(27)

Alberto Borghini

Funzioni retoriche nei meccanismi di magia: alcuni spunti

I meccanismi magici sembrano grosso modo basarsi - almeno nella prospettiva frazeriana - sul principio di somiglianza e su quello di contatto. (Nota 1) In concreto, avverrà spesso che assieme alla similarità (o pretesa tale) funzioni anche un meccanismo di contatto; oppure -viceversa- avverrà che il contatto suggerisca e ingeneri (anche) l'impressione di una 'somiglianza' fra i due termini del rapporto di manipolazione magica: fra lo strumento (l'oggetto-segno metonimico alla persona o all'animale), sul quale si opera materialmente, e il referente (persona o animale) al quale l'operazione stessa in ultima istanza si rivolge. Allora, il primo termine (termine mediatore, potremmo anche dire) acquisisce inevitabilmente lo statuto di una rappresentazione simbolica del secondo. Non solo una fotografia, una pittura, un fantoccio o simili (l'immagine 'adeguata' cioè), sono in grado di 'rappresentare' -ad es.- la persona corrispondente; ma anche i suoi capelli, le sue unghie, i suoi resti etc. (cioè gli oggetti ad essa metonimici), mettendo in contatto con quella persona, passano alla fin fine, e in certo qual modo, a 'rappresentarla'. Interessante risulta -da quest'ultimo punto di vista- il meccanismo retorico (e culturale) della sineddoche: una parte, un aspetto o un particolare che rientra in un tutto e che proprio per questo è in grado di costituirsi come una 'rappresentazione' adeguata, ed anzi piuttosto efficace, di questa totalità.

Comunque sia, quel che vorremmo mettere qui in risalto consiste all'incirca in ciò: l'effetto magico della similarità può essere forse interpretato -sul piano semiologico- come un meccanismo a funzionamento iconico. In termini linguistici generali, si è definito icona qualunque tipo di segno che si presume 'assomigli'

all'oggetto-referente. E come il meccanismo posto in gioco dal segno iconico evoca 'necessariamente' il suo oggetto-referente (e in un certo senso lo rende -di nuovo- contiguo a se stesso); allo stesso modo il principio di somiglianza evoca 'necessariamente' il suo oggetto-referente ed agisce per analogia su di esso (tutto ciò che avviene nella dimensione del segno significante si riproduce -sebbene a distanza- anche nell'oggetto significato). Si determina in tal modo un rapporto di tipo particolare fra l'immagine significante stessa e la cosa rappresentata.

Come controprova possiamo argomentare che non di rado -secondo le linee del pensiero magico- un'immagine agisce sulla realtà medesima plasmandola e facendo sì che essa 'assomigli' all'immagine di partenza (diciamo così). Per parte sua, una delle caratteristiche salienti del segno iconico -una volta stabilitosi come tale- è quella di operare aprioristicamente, orientando e determinando (addirittura) la realtà di riferimento. Il segno iconico tende cioè a configurarsi come immagine-guida. (Nota 2)

Un esempio assai perspicuo di un siffatto modo di procedere si riscontra -mi pare- in un romanzo greco antico, Le Etiopiche di Eliodoro. Vediamo il punto che maggiormente ci interessa. I sovrani d'Etiopia non hanno figli; ma, dopo dieci anni di matrimonio, la regina concepisce infine una bambina. Ed ecco in quali circostanze: un pomeriggio, mentre i sovrani si stanno riposando, il re spinto da un sogno (Nota 3) si unisce alla regina, la quale subito ebbe la sensazione di aver concepito. Nella stanza dove essi si trovano è raffigurata la storia mitica di Andromeda esposta al mostro marino e poi salvata da Perseo. E' la regina stessa che racconta le 'impressioni' che ne subì "... *durante l'amplesso, avuto col marito, il dipinto che avevo dinnanzi, presentava ai miei occhi Andromeda, completamente nuda, appena Perseo l'ha fatta scendere giù dagli scogli, e pertanto quello*

potè malauguratamente, influenzare, secondo le sembianze di lei, il seme del nostro concepimento" (IV 8). Nota 4). Per effetto dunque di un tale influsso, la bambina -che è la protagonista del romanzo- nascerà bianca, come Andromeda appunto, mentre invece i genitori sono entrambi negri. Il fatto anomalo sarà all'origine di tutta la vicenda successiva (e del romanzo medesimo): succederà in effetti che la regina, temendo di essere accusata di adulterio, esporrà la neonata. Di qui ha inizio la serie innumerevole delle peregrinazioni e delle avventure, le quali però avranno l'effetto (almeno entro certi limiti) di 'avvicinare' ulteriormente la sorte della fanciulla a quella dell'eroina del mito. La vicenda di Andromeda -riassunta e 'fermata' nelle raffigurazioni della camera regale- funziona quindi come un modello iconico-significante che anticipa, orienta e addirittura determina lo svolgersi degli avvenimenti (e il sogno del sovrano costituisce un impulso che si colloca forse lungo una analoga linea di senso). Sono così evidenti le valenze 'magiche' di un tale meccanismo, basate sul "già visto", sul "già conosciuto", nonchè sul "già avvenuto". E' il simile che attira (o determina) il simile; il piano del significante che anticipa (e determina) il piano del significato-referente.

Al contempo, però, occorre tenere presente anche un altro particolare; e cioè che Andromeda è l'eroina-capostipite della stirpe da cui provengono i sovrani etiopi e, per l'appunto, la loro figlia: cioè la fanciulla protagonista della nuova vicenda (quella 'attuale'), la quale è a sua volta 'analoga' a quella mitica del passato. Potremmo dunque affermare che esiste una qualche forma di contatto (sebbene indiretto), che è dato ovviamente dalla successione continua (e a più passaggi) della stirpe. In altre parole, dobbiamo immaginare che una serie concatenata metonimicamente colleghi i due termini 'lontani' della stirpe medesima (Andromeda e la fanciulla sua discendente), tra i

quali l'effetto iconico di somiglianza - o di 'assimilazione'- interviene a ribadire il rapporto. Un rapporto che sarà al tempo stesso di continuità (collegamento ininterrotto) e di identificazione.

Come si vede, il meccanismo di somiglianza e il meccanismo di contagio vengono -almeno in questo caso- a combinarsi assieme: più precisamente, mi pare che il primo si sovrainveste qui sul secondo, rendendolo di nuovo presente e 'attuale' (o, ciò che è lo stesso, riscoprendone il valore culturale e l'efficacia psico-logica). Il segno iconico-significante ha cioè, in un caso di questo genere, il compito di rievocare - di rendere nuovamente operante- il contatto che è alla base della relazione stessa: di riaccostare i due termini lontani (di cui si era in qualche modo 'obliterato' il legame), tramite per l'appunto la riproposta della loro sostanziale 'identità' (sul piano ideologico-culturale).

Meccanismi di questo tipo si riscontrano, ovviamente, presso altre culture e in altri periodi storici. Un esempio che mi sembra oltremodo evidente ed interessante è costituito da una favola francese, intitolata Il ramoscello d'oro, che fa parte della raccolta Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy. (Nota 5) Di questa favola (che possiede un'articolazione narrativa 'superficiale' assai complessa, benché -tutto sommato- piuttosto semplice nelle sue linee di fondo), prenderemo in considerazione soprattutto la prima parte che è quella che maggiormente ci riguarda. C'era un re dal carattere crudele ed egoista -il re Fosco ("*perché aveva sempre le sopracciglie aggrottate*") (Nota 6) - il quale aveva un figlio dotato invece di un carattere dolce e di notevoli virtù; e tuttavia brutto e malformato nel corpo:gli era stato imposto per l'appunto il nome di principe Torcicollo. Allo stesso modo, un re vicino ha una figlia, la quale possiede anch'essa grandi doti morali e spiccata intelligenza, ma brutta e deforme nel corpo. Era anzi talmente deforme da non poter

reggersi in piedi: essa perciò si spostava stando in una carriola. Il suo nome era principessa Torsolo (anche in questo caso siamo dunque di fronte ad un nome motivato). Si ha così una marcata simmetria fra i due eroi del racconto; una simmetria -però- in negativo, nel senso che non è basata (come spesso avviene) sulla eccezionale bellezza dell'eroe e dell'eroina, ma -all'inverso- sulla loro eccezionale bruttezza e malformazione. Per la verità, esiste fin dall'inizio una forma di simmetria anche positiva, poichè ai due protagonisti sono egualmente attribuite spiccate doti morali, intellettive etc. Il 'gioco' è così volutamente spinto agli estremi: ad un 'esterno' troppo negativo corrisponde cioè un 'interno' singolarmente positivo. In un quadro del genere, inutile dire che il divenire e le trasformazioni operate nel racconto tenderanno ad adeguare il primo al secondo, poiché evidentemente la virtù non potrà alla fin fine non essere premiata. (In tutto questo c'entra naturalmente il tono morale ed ideologico di una data epoca e di un dato ambiente: l'insieme suona un pò prefabbricato, mellifluo ed intimistico, ben lungi -mi pare- dall'essenzialità della favola di livello popolare). Comunque sia, ciò che a noi preme mettere in evidenza sono i meccanismi posti in gioco; e si può allora ricordare come non di rado ad essere posti in contatto: il povero contadino, il terzo di tre figli (quello in particolare che sembrerebbe il meno adatto) che diventa re; lo 'scemo' che conquista la principessa e il regno; e così via.

Tornando alla favola francese, il re Fosco -spinto dall'ambizione- combina dunque il matrimonio fra il principe Torcicollo e la principessa Torsolo; ma ciascuno dei due giovani rifiuta, per motivi analoghi e complementari, l'altro. Per questo motivo il principe Torcicollo viene rinchiuso dal padre in una vecchia torre-prigione, ormai non più abitata da molti anni. Nelle vetrate di una galleria della torre sono rappresentate scene di un'antica storia: in esse compare anche un personaggio

I siano proprio gli 'estremi'

in tutto e per tutto 'identico' al principe stesso; inoltre, una fanciulla attirava lo sguardo del giovane. Il principe Torcicollo trova quindi un manoscritto in cui sono raffigurate scene che gli appaiono viventi e personaggi che gli parlano: questi sono gli stessi delle vetrate. Del resto, anche le figure delle vetrate sembrano muoversi e vivere. L'impressione, poi, è che con il suo stesso comportamento la figura 'simile a lui' gli fornisca indicazioni sul da farsi. Il principe trova così una scatola con dentro una mano mozzata e piena di sangue. Su richiesta del principe, quest'ultima accenna brevemente alla propria triste storia (ciò essa fa per segnali, tramite il movimento delle dita), chiedendo anche al principe di cercare in un determinato luogo della torre. Le indicazioni della mano mozzata non erano tuttavia sufficienti; ed ecco allora che il principe vede di nuovo raffigurato nelle vetrate il modo in cui egli doveva agire. Le figure, dunque, ancora una volta, funzionano come una sorta di guida in grado di indicare la via, in grado di risolvere i dubbi e le incertezze dell'eroe nella sua 'ricerca': "... *non sapeva come spostare quel pannello, né se doveva spostarlo. Guardò sulle vetrate, e vide raffigurato il modo in cui si poteva sollevare* ..." (Nota 7). Si ha così una vera e propria pre-figurazione della vicenda dell'eroe, la quale funziona al tempo stesso quasi come una 'mappa' del suo comportamento. In termini retorici, potremmo anche dire che il meccanismo iconico confina in questo caso con la funzione metalinguistica.

Per questa via, il principe Torcicollo giunge a liberare da un incantesimo una bellissima dama, che è poi una fata potente e benevola (la fata Benigna). Come ricompensa, quest'ultima trasforma Torcicollo in un bellissimo giovane (il quale assume il nome di Incomparabile) trasportandolo lontano dalla torre, nel bel mezzo di una foresta.

Esperienze del tutto analoghe capitano quindi anche alla principessa Torsolo. Stando nella sua solita

carriola, essa era stata condotta contro il suo volere alla reggia del re Fosco; e poiché aveva continuato a non mostrarsi condiscente ai voleri di quel re, era stata rinchiusa nella torre al posto dello stesso Torcicollo che nel frattempo era sparito (al re Fosco le guardie avevano fatto credere che il pricipe fosse morto). Al di là di quelle che sono le motivazioni contingenti e gli elementi narrativi che rivestono la funzione di connettere fra di loro i diversi momenti e aspetti della storia, ciò che maggiormente importa sottolineare -dal punto di vista narratologico- è la coerente simmetria delle 'esperienze' e delle situazioni in cui vengono a trovarsi il principe Torcicollo e la principessa Torsolo (nonché -come vedremo- il parallelismo delle loro trasformazioni): le rispettive vicende corrono infatti lungo binari perfettamente complementari e in corrispondenza. Tutto ciò prelude d'altronde ad un incontro, fra i due protagonisti trasformati, già pre-visto nelle stesse raffigurazioni della torre. E' dunque l'intera storia dei due protagonisti -ivi comprese le loro metamorfosi- ad essere pre-figurata nelle scene della torre: le vicende ivi rappresentate risalgono (come accennavamo) a secoli orsono ma risultano 'identiche' ed anzi orientano i 'nuovi' avvenimenti.

Così, anche la principessa Torsolo -una volta rinchiusa nella torre- vede innumerevoli volte il ritratto di se stessa nella sua carriola. A far quasi da contrasto, vi era accanto ad essa la figura di una bellissima pastorella (che sarà per l'appunto lei medesima dopo la trasformazione). E vi era inoltre l'immagine di un giovane pastore sul quale cadeva il suo sguardo: questi (naturalmente) altri non era se non il principe Torcicollo divenuto Incomparabile e trasportato nella foresta; o, ciò che è la stessa cosa, il suo 'doppio' e il suo avo (protagonista a sua volta della vicenda passata che era rappresentata nelle scene della torre).

Secondo i meccanismi tipici della favola, la principessa - come del resto il principe - deve superare delle prove in cui dimostra (e conferma) le sue qualità: consistenti essenzialmente nel preferire la virtù alla bellezza, le doti 'interne' a quelle 'esterne'. Ma è interessante considerare in qual modo si articola la prova stessa, poiché la principessa in questione deve scegliere tra le due opposte immagini di se stessa. Con l'aspetto di vecchia comparę una fata (quella stessa, fra l'altro, che era stata liberata dal principe Torcicollo): essa chiede alla fanciulla se preferisce essere brutta ma dotata di virtù - somigliante per l'appunto all'effigie della fanciulla deforme che era lei stessa - oppure se preferisce diventare bella, e però anche vanesia e superba (in quest'ultimo caso sarebbe diventata come la bellissima pastorella delle raffigurazioni della torre, la quale si rivelerà come l'altra se stessa). La fanciulla supererà la prova, scegliendo di restare così com'era pur di avere il possesso della virtù.

Quindi, anche la principessa Torsolo trova la mano mozza nella quale si era già imbattuto il principe Torcicollo: essa appartiene all'innamorato di fata Benigna, di nome Trasimeno, il quale per effetto di un incantesimo era stato trasformato in aquila. In breve, come il principe Torcicollo aveva risvegliato la fata dall'incantesimo, così ora -restituendogli la mano mozzata- è proprio la principessa Torsolo che, per parte sua, libera Trasimeno.

Abbiamo a questo punto una reiterazione della prova precedente: per ricompensarla, Trasimeno dice alla fanciulla di esprimere un desiderio; ed essa di nuovo chiede la virtù. Tuttavia, assieme alla virtù (all' "anima bella") (Nota 8) che già possiede, e in corrispondenza con essa, la principessa Torsolo viene tramutata nella bellissima pastorella di cui aveva più volte visto l'immagine nella torre: per ciò il suo nome sarà, d'ora in avanti, Brillante.

E' da sottolineare quindi, in questo racconto, un'altra forma di parallelismo e di complementarità: una complementarità che si incrocia cioè con quella intercorrente fra i ruoli femminile e maschile della fata e del suo innamorato. Le due coppie (Torcicollo-Torsolo; fata Benigna-Trasimeno) interagiscono l'una sull'altra, secondo relazioni la cui complementarità reciproca è appunto sottolineata dai rapporti fra i ruoli sessuali: come abbiamo visto, la fata è liberata dal principe Torcicollo e a sua volta lo trasforma in Incomparabile; mentre Trasimeno è liberato dalla principessa Torsolo che egli trasforma a sua volta nella pastorella Brillante. Il femminile di una coppia ha relazione con il maschile dell'altra, e viceversa. Ciascuna coppia, considerata nel suo complesso, permette all'altra di ricongiungersi: fa - potremmo dire - da adiuvante all'altra. Più precisamente, siffatti rapporti di 'aiuto' e 'collaborazione' reciproca sono basati su una ben determinata struttura gerarchica e su una ben determinata successione logico-temporale: sono innanzitutto i componenti della coppia 'umana' (principe e principessa) che aiutano i componenti della coppia 'superiore' (la fata Benigna e Trasimeno) acquistandosi in tal modo un merito, il diritto di essere a loro volta aiutati. Lo schema favolistico della prova-premio funziona anche da questo punto di vista. E alla fin fine ci troviamo così di fronte ad uno dei modi in cui si manifesta il principio di scambio nella favola. (Nota 9)

Anche in questo racconto francese le raffigurazioni della torre costituiscono, insomma, una struttura significante (in certo qual modo a priori) in grado di orientare e di determinare la vicenda in corso (la quale altrimenti non avrebbe sbocchi, o non avrebbe sbocchi positivi). Al solito si tratta di un modello a funzionamento iconico, cui non è tutta - via estranea un'idea di contatto nei confronti della vicenda che sta ora prendendo le mosse: poichè

-in effetti- tra i personaggi protagonisti delle rappresentazioni figurate e i personaggi ora in gioco intercorre una relazione molto stretta, di vera e propria 'identità'; i primi addirittura coincidono con i secondi, sebbene siano allontanati nel tempo. Sarà opportuno, a questo punto, ricordare che nelle Etiopiche di Eliodoro la 'stretta relazione' fra un personaggio del presente e un personaggio del passato (il personaggio-modello, lontano nel tempo ma 'identico' al precedente) si realizzava come un contatto genealogico (Andromeda è l'ava della fanciulla-protagonista). Ed era appunto sulla base di un tale contatto (poi in certo qual modo obliterato) che il rapporto genealogico stesso si trasponeva (quasi 'si allontanava') come modello iconico e simbolico: dalla serie metonimica dei contatti genealogici si passava al funzionamento metaforico, che é proprio del segno iconico (il suo agire a distanza, in questo caso temporale). E tuttavia il rapporto tra la storia presente (della fanciulla figlia dei sovrani etiopi) e quella passata (di Andromeda) ha la funzione di riattualizzare il contatto e la corrispondenza genealogica, che restavano bensì attivi ma 'nascosti'. Dal modello metaforico (e mitico) rappresentato dall'icona si recupera il contatto metonimico (della genealogia).

Comunque sia, nel romanzo greco e nel racconto francese la logica e i meccanismi di fondo restano pur sempre gli stessi.

Oltre a quel che abbiamo or ora detto, si può riconoscere anche un'altra forma di contiguità (forse più banale ma pur tuttavia funzionante), la quale intercorre fra la vicenda 'attuale' e la vicenda del passato (la vicenda-paradigma): l'immagine-modello si mette in opera -come abbiamo visto- quando si stabilisce un contatto 'fisico' (visivo) fra le due dimensioni; quando cioè lo sguardo di un personaggio 'attuale' (in vario modo partecipe o interessato alla vicenda) si fissa sul modello iconico e ne viene in qualche

misura 'colpito'. In un caso (romanzo greco), era la madre della bambina che fissava Andromeda nel momento del concepimento; nell'altro caso (favola francese), sono i diretti protagonisti della storia in questione che 'osservano' la propria immagine etc.: cosi le pitture 'rivivono', guidano i 'nuovi' eroi e ne determinano il comportamento; la 'nuova' vicenda è attratta da quella delle pitture -da quella del passato- e si assimila ad essa. Proprio questo contatto, giuocato sullo sguardo e sui suoi effetti psicologici, sembra costituire la molla che mette in atto il dinamismo iconico.

Vi è infine un punto particolare, nella favola francese, che vale la pena discutere brevemente. Come accennavamo, la principessa Torsolo vede rappresentata nelle pitture della torre la sua vicenda, ivi compresa la sua trasformazione: in altre parole, da un lato vede se stessa ancora deforme; e, dall'altro, scorge là vicino anche la bellissima pastorella, cioè l'altro se stesso nel quale sarà tramutata. Ciò che 'avviene' sul piano della diacronia (in quanto avvenimento e narrazione) può anche essere rappresentato iconicamente, in sincronia, come compresenza simultanea di momenti successivi: questi ultimi si configureranno allora come i termini discreti lungo i quali si muove la trasformazione stessa, e con essa il racconto. Ed è in tal modo sottolineato -nel caso specifico- il rapporto di equivalenza-opposizione che collega la principessa deforme e la bellissima pastorella: l'uno è il 'doppio' dell'altro, il suo 'altro da sè' che coincide e si oppone all'altro.

Possiamo, su questa base, svolgere alcune riflessioni. Una raffigurazione, proprio perché esclusa dalla diacronia (che è tipica appunto dell'avvenimento-narrazione), dovrà organizzarsi per es. attorno alla giustapposizione delle scene iniziale e finale di un avvenimento (rapporto di simultaneità): ma, per converso, risulterà forse particolarmente adatto a cogliere i legami para-

digmatici, i nessi 'profondi', che guidano gli eventi medesimi: potrebbe cioè essere in grado di 'rappresentare' più adeguatamente della narrazione medesima i rapporti di compresenza logico-antropologica, che si possono supporre come propri del modello culturale. La compresenza iconografica della deforme principessa Torsolo e della bellissima pastorella, prima di configurarsi come mutamento che 'avviene' sul piano dell'evento narrativo, si pone come relazione prevista già nell'ambito del modello culturale. Il senso di tale metamorfosi farebbe dunque parte di una logica e di una ideologia della cultura,in quanto dato a priori rispetto all' 'avvenimento' narrato. Per la sua 'disponibilità' a rendere le relazioni sotto forma di sincronia, il segno iconico sembrerebbe quindi aderire particolarmente bene alla logica stessa di un modello culturale-paradigmatico: poiché, in effetti, anche in esso -proprio come nel modello culturale- gli avvenimenti sono prefigurati come regola e come schema. Attraverso la sua rappresentazione iconica, insomma, la diacronia di una vicenda si traspone - o più esattamente recupera- la sincronia della regola; al tempo evenemenziale della narrazione (e alla casualità degli avvenimenti stessi) si sostituisce così il 'tempo logico' (Nota 10) che è proprio di quest'ultima (e dello schema iconico stesso). Nel caso della favola francese che abbiamo preso in considerazione, si potrebbe sostenere che la temporalità della vicenda-trasformazione che va dalla principessa Torsolo alla pastorella Brillante venga come riassunta nel tempo condensato (per così dire) della scena in cui è raffigurata la fanciulla nella sua 'doppia' e opposta rappresentazione. Ma sarà forse opportuno rovesciare i termini della discussione, e riconoscere che nella scena figurativa suddetta -basata appunto sulla giustapposizione spaziale dei due 'identici', narrativamente situati agli estremi opposti della temporalità metamorfica - non si tratterà tanto di una condensazione del tempo narrativo di una vicenda, quanto piuttosto di

un meccanismo e di un 'gioco' psico-logici un pò diversi: la simultaneità degli identici-opposti (simultaneità che 'comprende in sè' il tempo della narrazione) costituisce innanzitutto -in quanto meccanismo e in quanto senso- un nesso logico e semantico già in qualche modo inerente al codice culturale, in esso 'contenuto' e 'prevedibile'. Non è infatti lo schema iconico che 'deriva' dall'avvenimento (dalla sua temporalità, dalla sua contingenza); bensì l'avvenimento stesso si configura come una sorta di 'esplicitazione' del tempo logico e delle relazioni semantiche (di corrispondenza-opposizione) che appaiono prefissate nello schema-icona. Altrimenti detto, non è l'avvenimento che viene riassunto (condensato o simili) nella 'sua' rappresentazione-schema, ma -all'inverso- è il segno iconico che 'genera' il 'suo' avvenimento: di qui, come accennavamo, anche il suo valore metalinguistico, in quanto rapporto e confronto sempre presenti fra la dimensione di un racconto e quella di un modello logico-semantico (e culturale) che lo interpreta, lo guida e lo orienta. Comunque sia, anche al di là di questo esempio 'forte', sarà spesso nel manifestarsi della funzione iconica che il tempo reale (o in divenire) della vicenda-racconto si scopre come tempo logico (e semantico). Ed è proprio in questo stesso spazio strutturale -intercorrente fra un modello-guida e il 'suo' avvenimento- che si situa non di rado l'operazione magica cosiddetta "per somiglianza". (Nota 11)

N O T E

(1) Cfr. J.G. Frazer, Il ramo d'oro, trad.it.Boringhieri, Torino 1965,cap.III, pp.23 sgg..Ecco l'inizio: "Se analizziamo i principî di pensiero su cui si basa la magia, troveremo probabilmente che essi si risolvono in due: primo, che il simile produce il simile, o che l'effetto rassomiglia alla causa; secondo, che le cose che siano state una volta a contatto, continuano ad agire l'una sull'altra, a distanza, dopo che il contatto fisico sia cessato. Il primo principio può chiamarsi legge di similarità, il secondo, legge di contatto o contagio".

(2) Cfr. il mio lavoro intitolato Dal discorso mitico alla pratica rituale: il segno connotato, il segno iconico e la costruzione del simbolo, in corso di stampa presso il "Giornale storico di psicologia dinamica", giugno 1984.

(3) Il valore iconico del sogno sembra essere, di per sè, immediatamente evidente: esso non di rado si configura in effetti come immagine-guida (anzi, come l'immagine-guida per eccellenza).

(4) Trad. it. di A. Angelini, in Il romanzo classico, Sansoni, Firenze 1958, p.719.

(5) In Ch. Perrault, I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le Fate alla moda di Madame d'Aulnoy, trad. it. di E. Giolitti (e di D. Valeri per i versi), Einaudi, Torino 1957, pp.85 sgg.

(6) Cfr. p.85.

(7) Cfr. p.90.

(8) Cfr. p. 97.

(9) Questa relazione (positiva) dei due eroi della storia con una 'coppia superiore' è forse da mettere in connessione con un altro episodio, per certi aspetti analogo e inverso, che si incontrerà successivamente, nella seconda parte della favola: esso sarà definito da una relazione (questa volta negativa) rispetto ad un'altra 'coppia superiore'. Si tratterà di un mago potente e malvagio e della sorella di lui, anch'essa fata potente e insidiosa: questi ultimi tenteranno (sebbene invano) di ottenere - secondo i rispettivi ruoli sessuali- l'amore della pastorella Brillante e di Incomparabile; cosa che porterebbe ovviamente alla separazione -o meglio alla non-unione- di questi ultimi (com'è invece nella attesa). Ci troviamo in sostanza di fronte a due personaggi che agiscono da antagonisti, o qualcosa del genere; allo stesso modo in cui i membri dell'altra 'coppia superiore' (fata Benigna e Trasimeno, che sono infatti innamorati fra di loro) avevano funzionato da adiuvanti dei due eroi.
I due episodi possono perciò essere messi in correlazione sulla base di un gioco strutturale costruito su simmetrie inverse, e appena variato per quel che concerne alcuni particolari (che sono molto probabilmente dovuti ad esigenze di contestualità specifica, nonché all'orientamento opposto dei due episodi stessi).

(10) Pensiamo qui al celebre lavoro lacaniano sul tempo logico (Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée, in J.Lacan, Ecrits, Ed. du Seuil, Paris 1966, pp.197 sgg);occorre peraltro avvertire che utilizziamo tale termine riadattandolo ai nostri fini (ma rispettandone -credo- certe

esigenze di fondo).

(11) Scrive Frazer (Il ramo d'oro, cit., p.23): "Dal primo di questi principî | cioè dal principio di similarità | il mago deduce di poter produrre qualsiasi effetto, semplicemente coll'imitarlo".

Alberto BORGHINI
Via Rotini, 1
MASSA