiste così ad un continuo passaggio di qualificazioni e azioni da *tu* (il piccolo principe) a

moi/je (la volpe): « *Bien sûr. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon semblable à cent mille autres. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards* », « *Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde* » (vignette 2 e 3 pagina 80). La vignetta 2 è la parte oppositiva. *Tu e Je* non hanno reciprocamente bisogno l'uno dell'altro. Sono “*semblables à cent mille autres*”.



### Vignetta 2 a pagina 80

Nella vignetta 3 la prospettiva è invece ribaltata, come indica la congiunzione avversativa *mais*. L'*apprivoisement* regola qui l'inversione dei poli: da *ne pas avoir besoin* si passa infatti ad *avoir besoin*, da *tu e je* come entità separate si passa ai pronomi reciproci *l'un l'autre*. Dal legame-bisogno, attraverso un passaggio di astrazione successiva si origina l'unicità reciproca (*unique au monde*) l'uno per l'altro dei due soggetti coinvolti dal legame. La spiegazione esempio contiene forti richiami alle vicissitudini precedenti del piccolo principe. Essere uguali ad una moltitudine rimanda anaforicamente alla qualificazione di *ordinaire* che il piccolo principe attribuisce alla rosa dopo la visita al roseto. L'aggettivo *unique* è invece un'anafora fedele in quanto già utilizzata nell'opposizione *fleur unique-rose ordinaire* (cfr., vignetta 1, pagina 78). La spiegazione della volpe getta

infatti una nuova luce sulla dialettica unico-ordinario. Dati tali richiami il piccolo principe non può infatti fare a meno di associare mentalmente la spiegazione-esempio alle vicissitudini con la sua rosa. Il fiore-rosa è infatti nominato nella vignetta 4: « *Il y a une fleur...je crois qu'elle m'a apprivoisé* ».L'introduzione del fiore offre lo spunto per una digressione extavignettistica a lettura orizzontale sul pianeta del piccolo principe: la volpe cerca infatti di farselo descrivere secondo i suoi parametri: cacciatori e galline. La digressione è comunque giustificata dal filo dell'*apprivoiser*, anche in questo caso la parola rende esplicito un legame che, nella pura narrazione lineare per immagine rimarrebbe altrimenti sottaciuto.

Dopo tale digressione, la volpe riprende la sua spiegazione. La lettura delle vignette si orienta qui in senso fortemente verticale e tocca più di un correlativo all'interno dell'apparato iconico. Riprendendo la sua spiegazione la volpe oppone la noia della sua vita attuale fatta di cacciatori e galline da cacciare, alla possibile vita futura (e per questo descritta solo a livello di apparato verbale), illuminata dalla presenza del piccolo principe e per questo *différente*. (cfr. vignetta 1 e 2 a pagina 81). A questo punto, la spiegazione-esempio (vignetta 3, pagina 81) si arricchisce di un nuovo particolare, il campo di grano, che trova il suo correlativo iconico nella vignetta 5: « *Et puis regarde! Tu vois, là-bas, les champs de blé. Le blé pour moi est inutile, il ne me rappelle rien. Et ça c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ça sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé qui est doré me fera souvenir de toi* ».

L'*apprivoisement*- legame con l'altro investe e trasforma dunque anche il significato delle altre cose : in questo caso sono i capelli dorati del piccolo principe che si proietteranno per la volpe sul grano. Astraendo dall'esempio ciò che appare *inutile* e senza senso, acquisirà senso grazie al legame stabilito dal mittente-osservatore del mondo (la volpe) con un terzo-mediatore (i capelli del piccolo principe). Il legame- *apprivoisement* crea così un'analogia capelli del piccolo principe-grano agli occhi della volpe.

Tale analogia è puramente mentale non rappresentabile, ma solamente

esprimibile grazie alla parola. L'apparato verbale concorre qui nuovamente all'esplicitazione di ciò che rimarrebbe necessariamente invisibile a livello di apparato iconico.



### Vignetta 3 pagina 81

D'altro canto, anche la condizione stessa per la creazione dell'analogia in questione, ovvero l'*apprivoisement* legame è rappresentato grazie al codice verbale. Sono infatti le interazioni verbali dei filatteri che stabiliscono il legame tra i due personaggi e che spiegano il concetto stesso di legame. Anche in questo caso la parola interviene a colmare un vuoto espressivo dell'immagine.

La spiegazione della volpe sull'*apprivoisement* si conclude aggiungendo il tassello della conoscenza: « *On ne connaît que les choses que l'on apprivoise* » (vignetta 6, pagina 81). Le *choses sérieuses*, i rapporti interpersonali "amare qualcuno", portano dunque alla conoscenza. Si conoscono solo le cose a cui si è legati.

Nella terza sottoparte la volpe istruisce invece il piccolo principe sulle modalità dell'*apprivoisement*. La lettura delle vignette si configura qui in senso orizzontale, sebbene alcuni ancoraggi all'apparato iconico siano presenti grazie ai pronomi *tu* e *je*, riferiti rispettivamente al piccolo principe e alla volpe stessa. La volpe nei filatteri fornisce delle istruzioni sui

comportamenti futuri suoi e del piccolo principe. I verbi sono dunque al tempo futuro e in alcuni casi inseriti in periodi ipotetici di grado zero, ovvero ad alto tasso di certezza per quanto riguarda la realizzazione (vignette da 3 a 6 a pagina 82): « *Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus* », « *Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près* », « *Il eût mieux valu revenir à la même heure. Si tu viens, par exemple, à quatre heures de l'après-midi, dès trois heures, je commencerai d'être heureux* », « *Mais si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le cœur. Il faut des rites* ».

Le parole vengono inoltre qui usate anche per negare la necessità stessa della parola: nella prima fase dell'*apprivoisement* la parola è infatti dannosa. Non essendo dotata della stessa opacità dell'immagine e dunque dell'identificazione tra rappresentazione e descrizione, proprie dell'immagine, la parola può dunque anche negare se stessa, fino ad imporre di non parlare. Una negazione totale dell'immagine presupporrebbe invece la sua soppressione.

La quarta e ultima sottoparte introduce il tema dell'addio e di un segreto da svelare (iperquadro a pagina 83).

La strutturazione di questo iperquadro di transizione presenta entrambi i tipi di lettura verticale e orizzontale. Le prime due vignette presentano una modalità essenzialmente verticale, sia per l'uso dei pronomi che per la rappresentazione fattuale dell'*apprivoisement*. Se la fase di creazione dei legami può essere rappresentata solo attraverso la parola, la sua attuazione è anche rappresentabile a livello di apparato iconico. Le restanti quattro vignette presentano invece una lettura prevalentemente orizzontale. Il ricorso ai tempi verbali al futuro proietta infatti i personaggi, il campo di grano e le rose in una dimensione futura, in cui saranno diversi e investiti di nuovo senso. L'iperquadro si chiude infatti con una menzione cataforica al roseto che apparirà nella pagina seguente e con la menzione di un segreto che verrà svelato dopo la visita al roseto stesso.

### 2.1.14 Quattordicesima microsequenza (p.84)

SINOSSI: forte dell'insegnamento della volpe, il piccolo principe si presenta di nuovo al roseto.

#### **PAGINA 84**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *Le petit prince s'en fut revoir les roses* ».

##### **Il Piccolo Principe:**

« *Vous n'êtes pas du tout semblables à ma rose, vous n'êtes rien encore* ».

##### **V.2, Il Piccolo Principe:**

« *Personne ne vous a apprivoisées et vous n'avez apprivoisé personne* ».

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« *On ne peut pas mourir pour vous* ».

##### **V.4, Il Piccolo Principe:**

« *Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire pourrait croire qu'elle vous ressemble* ».

##### **V.5, Il Piccolo Principe:**

« *Mais elle est plus importante que vous toutes* ».

##### **V.6, Il Piccolo Principe:**

« *Puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est ma rose* ».

La microsequenza oscilla tra le due modalità di lettura : orizzontale quando si fa riferimento alla rosa sul pianeta del piccolo principe oppure verticale quando il riferimento principale sono le rose del roseto. Nelle vignette 1 e 4 i due tipi di lettura si incrociano in quanto la rosa dell'asteroide è confrontata con le rose del roseto. Nella vignetta 1 è infatti affermato, al contrario di quanto era accaduto al momento del primo incontro, che le rose del roseto non assomigliano per nulla alla rosa dell'asteroide. Sono loro, in quanto non *apprivoisées* a essere nulla (*rien*), non è più la sua rosa ad essere azzerata. Tale ribaltamento della prospettiva è presentata anche nella vignetta 4, dove è lo sguardo del passante ad essere *ordinaire* non il fiore. Nel significato di *ressembler* è infatti contenuto il

sema dello sguardo, inteso come modalità per giudicare della somiglianza o meno tra due oggetti-termini. La somiglianza o non somiglianza risiedono dunque nella modalità dello sguardo, non nell'oggetto in sé. Trattandosi di una modalità, essa necessita di emergere attraverso il ragionamento verbale, non è infatti esplicitabile con le immagini. L'episodio del piccolo principe e le rose è importante dato che la modalità di guardare qui esemplificata estende dunque la sua portata anaforicamente a tutte le categorizzazioni della realtà offerte dagli abitanti dei pianeti e alle descrizioni degli uomini offerte dagli abitanti della Terra. In tutti questi casi è infatti lo sguardo a proiettarsi sulla realtà categorizzandola. Al contrario del piccolo principe, non tutti questi casi sono però preceduti da un *apprivoisement* dell'altro.

La definizione di *apprivoiser* come *créer des liens* è infatti qui presente sottotraccia nei pronomi possessivi che il piccolo principe utilizza per parlare della rosa (vignette 4 e 6). Creare un legame significa dunque creare appartenenza: il piccolo principe dimostra di aver metabolizzato questa lezione nell'uso dell'aggettivo possessivo che ridefinisce nuovamente e getta a sua volta una nuova luce sullo stesso oggetto-rosa.

### **2.1.15 Quindicesima microsequenza (p. 85)**

SINOSSI: il piccolo principe e la volpe si dicono addio, la volpe svela il suo segreto.

#### **PAGINA 85**

##### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« *Puis il revint vers le renard* ».

##### ***Il Piccolo Principe:***

« *Adieu* ».

##### ***La volpe:***

«*Adieu. Voici mon secret. Il est très simple* ».

##### ***V.2, La volpe:***



« *On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux* ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« *L'essentiel est invisible pour les yeux* ».

**La volpe:**

« *C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante* ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« *C'est le temps que j'ai perdu pour ma rose* ».

**V.5, La volpe:**

« *Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose* ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« *"Je suis responsable de ma rose" répéta le petit prince afin de se souvenir* ».

La microsequenza in questione segue cataforicamente l'annuncio di un segreto da svelare da parte della volpe. La sequenza codifica il senso di lettura prevalentemente in orizzontale in quanto procede lungo un asse che sviluppa tre concetti: l'invisibilità, l'importanza e la responsabilità. Nonostante l'orientamento di lettura prevalentemente orizzontale, l'uso del pronome *tu* rivolto dalla volpe al piccolo principe contribuisce ad ancorare all'apparato iconico la riflessione astratta.

Introdotta anaforicamente da *voici mon secret*, l'insegnamento ultimo della volpe al piccolo principe esplicita la ragione ultima che regge la nascita e lo sviluppo di tutto l'apparato verbale: « *On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux* » (vignetta 2, pagina 85). Nel riprendere l'isotopia della somiglianza-non somiglianza attraverso il verbo *voir*, la volpe esplicita da un lato ciò che il piccolo principe aveva già messo in scena nella vignetta precedente. Il giudizio e l'attribuzione di valore risiedono nello sguardo. Si aggiunge però un "fattore correzionale" nuovo: è il cuore, quindi la creazione di un legame, l' "amare qualcuno", che permette di vedere bene, non gli occhi. Tutta la sfera emozionale, dei legami è appunto *invisible pour les yeux*. Ciò che è invisibile, psicologico, emotivo e interpersonale è ciò che può essere espresso chiaramente e senza

opacità semantiche di nessun tipo attraverso la parola. Ecco spiegata dunque la ragione ultima della presenza dell'apparato verbale nel fumetto: esplicitare ciò che in virtù della sua natura di codice comunicativo al contempo esaustivo e opaco non può esplicitare. La lingua si configura come un codice più versatile in grado di includere in se stessa anche concetti astratti o non rappresentabili. L'invisibile può infatti essere detto, ma non rappresentato. Invisibile non è infatti la negazione della rappresentazione, piuttosto una sfumatura della rappresentazione che necessita di altre modalità di osservazione per emergere. È appunto "l'esserci" senza darlo a vedere. Per lo meno con gli occhi. In questo senso all'interno di un fumetto la parola interpreta e orienta la ricognizione dell'invisibile all'interno di una struttura iconica opaca.



**Vignetta 2 a pagina 85**

Al tema dell'invisibilità che il cuore è in grado di svelare, fanno da corollario l'importanza, intesa come l'effetto del "perdere tempo per qualcuno". Tale espressione è associabile, come diretta conseguenza, all'espressione "essere utile per qualcuno" e "amare/tenere a qualcuno". Il tempo perso per qualcuno è dunque importante perché appartiene alla categoria delle *choses sérieuses*. Oltre a queste variazioni sul tema, si

introduce un nuovo tassello che qualifica le relazioni interpersonali: la responsabilità nei confronti di chi è stato *apprivoisé*. Con quest'ultima massima, la volpe fornisce al piccolo principe il vero motivo per cui tornare indietro: il problema non è tanto l'effemerità della rosa, minacciata dallo scorrere del tempo, ma il legame personale tra i due basato sulla responsabilità. Il ritorno è dunque imposto coinvolgendo anche la dimensione patetica del piccolo principe, non solo le qualità oggettive (la caducità) della rosa che risultano dunque esterne alla relazione interpersonale di *apprivoisement*.

### **2.1.16 Sedicesima microsequenza (pp.86-95)**

SINOSSI: La scena si sposta di nuovo nel deserto, il piccolo principe racconta le sue esperienze sulla Terra all'aviatore. Ma un nuovo problema preoccupa quest'ultimo: l'aereo non è riparato e le scorte d'acqua stanno terminando. Il piccolo principe propone dunque di cercare un pozzo. All'alba, dopo una lunga marcia il pozzo viene trovato. Il piccolo principe inizia a introdurre il tema della sua partenza.

#### **PAGINA 86**

##### ***V.1, Il Piccolo Principe:***

*« Un jour, j'ai vu un marchand qui avait des pilules perfectionnées qui apaisent la soif. On en avale une par semaine et on n'a plus soif ».*

##### ***V.2, Il Piccolo Principe:***

*« Il disait que ça faisait gagner du temps. Figure-toi qu'on passe cinquante-trois minutes par semaine à boire ».*

##### ***V.3, Il Piccolo Principe:***

*« Je lui ai répondu que si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine ».*

##### ***Aviatore:***

*« Ils sont jolis, tes souvenirs, mais je n'ai pas encore réparé mon avion ».*

##### ***V.4, Aviatore:***

*« Je n'ai plus rien à boire et je serais heureux, moi aussi, si je pouvais marcher tout doucement vers une fontaine ».*

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Mon ami le renard... ».

**V.6, Aviatore:**

« Mon petit bonhomme, il ne s'agit plus de renard! ».

**Il Piccolo Principe:**

« Pourquoi? ».

**Aviatore:**

« Parce qu'on va mourir de soif.. ».

**PAGINA 87**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« C'est bien d'avoir eu un ami, même si l'on va mourir. Moi, je suis bien content d'avoir eu un ami renard ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Il ne mesure pas le danger, me dis-je. Il n'a jamais ni faim, ni soif. Un peu de soleil lui suffit ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Mais il me regarda et répondit à ma pensée ».

**Il Piccolo Principe:**

« J'ai soif aussi...cherchons un puits... ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« J'eus un geste de lassitude: il est absurde de chercher un puits, au hasard, dans l'immensité du désert. Cependant nous nous mêmes en marche ».

**V.5, Aviatore:**

« Tu as soif toi aussi? ».

**Il Piccolo Principe:**

« L'eau peut aussi être bonne pour le cœur ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Je ne compris pas sa réponse mais je me tus. Je savais bien qu'il ne fallait pas l'interroger ».

**PAGINA 88**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Il était fatigué. Il s'assit. Je m'assis auprès de lui. Et après un silence, il dit encore: »

**Il Piccolo Principe:**

« Les étoiles sont belles à cause d'une fleur que l'on ne voit pas ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Je répondis "bien sûr" et je regardai, sans parler, les plis du sable sous la lune ».

**Il Piccolo Principe:**

« Ce qui embellit le désert, c'est qu'il cache un puits quelque part ».

**V.3, Aviatore:**

« Oui. Quand j'étais petit garçon, j'habitais une maison ancienne, et la légende racontait qu'un trésor y était enfoui. Personne n'a jamais su le découvrir, mais il enchantait toute la maison ».

**V.4, Aviatore:**

« Ma maison cachait un secret au fond de son cœur. Oui, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible ».

**Il Piccolo Principe:**

« Je suis content ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Parce que tu es d'accord avec mon renard ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Comme le petit prince s'endormait, je le pris dans mes bras et me remis en route ».

**PAGINA 89**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« J'étais ému ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Il me semblait porter un trésor fragile ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Il me semblait même qu'il n'y eût rien de plus fragile sur la terre ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Je regardais, à la lumière de la lune, ce front pâle, ces yeux clos, ces mèches de cheveux qui tremblaient au vent ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Et je me disais: "Ce que je vois là n'est qu'une écorce. ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« "Le plus important est invisible..." ».

**PAGINA 90**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Comme ses lèvres entrouvertes ébauchaient un demi-sourire je me dit encore: "Ce qui m'émeut si fort, de ce petit prince endormi, c'est sa fidélité pour une fleur..." ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« " ...c'est l'image d'une rose qui rayonne en lui comme une lampe, même quand il dort" ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Et je le devinai plus fragile encore ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Et marchant ainsi, je découvris le puits au lever du jour ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Ce puits me ressemblait pas à un puits saharien. Les puits sahariens sont des simples trous creusés dans le sable ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait là aucun village. Et je croyais rêver ».

**PAGINA 91**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Il rit, toucha la corde, fit jouer la poulie ».

**V.2, Aviatore:**

« Laisse-moi faire, c'est trop lourd pour toi ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Lentement, je hissai le seau jusqu'à la margelle. Je l'y installai bien d'aplomb ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Dans mes oreilles durait le chant de la poulie et, dans l'eau qui tremblait encore, je voyais trembler le soleil ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« J'ai soif de cette eau-là. Donne-moi à boire ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Et je compris ce qu'il avait cherché! Je soulevai le seau jusqu'à ses lèvres. Il but, les yeux fermés ».

**PAGINA 92**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« C'était doux comme une fête. Cette eau était bien autre chose qu'un aliment ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Elle était née de la marche sous les étoiles, du chant de la poulie, de l'effort de mes bras ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Elle était bonne pour le cœur, comme un cadeau ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« J'avais bu. Je respirais bien. Le sable, au lever du jour, est couleur du miel ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« J'étais heureux aussi de cette couleur du miel ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Pourquoi fallait-il que j'eusse de la peine... ».

**PAGINA 93**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Il faut que tu tiennes ta promesse, tu sais. Une muselière pour mon mouton. Je suis responsable de cette fleur ».

**Il Piccolo Principe:**

« Tu as tes dessins? ».

**Aviatore:**

« Oui ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Fais voir ».

**Il Piccolo Principe:**

« Hi!Hi! ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Tes baobabs, ils ressemblent un peu à des choux ».

**Aviatore:**

« Oh! Moi qui étais si fier d'eux ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Ton renard...ses oreilles, elles ressemblent un peu à de cornes...et elles sont trop longues ».

**Aviatore:**

« Tu sais bien qu'avant de te rencontrer je ne dessinais que des éléphants dans des boas ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Oh! Ça ira les enfants savent ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Je crayonnai donc une muselière et j'eus le cœur serré en la lui donnant ».

**Il Piccolo Principe:**

« Tu sais, ma chute sur la Terre, c'en sera demain l'anniversaire ».

#### **PAGINA 94**

##### **V.1, Il Piccolo Principe:**

« J'étais tombé tout près d'ici ».

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Et de nouveau, sans comprendre pourquoi, j'éprouvai un chagrin bizarre ».

##### **Aviatore:**

« Alors ce n'est pas un hasard si je t'ai vu? ».

##### **V.3, Aviatore:**

« Quand tu te promenais, il y a huit jours, tout seul, à mille milles de toute région habitée ! ».

##### **Aviatore:**

« Tu retournais vers le point de la chute ».

##### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Le petit prince ne répondit rien. Il rougit ».

##### **Aviatore:**

« À cause, peut-être, de l'anniversaire? ».

##### **V.5, Aviatore:**

« Quand on rougit, ça signifie "oui", n'est-ce pas? ».

##### **V.6, Aviatore:**

« J'ai peur ».

#### **PAGINA 95**

##### **V.1, Il Piccolo Principe:**

« Tu dois maintenant travailler. Tu dois repartir vers ta machine ».

##### **V.2, Il Piccolo Principe:**

« Je t'attends ici ».

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

« Reviens demain soir ».

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Mais je n'étais pas rassuré. Je me souvenais du renard ».

##### **V.6, Recitativo della voce narrante:**

« On risque de pleurer un peu si on s'est laissé apprivoiser ».



La microsequenza, molto lunga, riguarda la trasmissione da parte del piccolo principe all'aviatore dell'insegnamento della volpe. Tale trasmissione avviene grazie all'episodio del pozzo che precede poi la partenza del piccolo principe.

Ai fini dell'analisi la micro sequenza può dunque essere divisa in tre sottoparti: ricerca del pozzo, la sua scoperta, l'accento alla partenza del piccolo principe.

L'intera sequenza alterna i due tipi di lettura: orizzontale e verticale.

La prima sottoparte mostra da subito un tipo di lettura orizzontale: al piccolo principe è infatti affidato il racconto del suo incontro con il mercante di pillole contro la sete (cfr., le prime 3 vignette a pagina 86). L'isotopia della sete è ricostruita grazie ai riferimenti co-anaforici tra *soif*, *boire* e *fontaine*. A questa isotopia si intreccia quella del risparmio di tempo, quantificato con numeri precisi, come è tipi degli adulti (*une semaine, gagner du temps, cinquante-trois minutes par semaine à boire, cinquante-trois minutes à dépenser*). Il termine di congiunzione tra le due isotopie è quello delle pillole (*pilules*) che eliminando la sete, dunque annullando una delle due isotopie, permettono all'altra, quella del risparmio di tempo, di realizzarsi. In questa narrazione, affidata esclusivamente all'uso del filatterio, anche il pronome *je* che situa il piccolo principe nel contesto dell'episodio narrato (*je lui ai répondu que si j'avais cinquante-trois minutes* », vignetta 3 pagina 86) perde il suo effetto verticalizzante di lettura. Il *je*-piccolo principe del racconto non è infatti lo stesso che racconta, il piccolo principe-narratore. Come già evidenziato per la dialettica tra aviatore-personaggio e aviatore-narratore, anche in questo caso l'identificazione tra i due personaggi non è totale: la distanza temporale li divide e rende in parte diversi.

Il racconto del mercante di pillole contro la sete, nonostante il suo orientamento orizzontale, fornisce di fatto l'introduzione per un tema a lettura fortemente verticale. Per analogia, anche l'aviatore sarebbe contento di dirigersi verso una fontana, in quanto le sue scorte di acqua sono finite:

« *Ils sont jolis, tes souvenirs, mais je n'ai pas encore réparé mon avion* », « *Je n'ai plus rien à boire et je serais heureux, moi aussi, si je pouvais marcher tout doucement vers une fontaine* ». (vignette 3 e 4, pagina 86). La sintesi anaforica dell'intera storia del piccolo principe con la parola *souvenirs*, l'uso dei tempi verbali al presente e la ripetizione di *je* stabiliscono uno scarto temporale con le vicende raccontate prima e ancorano il contenuto di questi nuovi filatteri nella spazio-temporalità rappresentata dall'apparato iconico.

I filatteri del piccolo principe si oppongono però a queste categorie immanenti con altri riferimenti al passato. La progressione testuale vede quindi una citazione-ripresa anaforica del ricordo della volpe al tempo passato (« *C'est bien d'avoir eu un ami, même si l'on va mourir. Moi, je suis bien content d'avoir eu un ami renard* », vignetta 1 pagina 87), opposta all'imminenza della morte citata dall'aviatore (cfr. vignetta 6, pagina 86: « *Parce qu'on va mourir de soif...* »).

Tale opposizione passato/presente-futuro prossimo viene però risolta dallo stesso piccolo principe che introduce un elemento di progressione testuale, la ricerca di un pozzo. Tale pozzo apparirà cataforicamente dopo a livello di apparato iconico. Parallelamente i recitativi (vignette 2, 4 e 6 di pagina 87) riportano i pensieri dell'aviatore sulle vicende dei filatteri e dell'apparato iconico. Essi hanno dunque una funzione di commento che permette di far emergere ciò che rimarrebbe invisibile perché al di fuori della portata dell'immagine.

Allo stesso modo, le vignette delle due pagine successive 88 e 89, introducono un'altra accezione dell'invisibile, che culminerà con l'esplicitazione stessa della parola "*invisible*" a livello di recitativo (cfr., vignetta 3, pagina 88 e vignetta 6, pagina 89).

Al fine di introdurre l'invisibile è necessario uno stacco temporaneo rispetto alla marcia per la ricerca del pozzo. Tale stacco è reso possibile dal filatterio della vignetta 1 di pagina 88 che introducendo la causa della stanchezza, spiega perché i due personaggi si siedono e come si creano

dunque le condizioni per il momento di riflessione.

La rappresentazione dell'invisibile procede in questi due iperquadri per tappe successive e attraverso tre *exempla*: il fiore tra le stelle, il pozzo nel deserto (citati dal piccolo principe) e il tesoro nascosto in una vecchia casa (che è invece un ricordo infantile dell'aviatore<sup>451</sup>) (cfr., vignette 1,2 3 pagina 88). L'isotopia che li accomuna è quella dell'essere segreti, nascosti e dunque non visibili (cfr. all'interno delle tre vignette sopracitate: *les étoiles sont belles à cause d'une fleur qu'on ne voit pas, ce qui imbellit le désert c'est qu'il cache un puits quelque part, un trésor y était enfoui* [nella casa], *personne n'a jamais su le découvrir, ma maison cachait un secret au fond de son cœur*). L'invisibile è ciò che non si vede con gli occhi, ma si può percepire in altro modo. Tale "aura" non esperibile dalla vista è associata alla bellezza (*Ce qui imbellit le désert c'est qu'il cache un puits quelque part e ce qui fait leur beauté est invisible*, vignette 2 e 4 pagina 88). Si tratta dello stesso insegnamento della volpe, che è infatti citata alla fine dell'iperquadro (vignetta 5, pagina 88). *Invisible, beauté* (associato anaforicamente con *joli*) e *renard* costituiscono tre riferimenti anaforici, sia fedeli che infedeli, che rimandano alla sequenza della volpe: l'insegnamento trasmesso è infatti lo stesso.

Anche le modalità di trasmissione si avvicinano a quelle della volpe. Dopo i tre esempi, evocati in astratto dal solo filatterio, e che hanno dunque orientato la lettura in senso orizzontale, l'insegnamento passa per l'esperienza diretta dell'aviatore. Grazie all'espedito narrativo del sonno del piccolo principe, l'aviatore prosegue la sua marcia nel deserto in solitaria. Come evidenziano i recitativi ciò gli dà modo di riflettere sugli esempi appena fatti e la modalità dell'invisibilità viene dunque applicata alla stessa figura del piccolo principe. Come era già accaduto per la

---

<sup>451</sup> Anche in questo caso, trattandosi di un ricordo d'infanzia, il *je* a cui l'aviatore ricorre nella sua narrazione è da intendersi con lo stesso scarto temporale già rilevato per il piccolo-principe-narratore. In questo caso si assiste però ad un'ulteriore mediatizzazione diegetica: l'aviatore è già il narratore dei fatti del deserto dove rappresenta se stesso come personaggio. Nella scena del racconto della casa e del suo presunto tesoro l'aviatore-personaggio assume però il ruolo di narratore di un fatto temporaneamente ancora più lontano nel tempo. In una sorta di *mise en abîme*, l'aviatore-personaggio rivela dunque la sua vocazione di narratore, aggiungendo un nuovo piano diegetico-temporale alla narrazione globale.

spiegazione fornita dalla volpe su *apprivoiser*, la lettura delle vignette diventa dunque verticale, pur conservando una certa apertura sul quelle porzioni invisibili della realtà che non possiedono per tanto un correlativo nell'apparato iconico. I primi tre recitativi, rispettivamente uno per ognuna delle prime tre vignette di pagina 89 rendono conto delle impressioni dell'aviatore, egli è *ému* (vignetta 1) e vede il piccolo principe come l'essere *plus fragile sur la Terre* (vignetta 3 che riprende anaforicamente il filatterio della vignetta 2). Si tratta dunque di stati emotivi e di pensieri che necessitano di una verbalizzazione per essere comunicati. Sono infatti i pronomi *je* e *il* ad ancorare i recitativi al disegno permettendo una lettura verticale. Il recitativo della vignetta 4 contiene invece una descrizione del piccolo principe. La parola in questo caso descrive dunque l'immagine. Tale effetto ridondante della parola sull'immagine è però necessario per creare un effetto di contrasto tra questa *écorce* (vignetta 5, pagina 89, la parola scorza riassume così anaforicamente tutta la descrizione fatta nel recitativo della vignetta 4) e la parte più importante che è invisibile (cfr., il recitativo della vignetta 6: « *Le plus important est invisible* »). La categoria dell'invisibile si proietta dunque sul personaggio-filo conduttore di tutta la narrazione, a riprova che l'immagine, la scorza, non esaurisce tutta la realtà conoscibile. La vignetta 6 a pagina 89, dove l'invisibile è nominato prevede infatti una lettura orizzontale in quanto l'apparato iconico è rappresentato da un primo piano dell'aviatore che è semplicemente il portatore del pensiero in questione.



### Vignetta 6 a pagina 89

Nella successiva pagina 90 l'*invisible* introdotto nella pagina precedente trova il suo riferimento anaforico. La ragione fino a quel momento invisibile viene infatti esplicitata. Si tratta della storia della rosa: « *Comme ses lèvres entrouvertes ébauchaient un demi-sourire je me dit encore: "Ce qui m'émeut si fort, de ce petit prince endormi, c'est sa fidélité pour une fleur..."* », « *...c'est l'image d'une rose qui rayonne en lui comme une lampe, même quand il dort* » (vignette 1 e 2 pagina 90). Due eventi semiotico-visuali separati, la rosa e il piccolo principe vengono così accostati : si tratta del legame di *apprivoisement* che permette l'identificazione tra i due. Il legame in questione è però invisibile, così come la presenza della rosa nel mondo interiore del piccolo principe: spetta alla parola esplicitare tale invisibilità ridefinendo contemporaneamente i significati di entrambi gli oggetti coinvolti. Se il piccolo principe è fedele e ama la rosa, allora la rosa è amata. Il legame tra la rosa e il piccolo principe arricchisce infatti i loro due sememi di due semi tra loro reciproci che scaturiscono dallo stesso legame invisibile.

La seconda sottoparte riguarda la scoperta del pozzo. Le prime tre vignette di questa sottoparte corrispondono alle ultime tre di pagina 90. Si tratta di tre recitativi, affidati alla voce dell'aviatore-narratore che descrivono il pozzo. In questo frammento la parola descrive dunque l'immagine, orientando il senso della lettura in verticale.

Lo stesso tipo di lettura si riscontra nelle prime quattro vignette di pagina 91, dove vengono descritte, attribuendo la sfumatura della durata temporale, le azioni dell'aviatore per attingere l'acqua dal pozzo. Nelle ultime due (vignette 5 e 6 di pagina 91) avviene invece un cambio di prospettiva. Con la richiesta del piccolo principe di bere *cette eau-là* si termina infatti la lettura prevalentemente verticale delle vignette (*là* trova il suo correlativo nel secchio colmo d'acqua rappresentato nell'apparato iconico della vignetta). Il recitativo della vignetta 6 introduce infatti una riflessione sul significato dell'acqua. Tale vignetta (vignetta 6 pagina 91: « *Et je compris ce qu'il avait cherché! Je soulevai le seau jusqu'à ses lèvres. Il but, les yeux fermés* ») funge da cerniera tra l'affermazione del piccolo principe all'inizio della ricerca del pozzo (*l'eau peut aussi être bonne pour le coeur*, vignetta 5 pagina 87) e le vignette seguenti che spiegano il significato recondito di quell'acqua. La descrizione del piccolo principe che beve è infatti connotata dalla frase precedente « *Et je compris ce qu'il avait cherché!* ». Nell'iperquadro della successiva pagina 92, i recitativi attribuiscono infatti diverse qualificazioni all'acqua: *une fête, bien autre chose qu'un aliment* (vignetta 1, pagina 92) *bonne pour le coeur comme un cadeau* (vignetta 3, pagina 92, si tratta di un'anafora fedele rispetto all'affermazione del piccolo principe nelle vignette precedenti). Nella vignetta 2 si compie un ulteriore passaggio, dalle qualificazioni astratte (e dunque esprimibili attraverso la parola) all'associazione con i dettagli della narrazione precedente qui evocati e riassunti anaforicamente grazie all'apparato verbale (*la marche sous les étoiles, le chant de la poulie, l'effort de mes bras*, vignetta 2 pagina 92). Il legame implicito e invisibile tra tutti questi dati viene quindi esplicitato grazie alla parola, la lettura dei filatteri è infatti sostanzialmente orizzontale grazie ai remi che stabiliscono associazioni e introducono nuove qualificazioni. Al contrario il tema *elle*, a scarso potere comunicativo perché l'acqua è ormai stata introdotta da una porzione narrativa sufficientemente lunga, è l'unico riferimento verticalizzante all'interno dei recitativi in quanto il secchio con l'acqua è sempre presente nell'apparato iconico. Le ultime tre vignette di pagina 92 fungono da ponte con l'ultima

sottoparte. Le vignette 4 e 5 descrivono infatti il paesaggio del deserto circostante ricorrendo alla metafora del miele (*couleur de miel*) e esprimo la gioia dell'aviatore. Nella vignetta 6, l'attenzione sullo stato d'animo annunciato da *heureux* monopolizza infatti l'intero spazio del recitativo, invertendo contemporaneamente il contenuto semantico dello stato d'animo (*Pourquoi fallait-il que j'eusse de la peine*): il *focus* su uno stato d'animo negativo costituisce uno stacco netto rispetto alla scena precedente e pone dunque le basi per la progressione testuale.

L'ultima sottoparte introduce infatti il tema della partenza del piccolo principe, attraverso la ripresa dei disegni realizzati dall'aviatore. Nella vignetta 1 di pagina 93 il piccolo principe riassume anaforicamente sia l'incontro con l'aviatore stesso (*Une mousselière pour mon mouton*) e con la volpe (*Je suis responsable de cette fleur*). I due frammenti testuali in questione sono infatti qui anafore iponime, in quanto sono semi diegetici dei sememi narrativi /incontro con l'aviatore/ e /incontro con la volpe/ delle pagine precedenti. Tale riferimento anaforico, che necessita una semplice lettura orizzontale del filatterio, è però lo spunto cataforico per visionare i disegni dell'aviatore. La lettura si orienta quindi in verticale, ma con una divisione-coperazione molto accentuata tra parola e immagine. Come nel caso dei disegni della pecora anche in questo caso viene sempre mostrato solo il dorso del taccuino. La descrizione dei disegni spetta dunque all'apparato verbale. Al contrario dei disegni delle pecore, i disegni qui nominati (i baobab, la volpe e un riferimento agli elefanti dentro i serpenti boa) non sono creazioni nuove ed estemporanee, essi si riferiscono invece cataforicamente a situazioni ed episodi già raccontati e illustrati. La parola qui evoca e al tempo stesso descrive in maniera metatestuale quanto illustrato prima. Trattandosi di un testo che parla di se stesso viene infranta la barriera della finzione narrativa, presupposto stesso della narrazione. In alte parole, viene quindi esplicitato grazie alla parola, il legame implicito, speculare e dunque invisibile, che lega il testo-fumetto a se stesso. Tale prospettiva metatestuale è poi confermata nella vignetta 5 dall'affermazione del piccolo principe: « *Oh! ça ira. Les enfants savent* ». Il verbo al futuro e

la menzione del destinatario finale dell'aviatore-narratore presuppongono infatti una determinazione-trasmissione altra dei disegni. Le vignette in questione aprono dunque la prospettiva in quanto postulano come referente non il solo blocco da disegno del narratore-aviatore, ma l'intero oggetto-album di fumetti. L'ultima vignetta di pagina 93 chiude invece la digressione sui disegni e favorisce la progressione testuale introducendo la prospettiva temporale nella narrazione. Dice il piccolo principe: « *Tu sais, ma chute sur la Terre, c'en sera demain l'anniversaire* ».

La narrazione esce dunque dalla dimensione passata e si concentra su quella presente per poi proiettarsi nel futuro. Nella prima vignetta di pagina 94 il piccolo principe afferma infatti di essere caduto « *tout près d'ici* ». tale riferimento deittico-spaziale ancora la narrazione al luogo presente, rappresentato in qualità di sfondo nella vignetta. La lettura completamente verticale si realizza però solo nella vignetta 1, essa diventa infatti il presupposto per la deduzione dell'aviatore su cosa facesse il piccolo principe nel deserto al momento del loro incontro: stava tornando al punto dove era caduto sulla Terra. Dalla vignetta 2 fino alla vignetta 3, la narrazione si orienta dunque in senso fortemente orizzontale, i verbi al passato rimandano infatti all'inizio se non all'antefatto stesso della narrazione stessa. Nella vignetta 4 la lettura si fa nuovamente verticale in quanto viene rappresentato e nominato il rossore del piccolo principe. Nelle vignette 5 e 6 è ancora la modalità orizzontale della lettura che prevale. L'aviatore legge infatti nel rossore il legame invisibile tra il rossore stesso e la risposta affermativa e dà voce con un filatterio al proprio mondo interiore: « *j'ai peur* » (vignetta 6, pagina 94). L'ultimo iperquadro della sequenza, quello di pagina 95 proietta invece la vicenda nel futuro prossimo, il piccolo principe parla infatti dell'aereo da riparare (vignetta 1) e da un appuntamento per la sera successiva all'aviatore (vignetta 3). La scena si chiude però con due recitativi che rendono conto dell'interiorità dell'aviatore: egli si dichiara inquieto e citando anaforicamente la volpe, introduce cataforicamente il presagio delle sue lacrime da *apprivoisement*. (vignette 5 e 6, pagina 95).



### 2.1.17 Diciassettesima sequenza (pp. 96 -101)

SINOSI: Dopo aver riparato l'aereo, l'aviatore si presenta all'appuntamento con il piccolo principe e scopre che l'unico modo perché quest'ultimo possa tornare a casa è quello di farsi mordere da un serpente. Di fronte alla tristezza dell'aviatore per la sua partenza, il piccolo principe gli fa dono delle stelle che sanno ridere.

#### **PAGINA 96**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Il y avait, à côté du puits, une ruine de vieux mur de pierre. Lorsque je reviens de mon travail, le lendemain soir, j'aperçus mon petit prince là-haut, les jambes pendantes. Et je l'entendis qui parlait ».*

##### **Il Piccolo Principe:**

*« Tu ne t'en souviens pas? Ce n'est pas tout à fait ici ».*

##### **V.2, Il Piccolo Principe:**

*« Si!Si! C'est bien le jour. Mais ce n'est pas ici l'endroit ».*

##### **V.3, Il Piccolo Principe:**

*« Bien sûr. Tu verras où commence ma trace dans le sable. Tu n'as qu'à m'y attendre. J'y serai cette nuit ».*

##### **V.4, Il Piccolo Principe:**

*« Tu as du bon venin? Tu es sûr de ne pas me faire souffrir longtemps? ».*

##### **V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Je fis halte, le cœur serré, mais je ne comprenais toujours pas ».*

##### **V.6, Il Piccolo Principe:**

*« Maintenant, va-t'-en, je veux redescendre ».*

#### **PAGINA 97**

##### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Alors j'abaissai moi-même les yeux vers le pied du mur, et je fis un bond! Il était là, dressé vers le petit prince, un des ces serpents jaunes qui vous exécutent en trente secondes ».*

##### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Tout en fouillant ma poche pour en tirer mon revolver, je pris le pas de course ».*

##### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Mais au bruit que je fis, le serpent se laissa doucement couler dans le sable, comme un jet d'eau qui meurt ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Je parvins au mur juste à temps pour y recevoir dans les bras mon petit bonhomme de prince, ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Pâle comme la neige ».*

**V.6, Aviatore:**

*« Pourquoi tu parles avec les serpents? ».*

**PAGINA 98**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« J'avais défait son éternel cache-nez d'or. Je lui avais mouillé les tempes et l'avais fait boire ».*

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

*« Et maintenant je n'osais plus rien lui demander. Il me regarda gravement et m'entoura le cou de ses bras ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Je sentais battre son cœur comme celui d'un oiseau qui meurt, quand on l'a tiré à la carabine ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Je suis content que tu aies trouvé ce qui manquait à ta machine ».*

**V.4, Il Piccolo Principe:**

*« Tu vas pouvoir rentrer chez toi ».*

**Aviatore:**

*« Comment sais-tu? ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Je venais justement lui annoncer que, contre toute espérance, j'avais réussi mon travail ».*

**Il Piccolo Principe:**

*« Moi aussi, aujourd'hui, je rentre chez moi ».*

**V.6, Il Piccolo Principe:**

*« C'est bien plus loin. C'est bien plus difficile ».*

**PAGINA 99**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

*« Je le serrais dans mes bras comme un petit enfant, et cependant il me semblait qu'il coulait verticalement dans un abîme sans que je puisse rien pour le retenir ».*

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Il avait le regard sérieux, perdu très loin ».

**Il Piccolo Principe:**

« J'ai ton mouton. Et j'ai la caisse pour le mouton. Et j'ai la muselière ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« J'attendis longtemps. Je sentais qu'il se réchauffait peu à peu ».

**Aviatore:**

« Petit bonhomme, tu as eu peur... ».

**Il Piccolo Principe:**

« J'aurai bien plus peur ce soir ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« De nouveau je me sentis glacé par le sentiment de l'irréparable. Et je compris que je ne supportais pas l'idée de ne plus jamais entendre ce rire ».

**Il Piccolo Principe:**

« Cette nuit ça fera un an ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Mon étoile se trouvera juste au-dessus de l'endroit où je suis tombé l'année dernière ».

**V.6, Aviatore:**

« Petit bonhomme, n'est-ce pas que c'est un mauvais rêve cette histoire de serpent et de rendez-vous et d'étoile... ».

**PAGINA 100**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Tu regarderas, la nuit, les étoiles. C'est trop petit chez moi pour que je te montre où se trouve la mienne. C'est mieux comme ça ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Mon étoile, ça sera pour toi une des étoiles. Alors toutes les étoiles, tu aimeras les regarder. Elles seront toutes tes amies ».

**Aviatore:**

« J'aime entendre quand tu ris ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« Ce rire, ça sera mon cadeau. Les autres gens ont des étoiles qui ne rient pas ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles ».

**V.5, Il Piccolo Principe:**

« Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« Et quand tu seras consolé (on se console toujours) tu seras content de m'avoir connu. Tu seras toujours mon ami ».

**PAGINA 101**

**V.1, Il Piccolo Principe:**

« Et tes amis seront bien étonnés de te voir rire en regardant le ciel. Je t'aurai joué un bien vilain tour ».

**V.2, Il Piccolo Principe:**

« Cette nuit...tu sais...ne viens pas ».

**Aviatore:**

« Je ne te quitterai pas ».

**V.3, Il Piccolo Principe:**

« J'aurai l'air d'avoir mal...j'aurai un peu l'air de mourir. C'est comme ça. Ne viens pas voir ça, ce n'est pas la peine ».

**Aviatore:**

« Je ne te quitterai pas ».

**V.4, Il Piccolo Principe:**

« C'est à cause du serpent aussi...il ne faut pas qu'il te morde. Les serpents c'est méchant. Ça peut mordre pour le plaisir ».

**V.5, Aviatore:**

« Je ne te quitterai pas ».

**V.6, Il Piccolo Principe:**

« C'est vrai qu'ils n'ont plus de venin pour la seconde morsure ».

La microsequenza in questione può essere divisa in due sottoparti : L'incontro tra l'aviatore e il piccolo principe mentre quest'ultimo conversa con il serpente e la scena del regalo delle stelle.

La prima sottoparte riporta quindi sulla scena la figura del serpente e rimanda ananforicamente al primo incontro con il piccolo principe: in questa ultima fase della narrazione sarà infatti attualizzato l'aiuto che aveva promesso al piccolo principe al momento del loro primo incontro.

Il serpente è introdotto nuovamente in scena grazie al filatterio. Nella

prima parte dell'iperquadro di pagina 96 infatti egli non compare. L'inquadratura è fissa solamente sul piccolo principe di spalle, di profilo o dall'alto, per mostrare anche l'aviatore che si avvicina. L'unica vignetta a comprendere nel proprio apparato iconico il serpente sarà la sesta ed ultima. Prima, spetta dunque al filatterio comunicare i termini che permettano di creare l'isotopia del serpente. Nella vignetta 4 si trova infatti la parola *venin* che può essere ricondotta all'isotopia del serpente. Essa funziona inoltre da detonatore semantico perché getta una nuova luce su tutto l'apparato verbale di avverbi e indicazioni spaziali presenti nell'iperquadro (vignette da 1 a 3): *ce n'est pas totu à fait ici, ce n'est pas le bon endroit, tu n'a qu'a m'y attendre, j'y serai cette nuit*. Associando "veleno" alle indicazioni spaziali si presume che la memoria discorsiva del lettore rispetto a quanto ha letto nelle pagine precedenti sia in grado di comprendere che il piccolo principe sta parlando con il serpente anche se questo personaggio rimane nascosto per tutto il tempo del dialogo, ed è svelato solo nell'ultima vignetta, quando anche l'aviatore lo vede. Nell'iperquadro seguente (pagina 97), i recitativi avranno prevalentemente la funzione di descrivere le azioni raffigurate nelle vignette, applicando la categoria della durata temporale ai fermi-immagine iconici. L'esempio più significativo è quello della vignetta 2, dove l'aviatore corre con il revolver in mano per uccidere il serpente:



**Vignetta 2 pagina 97**

La lettura è pertanto orientata in senso fortemente verticale. Nel filatterio della prima vignetta, che segue la vignetta 6 con la prima raffigurazione contestuale del serpente compare inoltre la parola stessa “*serpent*”, a conferma-sintesi anaforica degli indizi verbali e dell’immagine della vignetta precedente. L’importanza di tale personaggio è tale che la parola “*serpent*” sarà ripetuta alla fine dell’iperquadro: l’unica vignetta contenente un filatterio e non un recitativo (vignetta 6, pagina 97) contiene proprio l’interrogativo dell’aviatore: « *Pourquoi tu parles avec les serpents ?* ». La spiegazione, che il lettore conosce già, ma non l’aviatore-personaggio, si trova negli iperquadri successivi. Tuttavia la narrazione subisce qui un rallentamento. Si racconta infatti dello stato psico-fisico del piccolo principe e dell’aviatore dopo l’incontro con il serpente. Tale descrizione è affidata principalmente ai recitativi delle vignette che sia trovano il loro correlativo nell’immagine in quanto descrivono l’azione, sia aggiungono qualcosa all’immagine. Qualcosa che è appunto invisibile e impossibile da rappresentare attraverso l’apparato iconico perché è esperibile attraverso altri sensi: il battito cardiaco (vignetta 3 pagina 98), la debolezza fisica (vignetta 1, pagina 99,) la temperatura corporea del piccolo principe che da molto bassa si ristabilisce pian piano (vignetta 3 pagina 99).



**Vignetta 3 a pagina 99**

Essendo un *media* visivo il fumetto deve infatti forzatamente affidarsi alla parola per tipi di descrizione che non attengono alla vista.

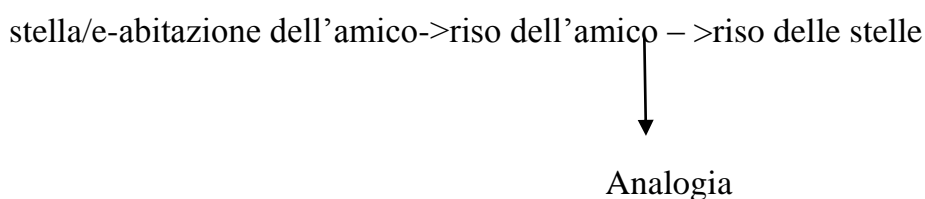
L'unica eccezione a pagina 99 è il recitativo della vignetta 4 che introduce invece lo stato mentale e i sentimenti dell'aviatore (« *De nouveau je me sentis glacé par le sentiment de l'irréparable. Et je compris que je ne supportais pas l'idée de ne plus jamais entendre ce rire* »), che saranno poi esplicitati nella vignetta 6. Anche i filatteri 4, 5 e 6 a pagina 89 prevedono un'eccezione alla descrizione dello stato psicofisico: essi hanno lo scopo di raccontare un episodio che non viene raffigurato sulla scena: l'avvenuta riparazione dell'aereo da parte dell'aviatore. Tale fatto, menzionato per la prima volta dal piccolo principe, è infatti affidato al solo apparato verbale e, configurando la lettura delle vignette in senso orizzontale, affida la scena in questione all'immaginazione del lettore. Si tratta però di un punto cruciale: in quanto è il passaggio che permette all'aviatore di tornare a casa e raccontare la storia, esso, pur rimanendo invisibile perché non rappresentato, influenzerà dunque la configurazione iconica delle ultime vignette del fumetto. Si tratta dunque di una *mise en abîme* del concetto di invisibile: è presente in altri punti, ma non è esperibile dalla vista all'interno della narrazione.



**Vignetta 4 a pagina 98**

Il concetto e le declinazioni semantiche dell'invisibile ritornano nella

seconda sottoparte a proposito del regalo delle stelle ridenti che il piccolo principe offre all'aviatore. Le vignette 5 e 6 di pagina 99 annunciano rispettivamente la partenza del piccolo principe e la paura dell'aviatore di fronte a questa prospettiva. Il piccolo principe, forte dell'insegnamento della volpe, sa che è necessario fornire un suo *analogon* all'aviatore per mantenere il legame. In questo contesto si inseriscono i due iperquadri sulle stelle. I filatteri del piccolo principe possiedono una circolarità che riposa sulle idee a cui vengono associate le stelle:



L'aviatore ama il riso del piccolo principe e sa che il suo amico abita una delle stelle del firmamento. Di conseguenza, la caratteristica tanto amata (il riso) si proietterà dal piccolo principe alle stelle. Arricchite da questa connotazione (“saper ridere”), le stelle risulteranno trasfigurate perché saranno in grado di mostrare cioè che in realtà nascondo, ovvero il piccolo principe. Esse riveleranno dunque l'invisibile. Tale presenza dell'invisibile nel filatterio di pagina 100 e 101 è inoltre doppiamente nascosta e irrepresentabile per vie iconiche. Il piccolo principe nei filatteri parla infatti al futuro di una situazione futura, ovvero la vita dell'aviatore dopo le reciproche partenze verso casa. In virtù del rapporto che sia il contenuto che la modalità temporale dell'enunciazione intrattengono con l'invisibile, la lettura delle vignette di pagina 100 e delle prime due di pagina 101 si configura in senso orizzontale. La presenza delle stelle nei filatteri giustifica inoltre implicitamente la scelta di trasfigurare la figura del piccolo principe ricorrendo alla cromia del giallo per le vignette dove il piccolo principe stabilisce l'analogia tra le stelle e il suo riso. Si tratta dell'unico spunto di lettura verticale delle vignette qui rintracciabile, esso però non esaurisce la



complessità semantica del filatterio.



#### **Vignetta 4 a pagina 100**

Le ultime 4 vignette di pagina 101 proiettano invece, attraverso una lettura orizzontale, il discorso al futuro prossimo, ovvero la partenza del piccolo principe e fungono dunque da transizione per la prossima microsequenza.

#### **2.1.18 Diciottesima micro sequenza (pp. 102-104)**

SINOSSI: Il piccolo principe dice addio all'aviatore e parte.

#### **PAGINA 102**

##### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

*« Cette nuit-là, je ne le vis pas se mettre en route. Il s'était évadé sans bruit ».*

##### ***V.2, Recitativo della voce narrante:***

*« Quand je réussis à le rejoindre il me dit seulement ».*

##### ***Il Piccolo Principe:***

*« Ah! Tu es là... ».*

##### ***V.3, Recitativo della voce narrante:***

*« Et il me prit par la main ».*

***Il Piccolo Principe:***

« Tu as tort. Tu auras de la peine. J'aurais l'air d'être mort et ça ne sera pas vrai ».

***V.4, Il Piccolo Principe:***

« Tu comprends, c'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là. C'est trop lourd. Mais ce sera comme une vieille écorce abandonnée. Ce n'est pas triste ».

***V.5, Il Piccolo Principe:***

« Moi aussi je regarderai les étoiles. Toutes les étoiles seront des puits avec une poulie rouillée ».

***V.6, Il Piccolo Principe:***

« Toutes les étoiles me verseront à boire ».

**PAGINA 103**

***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« Moi je me taisais ».

***V.2, Recitativo della voce narrante:***

« Et il se tut aussi parce qu'il pleurait ».

***V.3, Recitativo della voce narrante:***

« C'est-là. Laisse-moi faire un pas tout seul ».

***V.4, Recitativo della voce narrante:***

« Et il s'assit parce qu'il avait peur ».

***Il Piccolo Principe:***

« Tu sais, ma fleur...j'en suis responsable. Et elle est tellement faible, elle est tellement naïve. Elle a quatre épines de rien de tout pour la protéger du monde ».

***V.5, Recitativo della voce narrante:***

« Moi, je m'assis parce que je ne pouvais plus me tenir debout ».

***V.6, Il Piccolo Principe:***

« Voilà...c'est tout ».

**PAGINA 104**

***V.1, Recitativo della voce narrante:***

« Il hésita encore un peu puis il se releva. Il fit un pas ».

***V.2, Recitativo della voce narrante:***

« Moi je ne pouvais pas bouger ».

***V.3, Recitativo della voce narrante:***

« Il n'y eut rien qu'un éclair jaune près de sa cheville ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Il tomba doucement comme tombe un arbre* ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« *Ça ne fit même pas de bruit* ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« *À cause du sable* ».

La microsequenza in questione rappresenta l'uscita dal mondo del deserto e prepara l'entrata nell'epilogo conclusivo del fumetto. Le prime due pagine della microsequenza (pagina 102 e 103) descrivono infatti il viaggio del piccolo principe e l'aviatore verso il punto di ritrovo con il serpente. L'iperquadro di pagina 104 descrive invece il momento del morso e della partenza. La strutturazione dell'apparato verbale a pagina 102 e 103 è complessa in quanto nella gran parte delle vignette convivono recitativi e filatteri. Ai recitativi è affidata sia l'introduzione temporale della narrazione (vignetta 1, pagina 102: *cette nuit-là*) sia la descrizione delle azioni raffigurate nelle vignette. Essi configurano dunque una modalità di lettura verticale. Nei filatteri invece, alla lettura orizzontale si alterna quella verticale. Per esempio, nella vignetta 2 di pagina 102, dove il piccolo principe localizza con *là* l'aviatore all'interno dell'apparato iconico, prevale una lettura verticale. Lo stesso succede nella vignetta 4 della stessa pagina dove sempre il piccolo principe grazie all'uso dei dimostrativi spiega che sembrerà morto perché abbandonerà il proprio corpo sulla Terra al momento di affrontare il viaggio: « *Tu comprends, c'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là. C'est trop lourd. Mais ce sera comme une vieille écorce abandonnée. Ce n'est pas triste* ». Nei filatteri di pagina 102 la lettura diventa però orizzontale quando il piccolo principe parla del tempo futuro, per esempio nella vignetta 3: « *Tu as tort. Tu auras de la peine. J'aurais l'air d'être mort et ça ne sera pas vrai* » e nelle vignette 5 e 6 dove viene introdotta una nuova analogia: « *Moi aussi je regarderai les étoiles. Toutes les étoiles seront des puits avec une poulie rouillée* », « *Toutes les étoiles me verseront à boire* ». Le stelle per il piccolo principe

saranno dunque dei pozzi, in ricordo del suo amico. Anche questa analogia, stabilita dalla parola permette di enunciare l'invisibile che sarà nascosto dietro alle stelle, questa volta nella prospettiva del piccolo principe.



#### **Vignetta 5 a pagina 102**

I tre filatteri presenti a pagina 103 (vignette 3, 4 e 6) appartengono tutti al piccolo principe e svolgono tre funzioni diverse. I filatteri delle vignette 3 e 4 orientano la lettura in senso orizzontale in quanto il primo nomina il luogo dell'incontro con il serpente che non è però raffigurato nella vignetta (*c'est là*) e il secondo è un lungo riferimento al fiore e al fatto che il piccolo principe ne è responsabile. Per spiegare il motivo della partenza si opera quindi un riferimento anaforico e extravignettistico all'ambiente cronotopico raffigurato nelle precedenti tavole del fumetto. L'ultimo filatterio, nella vignetta 6 (*voilà...c'est tout*) costituisce implicitamente la progressione testuale: nella pagine che segue il piccolo principe lascia la Terra. *Voilà...c'est tout* implica infatti la fine di qualcosa.

L'iperquadro di pagina 104 alterna anch'esso lettura verticale e orizzontale. Nelle prime due vignette i recitativi descrivono le azioni dell'aviatore e del piccolo principe seguendo dunque una modalità di lettura verticale. Mentre le vignette 3 e 4 configurano la lettura in orizzontale; si assiste infatti ad una ripresa in primo e primissimo piano del volto dell'aviatore in lacrime mentre il recitativo descrive il morso e la caduta del

piccolo principe.



#### **Vignetta 4 a pagina 104**

Il morso del serpente rimane l'unico momento della sequenza privo di rappresentazione iconica. Si tratta anche in questo caso, come per la riparazione dell'aereo, di un momento importante che avrà ripercussioni sul futuro della narrazione. Anche questa sequenza fornisce dunque nella sua strutturazione una *mise en abîme* dell'intera teoria dell'importanza dell'invisibile. Il momento della caduta, già accennato nella vignetta 4 è invece ripreso anaforicamente nelle vignette 5 e 6. Nella vignetta 5 è infatti raffigurato il piccolo principe di spalle mentre cade, mentre nella vignetta 6 troviamo la stessa ambientazione della vignetta precedente (il deserto), ma senza il corpo del piccolo principe, a significare che la "scorza" non era così pesante da essere abbandonata per intraprendere il viaggio.

#### **2.1.19 Diciannovesima micro sequenza (pp. 105-110)**

SINOSSI: L'aviatore fa ritorno tra gli uomini, profondamente segnato dall'esperienza che ha vissuto. Le stelle hanno inoltre assunto il significato che il piccolo principe aveva prospettato. In questa ultima microsequenza l'apparato iconico è chiaramente riferito alle vicende biografiche di Saint-

Exupéry e lo mostra mentre pilota il suo aereo e prima del suo ultimo volo. Le pagine 108 e 110 sono inoltre totalmente sprovviste di apparato verbale, la prima riprende la tavola a pagina 5, che rappresenta l'apparizione del piccolo principe, e ne elimina i filatteri con la richiesta di disegnargli una pecora. Il co-testo porta a presupporre che tale ricollocazione della stessa tavola però "muta" sia un sogno dell'aviatore che ricorda il suo amico. La tavola a pagina 110 rappresenta invece la partenza dell'aereo dell'aviatore Saint-Exupéry per l'ultimo volo. Nel mezzo si colloca la tavola con l'esortazione ai bambini a scrivergli qualora incontrassero il piccolo principe sulla Terra.

### **PAGINA 105**

#### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

« *Et maintenant, bien sûr, ça fait six ans déjà* ».

#### **V.2, Recitativo della voce narrante:**

« *Je n'ai jamais encore raconté cette histoire. Les camarades qui m'ont revu ont été bien contents de me revoir vivant* ».

#### **V.3, Recitativo della voce narrante:**

« *J'étais triste mais je leur disais "c'est la fatigue"* ».

#### **V.4, Recitativo della voce narrante:**

« *Je sais bien qu'il est revenu à sa planète, puisqu'au lever du jour je n'ai pas retrouvé son corps* ».

#### **V.5, Aviatore:**

« *Sa muselière!* ».

#### **Aviatore:**

« *J'ai oublié d'y ajouter la courroie en cuir* ».

#### **Aviatore:**

« *Il n'aura jamais pu l'attacher à son mouton* ».

#### **Aviatore:**

« *Que s'est-il passé sur sa planète?* ».

#### **V.6, Aviatore:**

« *Peut-être bien que le mouton a mangé la fleur* ».

### **PAGINA 106**

#### **V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Tantôt je me dis: ».

**Aviatore:**

« Sûrement non ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Le petit prince enferme sa fleur toutes les nuits sous son globe de verre, et il surveille bien son mouton ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Alors je suis heureux. Et toutes les étoiles rient doucement ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Tantôt je me dis: on est distrait une fois ou l'autre et ça suffit! Il a oublié, un soir, le globe de verre, ou bien le mouton est sorti sans bruit pendant la nuit ».

**V.5, Recitativo della voce centrale:**

« Alors les grelots se changent tous en larmes ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Rien de l'univers n'est semblable si quelque part, on ne sait où, un mouton que nous ne connaissons pas a oui ou non, mangé une rose ».

**PAGINA 107**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Regardez le ciel ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Demandez-vous: le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur? ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Et vous verrez ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Comme tout change ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Et aucune grande personne ne comprendra jamais ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Que ça a tellement d'importance ».

**PAGINA 109**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Ça, c'est pour moi le plus beau et le plus triste paysage du monde ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« C'est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l'ai dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C'est ici que le petit

*prince a apparu sur Terre, puis disparu ».*

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

*« Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûrs de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert. Et s'il vous arrive de passer par là, je vous en supplie, ne vous pressez pas. Attendez un peu juste sous l'étoile! ».*

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

*« Si alors un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge, vous devinerez bien qu'il est ».*

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

*« Alors soyez gentils! Ne me laissez pas tellement triste ».*

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

*« Écrivez-moi vite qu'il est revenu... ».*

L'ultima microsequenza può essere ulteriormente divisa in due sottoparti: la prima occupa le prime 3 pagine e riassume brevemente il ritorno dell'aviatore tra gli uomini e le sue riflessioni sul senso che possono assumere le stelle a seconda di quanto è accaduto sul pianeta del piccolo principe. La seconda contiene invece l'appello ai lettori

La prima sottoparte possiede una modalità di lettura orientata essenzialmente in senso verticale, con alcune eccezioni. La prima pagina della microsequenza (pagina 105) presenta quattro recitativi, uno per ognuna delle prime quattro vignette e dei filatteri per le due vignette restanti. Il recitativo della vignetta 1 ha lo scopo di introdurre il salto temporale, esplicitando quanto tempo è passato (« *Et maintenant, bien sûr, ça fait six ans déjà* »), mentre i recitativi delle vignette 2 e 3 descrivono semplicemente quanto contenuto nell'immagine: la modalità di lettura è dunque verticale. Il recitativo della vignetta 4 fa invece riferimento al mancato ritrovamento del corpo del piccolo principe e dunque alla certezza che egli abbia fatto ritorno sul suo pianeta, allo stesso modo anche i filatteri delle vignette 5 e 6 si riferiscono anaforicamente al pianeta del piccolo principe e al fatto che la museruola sia sprovvista di cinghia, il che comporta un pericolo per il fiore. La lettura della tavola si conclude dunque in senso orizzontale. Nelle due pagine successive 106 e 107, si alterna



invece un senso di lettura orizzontale ad uno verticale. L'aviatore formula infatti sue ipotesi. La prima ipotesi è che la pecora non abbia mangiato il fiore. Essa è riassunta nei recitativi e filatteri delle prime due vignette, che strutturano dunque la costruzione del senso in orizzontale. La vignetta 3 invece descrive l'effetto che tale ipotesi avrebbe sulla percezione delle stelle da parte dell'aviatore: esse ridono. Siccome l'aviatore sta pilotando il suo aereo in un cielo notturno è possibile reperire il correlativo della parola "étoiles" nell'apparato iconico del fumetto. La vignetta 4 riprende invece la lettura orizzontale e extravignettistica enunciando nel recitativo la seconda ipotesi: la pecora ha mangiato il fiore. Nella vignetta 5 viene descritta l'impressione ricavata dalle stelle quando questa ipotesi prevale: esse diventano lacrime. La vignetta 6 costituisce invece un riassunto anaforico dell'intera vicenda. Essa unisce i due tipi di lettura. Se la parola *univers* contribuisce infatti ad ancorare il testo al contenuto iconico della vignetta la riproposizione della domanda se la pecora abbia mangiato o meno la rosa contribuisce invece ad aprire la prospettiva sia su un finale che non è dato sapere che su una sorta di sintesi di tutti i personaggi importanti della vicenda.

L'iperquadro a pagina 107 varia semplicemente il punto di vista ma insiste sullo stesso tema (cfr. la vignetta 2 a pagina 107). Il narratore si proietta infatti in una prospettiva extradiegetica apostrofando direttamente i lettori (*regadez*, vignetta 1 e *verrez*, vignetta 3). Egli dimostra inoltre di aver metabolizzato l'insegnamento che il piccolo principe ha ricevuto dalla volpe. L'insistenza sui verbi *regarder* e *voir* rimanda infatti all'importanza che la modalità di guardare assume nella costruzione del senso. Le stelle sono presenti in tutto l'iperquadro e sono proprio queste ultime ad essere rappresentate nelle vignette con i verbi *regarder* e *voir*. Data la loro particolare configurazione gli iperquadri di pagina 106 e 107 si configurano come una forma di esplicitazione dell'invisibile attraverso la parola: è infatti la spiegazione fornita dai recitativi che orienta lo sguardo del lettore o, come detto nella vignetta 4 pagina 107, la cambia. La parola, stabilendo l'analogia con il pianeta del piccolo principe, svela la porzione di realtà

recondita e invisibile delle stelle. Pur mantenendo la lettura delle vignette verticale, l'esplicitazione di ciò che invisibile modifica il senso globale comunicato da ogni singola vignetta.

L'ultimo iperquadro si apre invece con una lettura fortemente verticalizzata e un ritorno all'apparato iconico. Rivolgendosi ai lettori, il narratore-aviatore qualifica infatti come *beau* e *triste* il paesaggio raffigurato nelle vignette. Il legame con l'apparato iconico è realizzato grazie ai dimostrativi (cfr. vignette 1, 2 e 3, *ça c'est pour moi le plus beau et le plus triste paysage du monde, c'est le même paysage que celui de la page précédente, regardez attentivement ce paysage*) a questa isotopia del paesaggio si aggiunge l'evocazione della figura del piccolo principe: dapprima risulta ancora legata all'apparato iconico (vignetta 2, *c'est ici quel le petit prince a apparu sur Terre, puis disparu*), poi sempre più isolato rispetto all'apparato iconico, tanto da orientare la lettura in senso orizzontale con la sua descrizione (cfr. vignetta 4: « *Si alors un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge, vous devinerez bien qu'il est* »). Dopo questa descrizione che assume a coreferente anaforico l'intero fumetto fin qui letto, l'album si chiude non solo con una lettura orizzontale ma fortemente extradiegetica e extravignettistica: l'aviatore-narratore lancia infatti un appello ai suoi lettori perché gli scrivano nel caso incontrassero il suo amico (cfr., vignette 5 e 6 pagina 109).

L'analisi qui svolta ha dunque evidenziato una presenza pervasiva del concetto di "invisibile" all'interno della struttura del fumetto. L'invisibile si manifesta essenzialmente nell'apparato verbale, l'unico in grado di esprimerlo, in quanto l'invisibile può essere nominato ma non rappresentato. L'espressione dell'invisibile può realizzarsi a livelli narrativo-semanticamente diversi e comunicare se stessa per motivi diversi. All'interno della struttura fumettistica sono infatti reperibili diverse

declinazioni dell'invisibilità:

1. l'invisibile perché pertinente ad un senso diverso dalla vista (dunque comunicabile con la parola ma non rappresentabile con le immagini), come nel caso del tatto e dell'udito,
2. l'invisibile mentale (le opinioni, i pensieri, i sentimenti e gli stati d'animo dei personaggi) che necessita di un'espressione verbale per poter spiegare e legittimare determinati passaggi narrativi o determinate configurazioni dell'apparato iconico,
3. L'invisibile delle analogie e delle associazioni mentali (il grano per i capelli del piccolo principe, le stelle che ridono e le stelle come fonti d'acqua). Tale invisibile è una sorta di estensione dell'invisibile emotivo e mentale menzionato al punto 2. Esso proietta infatti uno sguardo particolare, quello del cuore, sugli oggetti, trasfigurandoli e creando legami. La forma associativa, che svela i nessi invisibili tra gli oggetti, diventa così forma di conoscenza della realtà,
4. L'invisibile della rappresentazione temporale, siano essi verbi di durata o di movimento applicati ai fermi-immagini delle vignette, oppure segmenti testuali e proposizioni-enunciato orientati al futuro. Tale tipo di invisibilità non deriva da questioni prettamente semantiche come le declinazioni precedenti, ma dalla configurazione mediale, il primo, e da una scelta stilistica il secondo. La configurazione del *medium* fumetto non permette infatti di realizzare fluidamente immagini in movimento come nel caso del *medium* filmico. Inoltre il fumetto impone anche una certa sintesi e dunque una selezione dei momenti salienti per la rappresentazione iconica. Non sarebbe possibile, né auspicabile per il lettore, l'utilizzo di interi iperquadri per rappresentare una singola durata o un singolo movimento-azione. Ne consegue che durata e movimento necessitano di essere comunicati ricorrendo all'apparato verbale. La scelta invece di non dare

rappresentazione iconica degli eventi futuri o previsti può essere considerata stilistica. Uno stacco temporale come una prolessi può infatti essere introdotta a livello di apparato iconico modificando la forma del quadro delle vignette. La forma delle vignette svolgerebbe così una funzione semiotica in quanto diventerebbe un segnale di passaggio da un piano narrativo e temporale ad un altro. Considerato che la struttura narrativa del *Petit Prince* presenta già diversi piani narrativi, che prevedono invece una discesa nel passato e poi una risalita secondo l'organizzazione testuale "a scartole cinesi", è possibile che Sfar abbia deciso di non complicare ulteriormente il gioco dei piani temporali dando una rappresentazione iconica anche del futuro e abbia dunque preferito affidarsi alla sola evocazione tramite l'apparato verbale,

5. L'invisibile è infine l'omissione a livello di apparato iconico di alcuni passaggi importanti di cui saranno poi mostrati gli sviluppi futuri, per esempio la riparazione dell'aereo e la scena del morso. La riparazione dell'aereo è stata effettivamente trattata in maniera ellittica dallo stesso Saint-Exupéry, mentre per la scena del morso Sfar ha sostenuto di non volerla raffigurare perché troppo cruda<sup>452</sup>. In entrambi i casi la mancata rappresentazione a livello del disegno, conferisce però ai due episodi in questione una sfumatura di *mise en abîme*. Essi sono infatti esempi dell'invisibile che rivela però in altro luogo od oggetto la sua presenza ed importanza.

In tutti e cinque i casi l'eplicitazione o comunque la presenza-intuizione dell'invisibile all'interno del testo è possibile grazie alla parola, che si tratti dunque di una questione semantica, di stile o legata alla natura del *medium* la parola appare come insostituibile nell'economia comunicativo-testuale del presente fumetto.

---

<sup>452</sup> Cfr, Pascal Ory, intervista a Joann Sfar, *op. cit.*: « *Je n'ai pas voulu montrer le moment où le serpent le mord [...]. J'ai préféré montrer le visage de Saint-Exupéry en larmes* ».

## **2.2 L'invisibile al di là del fumetto stesso: i riferimenti narrativo-esoforici e la creazione della politopia**

Come già visto nel capitolo 1 di questa seconda parte, il *Petit Prince* è un libro fortemente simbolico che contiene anche alcuni riferimenti alla biografia di Saint-Exupéry. Trattandosi di una configurazione narrativo-isotopica che rimanda ad un'altra (sia essa meditazione sulla vita o riferimento biografico) si può parlare di testo politopico<sup>453</sup>. La configurazione mediale del fumetto deve quindi confrontarsi con tali riferimenti esoforici e suggerirne la corretta interpretazione. Tali riferimenti esoforici emergono chiaramente all'interno del fumetto in due casi: quello della rosa (§ 2.2.1) e del concetto di *apprivoiser* espresso dalla volpe (§ 2.2.2).

### **2.2.1 La rosa**

**PAGINA 34**

#### ***V.1, Recitativo della voce narrante:***

*« Il y avait toujours eu, sur la planète du petit prince, des fleurs très simples, qui ne tenaient point de place et ne dérangent personne ».*

#### ***V.2, Recitativo della voce narrante:***

*« Elles apparaissaient un matin dans l'herbe et puis elles s'éteignaient le soir ».*

#### ***V.3, Recitativo della voce narrante:***

*« Mais celle-là avait germé un jour, d'une graine apportée d'on ne sait où. Et le petit prince avait surveillé de très près cette brindille qui ne ressemblait pas aux autres brindilles ».*

#### ***V.4, Recitativo della voce narrante:***

*« Le petit prince, qui assistait à l'installation d'un bouton énorme, sentait bien qu'il en sortirait une apparition miraculeuse ».*

#### ***V.5, Recitativo della voce narrante:***

---

<sup>453</sup> Per la definizione di testo politopico cfr., il capitolo 1 della prima parte del presente elaborato.

« Mais la fleur n'en finissait pas de se préparer à être belle, à l'abri de sa chambre verte. Elle choisissait avec soin ses couleurs ».

**V.6, Recitativo della voce narrante:**

« Elle s'habillait lentement ».

**PAGINA 35**

**V.1, Recitativo della voce narrante:**

« Elle ajustait un à un ses pétales. Elle ne voulait pas sortir toute fripée comme les coquelicots ».

**V.2, Recitativo della voce narrante:**

« Elle ne voulait apparaître que dans le plein rayonnement de sa beauté ».

**V.3, Recitativo della voce narrante:**

« Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours ».

**V.4, Recitativo della voce narrante:**

« Et puis voici qu'un matin, justement à l'heure du lever du soleil, elle s'était montrée ».

**V.5, Recitativo della voce narrante:**

« Et elle qui avait travaillé avec tant de précision, dit en bâillant: ».

**La Rosa:**

« Ah! Je me réveille à peine ».

**V.6, La Rosa:**

« Je vous demande pardon. Je suis encore toute décoiffée ».

La rosa è stata in linea di massima identificata dalla critica come l'equivalente di Consuelo de Saint-Exupéry, la moglie dello scrittore. I due ebbero infatti una relazione travagliata.

Effettivamente nel racconto la rosa è personificata: le vengono infatti attribuite diverse caratteristiche umane e femminili. Il periodo che precede la sua fioritura è descritto con termini che si adatterebbero anche alla *toilette* femminile (cfr., la vignetta 3 a pagina 35: « *Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours* »).

La rosa *se préparait à être belle* nella sua *chambre verte* (per significare il bocciolo). La rosa *choisissait ses couleurs et s'habillait lentement*.

(vignette 5 e 6 a pagina 34). La rosa *ajoustait un à un ses pétales* per apparire nel « *plein rayonnement de sa beauté* ». Il giorno della sua fioritura ella si mostra inoltre « *en bâillant:* » e si lamenta di essere ancora « *décoiffée* » (cfr., pagina 35).

Tale personificazione, operata dal linguaggio e già presente nel racconto di Saint-Exupéry, ha legittimato la rappresentazione della rosa con forme umane e femminili, come una ballerina degli anni '30, secondo una definizione data dallo stesso fumettista in un'intervista riportata nel capitolo precedente all'inizio del paragrafo **1.4.2.2** ( il paragrafo è sul confronto dei due apparati iconici, del libro e del fumetto).



**Vignetta 2 a pagina 36**

### **2.2.2 L'apprivoisement**

Spesso tradotto con “addomesticamento”, *apprivoisement* in francese presenta invece una configurazione semantica molto più complessa. *Apprivoisement* secondo il *Petit Robert* significa infatti « *action d'apprivoiser; resultat de cette action* »<sup>454</sup>. A sua volta il verbo *apprivoiser* possiede invece diverse definizioni : 1. « *Rendre moins crantif ou moins dangereux (un animal farouche, sauvage)* » 2. « *fig. et litt. Rendre plus docile, plus sociable=>adoucir, amadouer. Apprivoiser un enfant* » 3.

<sup>454</sup> Cfr., Josette Rey-Debove e Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Sejer, 2004, p.122.

«S'APPRIVOISER v. pron. (pass.) Devenir moins sauvage (animaux). Devenir moins farouche, plus sociable, plus familier (personnes) »<sup>455</sup>.

*Apprivoiser* può essere dunque riferito sia agli animali che agli esseri umani. Il sema comune tra addomesticare un animale e rendere una persona socievole è in effetti quello di “creare dei legami” come spiegato dalla volpe.

L'insegnamento della volpe è dunque universale, non riguarda solo l'amicizia uomo-animale, ma anche i rapporti tra esseri umani. Il riferimento è in questo senso esoforico perché rimanda al significato ultimo del racconto di Saint-Exupéry al di là della sua struttura simbolica: l'importanza dei rapporti umani. A livello della struttura del fumetto tale sfumatura semantica è importante in quanto permette di compattare in un unico gruppo semantico la storia dell'amicizia tra la volpe e il piccolo principe e quella di quest'ultimo con l'aviatore. Il principio alla base è infatti quello dell'importanza di creare dei legami. Il riferimento esoforico e i relativi legami verbali co-anaforici nel testo permettono così di ovviare al contrasto iconico animale-persona che si realizzerebbe tra i due interlocutori del piccolo principe.

L'episodio della rosa e il significato di *apprivoiser* funzionano dunque come i link (in francese *liens*) dell'ipertesto: essi sono le porte di accesso da una realtà (fittizia e narrativa) ad un'altra (l'interpretazione simbolica del racconto e i riferimenti biografici). Tali realtà simboliche e biografiche somigliano molto alle analogie tra oggetti stabilite all'interno dell'universo narrativo. Anche in questo caso un oggetto ne implica un altro se guardato/interpretato da una certa prospettiva. Tale passaggio associativo si opera sempre grazie all'apparato verbale che esplicita così anche le realtà invisibili, ma questa volta esoforiche, rispetto all'universo descritto e narrato.

---

<sup>455</sup> Cfr., *ibidem*.



## CONCLUSIONE

Al termine del lavoro di analisi sull'apparato verbale del *Petit Prince* a fumetti di Sfar e sulle peculiarità semantiche veicolate dalla parola, il presente elaborato si conclude inquadrando le considerazioni fin qui fatte sull'apparato verbale di un particolare album in una teoria più generale sul ruolo della parola all'interno del fumetto inteso come *medium*.

*In primis* occorre però effettuare sia un distinguo sul rapporto tra il fumetto in questione e l'adattamento che un breve riepilogo, talvolta precisando ulteriormente alcuni concetti, riguardo i punti fondamentali del fumetto che sono via via emersi lungo lo studio teorico e l'analisi del fumetto preso in esame.

In primo luogo, il fatto che si tratti di un adattamento non influisce significativamente sul ruolo che la parola assume all'interno del fumetto. Si potrebbe infatti tentare di stabilire un parallelo tra l'importanza che la parola ricopre nel fumetto e il fatto che l'album in questione sia il risultato dell'adattamento di un testo scritto. In questa ottica l'importanza della parola dipenderebbe da una peculiarità del fumetto in questione in quanto derivato da un racconto.

Tale obiezione circa l'importanza della parola mostra però dei punti deboli, che indeboliscono il parallelo stesso: non solo il *Petit Prince* di Sfar, ma la gran parte delle opere fumettistiche, indipendentemente dal fatto che siano o meno adattamenti di opere letterarie, prevedono infatti ad un determinato stadio della loro realizzazione la stesura di un testo-fonte interamente a codice verbale. Si tratta della sceneggiatura che governa lo svolgimento delle vignette e stabilisce il materiale enunciativo di filatteri e recitativi. In questo senso, la prima comunicazione contenutistica del testo fumettistico dipende dunque dalla parola che viene poi traslata in un altro *medium* a codice misto. Come discusso nel capitolo sull'adattamento nella prima parte del presente elaborato, ogni *medium* preseleziona il proprio contenuto. Di conseguenza il testo scritto-sceneggiatura possiederà

caratteristiche adattabili al disegno e al filatterio; nella fattispecie parti descrittivo-visive per l'apparato iconico e battute o indicazioni narrative rispettivamente per filatteri e recitativi. Nel caso del *Petit Prince* di Sfar il testo - fonte di prossimità al fumetto rimane in ogni caso la sceneggiatura che si configura come testo cerniera tra l'originale di Saint-Exupéry e il suo adattamento, come del resto le sceneggiature possono essere precedute da un soggetto o semplicemente da un'idea. Inoltre, il *Petit Prince* di Saint-Exupéry, in quanto iconotesto dotato di immagini, si pone in una posizione particolare rispetto all'operazione dell'adattamento perché prefigura già, sebbene in maniera diversa, i due codici presenti anche nel fumetto, come evidenziato nel capitolo 1 della seconda parte.

Se l'analisi dell'apparato verbale del *Petit Prince* di Sfar ha portato a riflettere sull'importanza e l'imprescindibilità della parola, altre considerazioni importanti potrebbero giungere anche da un'analisi delle differenze del tratto del disegno tra Saint-Exupéry e Sfar di cui si è brevemente trattato nel capitolo 1 della seconda parte.

Precisato il rapporto tra il fumetto in questione e il testo – fonte, è ora necessario riepilogare e precisare brevemente i punti fondamentali emersi lungo tutto il presente elaborato per poi soffermarsi sul ruolo dell'apparato verbale.

Per prima cosa ogni fumetto costituisce un testo in cui cooperano due codici: quello verbale e quello iconico. La prova di tale natura testuale è data dal rispetto delle condizioni di testualità individuate da Jean-Michel Adam, ovvero di coesione e progressione testuale<sup>456</sup>.

Come ha evidenziato l'analisi svolta nel capitolo 2 della seconda parte, a livello di apparato verbale, esse sono garantite dalla presenza di anafore, soprattutto quelle associative, e dunque dalla ricostruzione di specifiche isotopie che occorrono in diverse sequenze del testo, completandosi e/o opponendosi.

A livello di apparato iconico, coesione e progressione sono invece

---

<sup>456</sup> Cfr., il capitolo 1 della prima parte del presente elaborato.

garantite dalla ripetizione delle stesse immagini, soggette a variazioni lungo l'iperquadro e il multiquadro.

Ovviamente i due apparati non operano e comunicano nella totale indifferenza l'uno dall'altro, ma interagiscono grazie alla modalità della lettura verticale illustrata nel capitolo 2 della seconda parte. In tali sequenze a lettura verticale, alcuni elementi dell'apparato verbale trovano il loro correlativo nell'apparato iconico in un'ottica di volta in volta di commento, descrizione, nominalizzazione, spiegazione e integrazione di informazioni e senso.

I rapporti tra parola e immagine appaiono invece diversi nelle sequenze a lettura orizzontale. Tali sequenze si caratterizzano a livello di apparato iconico per una serie di variazioni delle inquadrature dei personaggi e dello sfondo interessati. Essi trovano la loro ragion d'essere nella presenza stessa dei filatteri e recitativi che esprimono un contenuto narrativo, disgiunto dall'immagine<sup>457</sup>. Senza filatteri e recitativi tali sequenze non avrebbero dunque senso, tanto che un lettore superficiale o poco attento che si soffermasse solo sul dato iconico non comprenderebbe intere sequenze narrative. Tuttavia, nonostante la disgiunzione dei piani semantici fin qui illustrata, esiste un sottile filo di orientamento verticale della lettura anche nel caso delle sequenze orizzontali: si tratta della configurazione del filatterio in sé come immagine scritta dell'orale<sup>458</sup>. L'oralità presuppone infatti un enunciatore e tale enunciatore è reperibile per ogni vignetta nell'apparato iconico stesso. Nel caso del recitativo sono invece le convenzioni e la prassi narrativa stesse che di fronte ad una porzione di apparato verbale non attribuibile a nessuno dei personaggi obbligano il lettore attento a postulare l'esistenza di una voce narrante extradiegetica. La presenza di tale voce narrante segna spesso una distanza temporale tra il tempo del recitativo e il tempo dei filatteri e dell'apparato iconico.

---

<sup>457</sup> Cfr., il caso del racconto dell'incontro del piccolo principe con il mercante di pillole contro la sete e successivamente della casa dell'infanzia dell'aviatore, cfr. Joann Sfar, *Le Petit Prince*, *op. cit.*, p.86 e p.88.

<sup>458</sup> Cfr., la definizione di Renata Marini riportata nel capitolo 2 della prima parte del presente elaborato.

Tale processo di “identificazione dell’enunciatore” è ovviamente valido nella sua primordialità comunicativa per tutti i tipi di sequenze, sia quelle a lettura orizzontale che quelle a lettura verticale. Tuttavia esso acquista maggiore importanza nelle sequenze a lettura orizzontale in quanto è la parola stessa che, esigendo un mittente-enunciatore, determina la creazione di un apparato iconico corrispondente al filatterio e/o al recitativo, anche se il contenuto semantico di tale apparato verbale non stabilirà poi legami importanti con il disegno stesso. Nel caso della lettura verticale, non solo l’atto stesso di parola, ma anche il contenuto semantico di filatterio e/o recitativo si applicheranno al disegno.

Il rapporto di cooperazione parola-immagine che appare equilibrato nel caso delle sequenze a lettura verticale, si sbilancia dunque a favore della parola nelle sequenze orizzontali, pur mantenendo una verticalità implicita. Lo sfondo e i personaggi rappresentati nell’apparato iconico di una sequenza orizzontale forniscono quindi la materia grezza per la narrazione di altro: essi sono l’equivalente fumettistico delle indicazioni di scena nelle opere teatrali che descrivono infatti luogo, movimenti, oggetti e segnalano prima di ogni battuta da quale personaggio sarà pronunciata. Nel fumetto il disegno sintetizza (e ripete per creare coesione in ogni vignetta) tutte queste indicazioni.

Tali modalità di lettura, verticale esplicita e orizzontale (verticale implicita), permettono, grazie all’apparato verbale, la comunicazione delle porzioni di realtà invisibili, e dunque esprimibili solo grazie alla parola. La comunicazione dell’invisibile è declinata secondo le cinque modalità illustrate nel capitolo 2 della seconda parte: l’invisibile attinente a sensi diversi dalla vista, l’invisibile mentale della psiche dei personaggi, l’invisibile dell’analogia, l’invisibile della rappresentazione temporale (sia esso durata, movimento o previsione futura), l’invisibile come omissione di alcuni episodi importanti che sono solo raccontati e non rappresentati. Ad essi si aggiunge poi l’invisibile extradiegetico della personificazione della rosa e della complessità semantica del verbo *apprivoiser*, riferito sia ad

uomini che ad animali.

Una prima riflessione importante per ampliare il discorso sull'apparato verbale parte proprio da una possibile universalità delle cinque modalità di comunicazione dell'invisibile individuate in questo fumetto. Essa interessa dunque l'aspetto semantico-contenutistico di filatteri e recitativi e non i filatteri e recitativi in se stessi.

Si potrebbe infatti obiettare che l'invisibile sia comunicato attraverso o con la cooperazione dell'apparato verbale solo in questo particolare fumetto. In realtà, le tecniche e gli oggetti della comunicazione reperiti nel *Petit Prince* di Sfar sono suscettibili di essere comunicati attraverso l'apparato verbale anche in altri fumetti. Si pensi per esempio al problema della comunicazione delle sensazioni diverse dalla vista (tattili, uditive, olfattive, gustative), dell'universo psichico e emozionale e delle analogie. Esse possono essere comunicate in maniera efficace e chiara solamente grazie all'ausilio della parola. Trattandosi di una narrazione che deve essere fluida, i legami tra le vignette devono essere espressi chiaramente. Dove l'immagine non giunge a questa chiarezza, interviene la parola<sup>459</sup>. Nel caso delle sensazioni l'immagine sarebbe insufficiente e opaca: una sensazione tattile, uditiva, olfattiva o gustativa può trovare un correlativo nell'immagine, ma non può esplicitare la sensazione stessa. Per esempio, la temperatura non è sempre facilmente comunicabile attraverso il disegno (come nel caso del piccolo principe pallido e freddo dopo il secondo incontro con il serpente), allo stesso modo le sensazioni uditive necessitano di un filatterio e di un contenuto verbale per esprimersi, eventualmente variando in un secondo momento gli accorgimenti tipografici per comunicare il tono della voce. Anche le sensazioni legate ad olfatto e gusto possono essere veicolate da *stimuli* visivi (scie di fumo, espressioni e colori del volto dei personaggi di fronte al cibo o mentre mangiano) ma devono essere esplicitate tramite la parola (spesso onomatopeica) per ovviare

---

<sup>459</sup> Cfr., Renata Marini, *op.cit.*, p.43: « *Il y a en fait toute une "grammaire codée" des expressions auxquelles le texte, par ses contenus et par sa forme, peut donner une confirmation ultérieure, au cas où la situation, par son ambiguïté, pourrait laisser planer un doute chez le lecteur* ».

all'eventuale opacità e polisemia dell'immagine.

La stessa opacità deve essere ovviata a maggior ragione per esprimere i pensieri e le sensazioni dei personaggi. Più sono complessi e sfumati, più i pensieri e le emozioni necessitano di essere espressi attraverso l'apparato verbale oppure, anche nel caso di quelle emozioni che si manifestano visivamente, può risultare necessaria un'esplicitazione che le spieghi. Per esempio, le lacrime possono essere sia di gioia come di dolore o di rabbia. È necessario contestualizzarle, spiegarne le cause e cosa sente in quel momento il personaggio. Ad eccezione di tavole dove i rapporti di causa-effetto sono semplici ed immediati (per esempio le lacrime di dolore dopo una caduta), sarà necessario l'uso della parola per tutti questi passaggi<sup>460</sup>.

Infine le analogie, soprattutto se stabilite tra oggetti tra loro lontani, necessitano dell'intervento disambiguante della parola.

Come già illustrato alla fine del capitolo 2 della seconda parte, durate temporali e movimenti devono essere esplicitati grazie alla parola per una questione propria al *medium* – fumetto che prevede solo fermi-immagini e non immagini in movimento. Tale particolarità dell'invisibile risulta comunicabile grazie alla parola non solo nel fumetto in questione ma in tutti i prodotti comunicativi a linguaggio fumettistico<sup>461</sup>.

Il caso dell'ultima declinazione dell'invisibile, quella della comunicazione solo attraverso la parola di alcuni episodi che avranno poi conseguenze sulla narrazione, può essere utilizzato anche in altri fumetti in quanto si tratta di una strategia narrativa (quella del racconto riportato) non legata strettamente alla *fabula* del *Petit Prince*.

Le modalità fin qui illustrate descrivono una situazione di cooperazione tra l'apparato verbale e l'apparato iconico che si completano e si

---

<sup>460</sup> Cfr., *ivi*, p.43 : «*La langue de la bulle est langue de communication entre les personnages, mais en même temps elle est porteuse d'un supplément d'informations qui servent au lecteur, pour décrypter le message et surtout pour comprendre les états d'âme des personnages locuteurs* »

<sup>461</sup> Cfr., *ivi*, p.39: «*Une analyse quelque peu attentive permet d'établir que, dans 99% des cas, une vignette sans phylactère ou sans aucun type de signe graphique renvoyant à un son, nous communique soit l'extrême rapidité de ce qui se passe à l'intérieur de la case, soit une action qui se situe hors du temps, dans un espace que l'auteur veut faire paraître comme éternel* ».

presuppongono in maniera diversa.

Nel caso del fumetto in questione non risulterebbe dunque vera l'affermazione di Thierry Groensteen su una contingenza e superfluità (dunque su una subordinazione) della parola all'immagine:

Si grande est la diversité de ce qui s'est revendiqué ou se revendique aujourd'hui, sous divers latitudes, comme bande dessinée, qu'il est en effet devenu quasiment impossible de retenir aucun critère définitoire universellement vérifié. J'en ferai la démonstration pour deux des traits pertinents souvent érigés en éléments de doctrine, à savoir :

a/l'insertion, dans l'image, d'énoncés verbaux

b/la permanence, au fil des vignettes, d'au moins un personnage identifiable [...]. Quoique d'un usage statistiquement très majoritaire, ces traits doivent être tenus pour des caractéristiques contingentes, souffrant nombre d'exceptions. Par suite, ils ne sauraient fonder que des définitions réductrices.

Voici tout d'abord quelques auteurs qui ont produit des bandes dessinées «muettes», c'est-à-dire dépourvues d'énoncés verbaux, qu'il s'agisse de dialogues ou de textes narratifs (dits *recitatifs*). [ segue la lista con i nomi dei fumettisti in questione e delle relative opere: NdR]<sup>462</sup>.

L'analisi del fumetto di Sfar ha invece rivelato che, considerate le diverse porzioni di realtà e di senso che immagine e parola sono in grado di comunicare, i due apparati verbale e iconico appaiono piuttosto come due fattori cooperanti con equilibri di volta in volta ridefinibili e negoziabili (è il caso delle due modalità di lettura verticale e orizzontale), ma mai in un vero e proprio rapporto di subordinazione, della parola rispetto all'immagine. Il fatto che esistano fumetti o anche solo tavole realizzate interamente a codice iconico senza il ricorso alla parola non pare inoltre sufficiente a giustificare una natura prevalentemente iconica del fumetto. Lo stesso Groensteen qualifica infatti tali fumetti come “*exceptions*”, per quanto siano “*nombreuses*”. In questo senso, i fumetti e le sequenze senza

---

<sup>462</sup> Cfr., Thierry Groensteen, *op. cit.*, pp.17-18.

apparato verbale somigliano dunque più ad un'eccezione dello stereotipo del fumetto che allo stereotipo originale, il quale deve necessariamente comprendere e prevedere sia l'apparato iconico che quello verbale per sopperire ad esigenze comunicative più o meno articolate.

A scanso di equivoci, va inoltre sottolineato che l'accezione di stereotipo a cui si ricorre in questa sede non è quella comunemente connotata negativamente, ma quella che Hilary Putnam propone, senza connotazioni negative, per fini semantico-filosofici. Tale definizione di stereotipo punta a definire un concetto-canovaccio suscettibile di variazioni e oscillazioni, come nell'esempio delle tigri stereotipate e delle tigri albine:

Nel mondo di parlare comune, uno "stereotipo" è un'idea convenzionale (spesso maliziosa e fortemente imprecisa) di ciò a cui  $x$  assomiglia, o di come agisce o di come è. Ovviamente io sto approfittando di alcune caratteristiche del modo di parlare comune. Non mi interessano gli stereotipi maliziosi (tranne dove è il linguaggio stesso a essere malizioso); ma mi interessano le idee convenzionali [...] Sto suggerendo che proprio una tale idea convenzionale è associata a "tigre", "oro" ecc...e inoltre questo è l'unico elemento di verità nella teoria del "concetto".

Secondo questo punto di vista, uno che sa cosa vuol dire "tigre" [...] è tenuto a sapere che le tigri stereotipiche sono a righe.[...] Il fatto che un tratto caratteristico (per esempio le strisce) sia incluso nello stereotipo associato alla parola  $x$  non vuol dire che sia una verità analitica che tutti gli  $x$  abbiano quel tratto. Le tigri a tre zampe e le tigri albine non sono entità logicamente contraddittorie<sup>463</sup>.

I fumetti privi di apparato verbale si collocano dunque rispetto allo stereotipo del "fumetto" come le tigri albine si pongono nei confronti dello stereotipo "tigre". Sono una variazione tollerabile, che non inficia il riconoscimento e l'attribuzione di senso e nome, sebbene siano privi di una caratteristica propria dell'oggetto. I fumetti senza filatteri e recitativi sono dunque ascrivibili alla categoria del fumetto, *anche se* non possiedono l'apparato verbale (ma possiedono comunque una divisione in vignette e un

---

<sup>463</sup> Cfr., Paolo Casalegno Paolo, Giuseppe Frascolla, Andrea Iacona *et alii*, *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p.198.



apparato iconico in ogni vignetta), piuttosto che *in virtù del fatto che* non possiedono l'apparato verbale.

Inoltre, come affermato nel capitolo 3 della prima parte, il fumetto è governato da un principio di sintesi e pregnanza narrativa, che non si accorda con la presenza di elementi superflui o contingenti. Di conseguenza l'apparato verbale compare laddove è necessario, mentre non sarà presente dove non lo è. Il fumetto analizzato orienta la sua struttura comunicativa in questa direzione, ricorrendo all'apparato verbale nei casi di maggiore astrazione e complessità semantica della sequenza narrativa (ovvero le cinque declinazioni dell'invisibile). La comunicazione esclusivamente iconica è comunque presente: la pagina 19 del *Petit Prince* di Sfar, per esempio, comprende infatti un'intera sequenza senza apparato verbale. Tuttavia essa è molto semplice e descrive il momento del salto del piccolo principe dall'aereo mentre gioca. Non essendo però tutte le sequenze così semplici, la parola è obbligata a manifestarsi sotto forma di recitativo e filatterio per garantire la comunicazione.

L'analisi dell'apparato verbale del *Petit Prince* di Sfar sembra dunque andare a sostegno di un'altra teoria di lettura e costruzione del fumetto: quella dell'ideogramma. Tale teoria, illustrata da Bernard Toussaint, instaura un parallelo tra la struttura del fumetto e l'ideogramma delle lingue orientali. Per esempio, dall'unione dell'ideogramma che indica la "foresta" e di quello che indica il "fuoco" si ottiene "la foresta in fiamme". Tale associazione di significati esprime grazie ad un processo immaginifico e di astrazione "l'autunno"<sup>464</sup>.

Secondo Toussaint nel fumetto viene messo in atto lo stesso procedimento per livelli di astrazione sempre maggiori a seconda della complessità semantica del messaggio comunicato. L'apparato verbale e l'apparato iconico, per esigenze comunicative, formano infatti un *unicuum*. La parola concorre dunque in larga parte a rendere l'immagine narrativa, tanto che, con un effetto di *leurre* ad uno studio superficiale, all'immagine

---

<sup>464</sup> Cfr. Bernard Toussaint, *Idéographie et bande dessinée*, in AA.VV., *La bande dessinée et son discours*, *Communications* n.24, 1976, [www.persée.fr](http://www.persée.fr), p.82.

vengono attribuite anche i significati veicolati dalla parola. Toussaint ravvisa in questo effetto di *leurre*, dato dalla lettura ideogrammatica del fumetto, una caratteristica intrinseca del *medium* fumettistico stesso:

L'idéogramme dans la bande dessinée, issu du dessin va cautionner ce dernier, le rendre probant et vraisemblable, tenter de l'«animer». Il joue le rôle d'un catalysateur d'effet –de-mouvement, pourrait-on dire, s'efforçant de rendre plus fluide la progression hoquetante de la lecture d'une bande dessinée, vignette par vignette. [...] La lecture, la perception visuelle d'un film, se passerait de ce genre de régulateur, l'effet-de-réel (re)créé par l'illusionnisme de la reconstruction du mouvement rendant parfaitement fluide la progression plans par plans, séquences par séquences. L'image figée, le dessin fixé, participent du grand leurre de la bande dessinée (et sans doute de toute imagisme figuratif), tout comme la « fixation » de la « parole » dans le phylactère, par ailleurs leurre fondamental de l'image qui veut *tout faire croire* (bruits, odeurs, lumières, paroles etc.) à son décrypteur. En fait, la bande dessinée ne « dessine » pas beaucoup, elle raconte surtout [...] <sup>465</sup>.

Le immagini sono dunque legate sia all'atto enunciativo stesso (è il processo di “identificazione dell'enunciatore”) che al contenuto semantico dei filatteri e recitativi che rendono l'atto in questione possibile.

Nel caso del *Petit Prince* di Sfar il risultato di tale doppia attribuzione comporta delle conseguenze semiotiche, ascrivibili alla macrocategoria dell'animazione individuata da Toussaint: l'attribuzione di un enunciatore anima il disegno che da semplice rappresentazione-simbolo di una persona (e nel caso del *Petit Prince* anche di animali), si avvicina al referente stesso dell'immagine grazie alla comparsa della parola (i disegni di esseri umani non parlano, ma le persone e i personaggi di una narrazione sì). Inoltre, la parola comunica una porzione di realtà che il disegno non sarebbe in grado di esprimere con la stessa chiarezza, considerata l'opacità intrinseca del segno iconico. La parola dunque umanizza il simbolo-immagine *in primis* per la sua stessa presenza (l'immagine scritta dell'orale) e poi perché

---

<sup>465</sup> Cfr., *ivi*, p.83.

esprime l'invisibile: le sensazioni diverse dalla vista, l'universo psichico interiore e le analogie.

Grazie all'apparato verbale le immagini diventano dunque personaggi. Sempre come nota Toussaint, la staticità dell'apparato iconico viene superata grazie alla parola. Essa veicola infatti espressioni di tempo e durata, movimentata le vignette, le lega grazie alle anfore oppure le sostituisce come nel caso dei fatti raccontati ma non rappresentati.

Nel quadro delle teorie sulla configurazione comunicativa del fumetto, l'analisi dell'opera di Sfar, che sfrutta i rapporti cooperativi tra parola e immagine, fornisce dunque un'ulteriore prova a sostegno della teoria dell'ideogramma anziché di quella essenzialmente iconica di Groensteen.

## BIBLIOGRAFIA

Adam Jean-Michel, *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Parigi, 2008.

Adam Jean-Michel, *Le texte narratif, traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Parigi, 1994.

Bachtin Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Parigi, 2006.

Baggio Mario, *La nozione di codice e la sua moltiplicazione*, in *Semiotica II, Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, pp.353-381.

Balpe Jean-Pierre, *Techniques avancées pour l'hypertexte*, Hermes, Parigi, 1996.

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Parigi, 1953.

Bazin André, *Qu'est-ce que c'est que le cinéma? Vol. II le cinéma et les autres arts*, Les éditions du Cerf, Parigi, 1959.

Cantoni Lorenzo e Vittadini Nicoletta, *L'ipertesto digitale*, in *Semiotica II, Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, pp.321-351.

Casalegno Paolo, Frascolla Pasquale, Iacona Andrea *et alii*, *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Cascetta Annamaria, Peja Laura, *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze, 2008.

Cerisier Alban, *1946-2006, quelques précisions*, in Alban Cerisier (dir.) *Il était une fois...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, pp.56-68.

Cerisier Alban, *Débat sur la rose...*, in Alban Cerisier (dir.) *Il était une fois...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, pp.107-113.

Cerisier Alban, *Écouter et voir Le Petit Prince : les adaptations. Suivi de Le Petit Prince en chansons (Bécaud, Manson, Art Mango)*, in Alban Cerisier (dir.) *Il était une fois...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, pp.163-183.

Cerisier Alban, *Le Petit Prince dans le cœur des Français : de palmarès en palmarès*, in Alban Cerisier (dir.), *Il était une fois ...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, pp.188-189.

Chadeau Emmanuel, *Saint-Exupéry*, Perrin, Parigi, 2000.

Cigada Sergio, *Corso di tecniche espressive e tipologie dei testi*, Editrice La Scuola, Brescia, 2005.

Conni Ilaria, intervista a Joann Sfar, *Le Petit Prince*, in *PAGE des libraires*, settembre 2008, pp.15-17.

De Marinis Marco, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992.

Eco Umberto, *L'opera aperta*, Bompiani,, Milano, 1967.

Everaert-Desmedt Nicole, *Sémiotique du récit, méthode et applications*, Cabay, Louvain-La Neuve, 1981.

Fresnault-Deruelle Pierre, *L'espace interpersonnel dans les comics*, in André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation : théâtre, télévision, bande dessinée*, Editions Complexe, Bruxelles, 1975, pp.129-150.

Gaudreault André, Marion Philippe, *Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité*, in André Gaudreault, Groensteen Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Colloque de Cerisy, Editions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée et de l'image, Québec, 1998.

Greimas Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Le Seuil, Parigi, 1976.

Groensteen Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion et Cité de la bande dessinée et de l'image, Parigi, 2009.

Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Parigi, 1999.

Jost François, *Ruptures et retournements de la sémiologie des médias*, in Driss Albali, EléniMitropoulou (coordinatori), *Sémiotique et communication, état des lieux et perspective d'un dialogue*, Presses

- Universitaires de France, Besançon, 2007, pp.93-106.
- Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Point Seuil, Parigi, 2000.
- Kolp Manuel, *Le langage cinématographique en bande dessinée*, Edition de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1994.
- Interdonato Paolo, *Joann Sfar. Un narratore talmudico* in AA.VV., *Fumetto International*, Edizioni Drago, Milano, 2005, pp.61-63.
- Le Hir Geneviève, *Saint-Exupéry ou la force des images* ; Imago, Parigi, 2002.
- Marini Renata, *La B.D. : image, texte et pseudo-oralité*, in Mariagrazia Margarito, Enrica Galazzi, Monique Lebhar Politi, *Oralité dans la parole et dans l'écriture, oralità nella parola e nella scrittura, analyse linguistique, valeur symbolique, enjeux professionnels*, Edizioni Libreria Cortina, Torino, 2001, pp.35-56.
- Mcluhan Marshall, *La galassia Gutenberg, la nascita dell'uomo tipografico*, Armando Armando Editore, Roma, 1976.
- Mennier Paul, *La philosophie du petit prince ou le retour à l'essentiel*, Carte Blanche, Outrement, Québec, 2003.
- Mitropoulou Eléni, *Sémiotique et communication en nouvelles technologies*, in Driss Albali, Eléni Mitropoulou (coordinatori), *Sémiotique et communication, état des lieux et perspective d'un dialogue*, Presses Universitaires de France, Besançon, 2007, pp.107-120.
- Rastier François, *Sens et textualité*, Hachette Supérieur, Parigi, 1989.
- Renonciat Anne, *Un livre pour les enfants ?*, in Alban Cerisier (dir.), *Il était une fois...Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2006, pp.15-44.
- Rey-Debove Josette, Rey Alain, *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Sejer, 2004.
- Rocci Andrea, *La testualità*, in *Semiotica II, configurazione disciplinare e*

*questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, 2003, pp.257-319.

Rutelli Romana, *Semiotica (e)semplificata*, Liguori editore, Napoli, 2003.

Saint-Exupéry Antoine de, *Le Petit Prince*, Folio, Parigi, 2002.

Sfar Joann, *Le Petit Prince d'après l'oeuvre de Saint-Exupéry*, Gallimard Fétiche, Parigi, 2008.

Saussure Ferdinand de ( a cura di Charles Bally e Albert Séchehaye con la collaborazione di Albert Riedlinger), *Cours de linguistique générale*, Payot, Parigi, 2006.

Thibault-Laulan Anne-Marie, *L'image dans la société contemporaine, publicité, bande dessinée, cinéma, télévision*, Editions E.P. Denoel, Parigi, 1971.

Toussaint Bernard, *Idéologie et bande dessinée*, in AA. VV., *La bande dessinée et son discours*, *Communications* n.24, 1976, pp.81-93, consultabile su [www.persee.fr](http://www.persee.fr).

Vogler Chris, *Il viaggio dell'eroe, la struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino Editore, Roma, 2005.

**SITOGRAFIA** (siti consultati l'ultima volta il 10 marzo 2011)

<http://sites.radiofrance.fr/franceinter/em/grand-entretien/index.php?id=99655>

[www.actuabd.com/Le-Petit-Prince-de-Joann-Sfar-La-necessaire-reappropriation-des-classiques](http://www.actuabd.com/Le-Petit-Prince-de-Joann-Sfar-La-necessaire-reappropriation-des-classiques).

[www.album.fr](http://www.album.fr)

[www.antoinedesaintexupery.com](http://www.antoinedesaintexupery.com)

[www.bdangouleme.com](http://www.bdangouleme.com)

[www.bdnet.com](http://www.bdnet.com)

[www.citebd.org](http://www.citebd.org)

[www.fondation-antoine-de-saint-exupery.org](http://www.fondation-antoine-de-saint-exupery.org)

[www.gallimard.fr/catalog/html/revue/nrf](http://www.gallimard.fr/catalog/html/revue/nrf).

[www.gallimardjeunesse.fr/3nav/contenu.phppage=&page=collection&num=1&d\\_collection=1034&tri=titre\\_resume&type=collection#](http://www.gallimardjeunesse.fr/3nav/contenu.phppage=&page=collection&num=1&d_collection=1034&tri=titre_resume&type=collection#)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.laboutiquedupetitprince.com/fr](http://www.laboutiquedupetitprince.com/fr)

[www.lesinrocks.com/livres-arts-scenes-article/t/50548/date/2010-09-11/article/chagall-en-russie-lepopee-russe-de-joann-sfar/](http://www.lesinrocks.com/livres-arts-scenes-article/t/50548/date/2010-09-11/article/chagall-en-russie-lepopee-russe-de-joann-sfar/)

[www.lexpress.fr/culture/tele/la-serie-d-animation-inspiree-du-petit-prince-s-invite-au-revillon\\_946775.html](http://www.lexpress.fr/culture/tele/la-serie-d-animation-inspiree-du-petit-prince-s-invite-au-revillon_946775.html).

[www.lepetitprince.com](http://www.lepetitprince.com)

<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=53050/idR=201/idG10>

[www.revue-media.com/Le-BD-reportage-et-ses-maitres.155.html](http://www.revue-media.com/Le-BD-reportage-et-ses-maitres.155.html).



La conclusione della tesi mi offre l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno contribuito con i loro consigli, il tempo dedicato o anche un semplice incoraggiamento alla forma e ai contenuti di questo lavoro.

Nonostante lo spazio limitato costringa ad un'infelice sintesi, desidero comunque ringraziare gli amici di sempre e quelli conosciuti durante il mio Erasmus a Parigi, nonché i parenti per il sostegno ricevuto, l'interessamento costante, i suggerimenti e la condivisione di un comune amore per il racconto di Saint-Exupéry, a riprova che il *Petit Prince* è ancora molto amato e molto conosciuto in tutto il mondo.

Un ringraziamento particolare va inoltre alla *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* di Angoulême e a M.me Catherine Ternaux per la sua disponibilità durante le ricerche bibliografiche che ho effettuato alla *Cité* stessa.

Gli ultimi e più doverosi ringraziamenti vanno però alla Professoressa Enrica Galazzi per l'opportunità concessa accordando la presente tesi, la rilettura, i consigli, la sua grandissima disponibilità e tutto il tempo dedicato.

*Aurora Fragonara*