

## ***Revolutionary Road*: analisi collettiva di un testo letterario**

Lucio Spaziante

**Abstract.** The paper deals with a semiotic analysis of the literary text, focusing on Richard Yates' novel *Revolutionary Road* (1961): a dramatic mid-twentieth-century portrait of social appearances and their negative impact on personal identities. The analysis was carried out by a group of students as part of a seminar at the University of Bologna, in the master's degree program in Semiotics, and constitutes the outcome of an experiment that led to a research product through a didactic process. In the first phase, the novel was analyzed in each individual chapter; then, through didactic coordination, a few macro-themes (*spatiality, temporality, corporeity, gender*) emerged which the subgroups proceeded to a specific in-depth study. Among the results, it appeared how *spatiality* is a relevant feature not in itself, but in relation to the sense effects it produces: such as the opposition between *public* and *private*, and the relationship between social appearances and intimate dimensions. The *temporal* dimension was also considered relevant: a back-and-forth between past and future related to the characters' nostalgia for a future they never realized. Finally, the analysis showed the relevance, within the novel, of the correlation between *corporeality, gender* and *passions*, not only functional to describe the characters, but to define their status as social bodies, which in the fictional story possessed a higher value than natural bodies.

### **1. Introduzione. Un esperimento metodologico**

L'articolo è il risultato di un esperimento che intendeva incrociare la didattica con la ricerca, e assieme ragionare sulla metodologia di analisi semiotica del testo, in special modo quello letterario. Si tratta di un'analisi del romanzo *Revolutionary Road* di Richard Yates (1961), libro che ha vissuto di una rinnovata notorietà grazie all'omonimo adattamento cinematografico<sup>1</sup>, diretto e prodotto da Sam Mendes (USA 2008), con protagonisti Kate Winslet e Leonardo Di Caprio.

L'analisi è stata portata avanti da un gruppo<sup>2</sup> di studentesse e studenti del corso di laurea magistrale in Semiotica dell'Università di Bologna, da me coordinato, all'interno di un seminario extra-curriculare legato all'insegnamento di Metodologia di analisi II. L'idea era quella di provare ad analizzare un corpus di taglia ampia, quale è un romanzo, grazie alle forze collettive di un gruppo composto da una decina di persone. Di fronte ad un corpus simile, si pongono anzitutto problemi di articolazione e selezione del testo, nonché l'ardua decisione di quali criteri analitici adoperare. Se si fosse trattato di un convegno, si sarebbe data ampia scelta agli studiosi di approcciare l'analisi secondo le rispettive peculiarità, con il

---

<sup>1</sup> Il piano di lavoro prevede anche una seconda fase successiva da dedicare all'analisi del film *Revolutionary Road*, sempre con una chiave laboratoriale, con una comparazione tra i due testi e un approfondimento sul tema della traduzione intersemiotica tra letteratura e audiovisivi.

<sup>2</sup> Il gruppo di ricerca coordinato da Lucio Spaziante è composto da: Stefano Acquisti, Delia Cabrelli, Nicolas Chiappucci, Federico de Filippis, Elena Evangelista, Lucia Lorusso, Adele Piovani, Lorenzo Ravizza Maritano, Alessandro Rugiati, Rachele Vanucci. In nota ai titoli dei singoli paragrafi sono indicati specifici riferimenti ad autrici e autori, ma la stesura è stata operata mediante un confronto continuo tra i diversi paragrafi, operato collettivamente.



risultato di una pluralità di voci, e con un focus molto mirato. Trattandosi di un progetto didattico, la scelta è invece ricaduta su una sorta di *screening* totale del testo.

Il romanzo possiede una propria suddivisione interna in tre parti, per una complessiva articolazione in ventidue capitoli. Ognuno dei dieci componenti del gruppo, dunque, ha ricevuto un numero equo di *capitoli* da analizzare, senza una articolazione precostituita: ciò ha significato “mettersi davanti al testo”, e procedere a fare emergere ciò che le salienze indicavano.

Sin dall’inizio questo lavoro “grezzo” è stato accompagnato da incontri e scambi di idee, nonché dall’uso di una piattaforma online di condivisione, dove poter leggere i rispettivi lavori in corso. Gli incontri nelle aule universitarie sono iniziati nel dicembre 2022, a margine delle lezioni del corso. Sono poi proseguiti durante l’intero anno successivo, compreso il periodo delle vacanze estive, grazie all’ausilio di piattaforme online.

Un passaggio importante è stato quello di armonizzare secondo un modello condiviso le analisi dei capitoli che venivano portate avanti, con i loro approcci individuali, da singole studentesse e studenti. A questa fase di confronto, ho contribuito cercando di fare emergere le tematiche prevalenti nel romanzo e nelle analisi (*spazio, tempo, corporeità e genere*) attorno alle quali si sono poi costituiti quattro sottogruppi, ognuno dei quali ha realizzato la stesura collettiva di un paragrafo. Il mio compito successivo è stato quello di: unificare le parti, compiere una revisione con richiesta di ulteriori interventi di modifica, e realizzare un controllo editoriale complessivo, senza però modificare nella sostanza i contenuti originali. La stesura finale di questo articolo si è conclusa nel settembre del 2023.

### 1.1. Breve sinossi

Per apprezzare l’analisi sarebbe naturalmente utile conoscere il romanzo, ma per facilitare la lettura dell’articolo è comunque possibile fornire alcune minime informazioni sulla trama.

Frank e April Wheeler sono una giovane coppia – un impiegato e una casalinga con due bambini – che negli anni Cinquanta prende casa in un quartiere residenziale nel Connecticut, sotto la guida dell’agente immobiliare, Mrs. Givings. Il loro apparente quieto benessere borghese nasconde la frustrazione di due giovani di belle speranze che anelavano, o almeno lo credevano, ad una vita avventurosa da artisti in Europa. La nascita dei bambini li costringerà a rinunciare ai loro progetti, rinfacciandosi la reciproca infelicità. I tentativi di affrancarsi dalla normale routine quotidiana risulteranno vani e aggraveranno ulteriormente la loro situazione iniziale.

Attraverso i protagonisti, e alcune figure di contorno altrettanto efficaci nei loro ruoli, come la famiglia Givings o i vicini di casa Campbell, il romanzo presenta un efficace e drammatico affresco di metà Novecento sulle apparenze sociali e la loro ricaduta negativa sulle identità personali.

## 2. Spazialità e interiorità: i luoghi della finzione e della sincerità<sup>3</sup>

In questo paragrafo ci concentreremo innanzitutto sulla *spazialità*, concetto cardine dell’intera opera, a causa della rilevanza dei diversi luoghi nella narrazione, in base alla quale si possono avanzare varie riflessioni sulle opposizioni *isotopiche* a essi associate.

In primo luogo, si possono notare due opposizioni principali:

1. *pubblico/privato*: si riferisce ai luoghi fisici, e agli ambienti in cui si muovono i personaggi;

---

<sup>3</sup> A cura di Elena Evangelista e Lucia Lorusso.

2. *esteriore/interiore*: non riguarda luoghi concreti, ma quelli legati alla *corporeità*. Cioè, da un lato il modo con il quale i personaggi si mostrano all'*esterno* e le azioni che compiono (dimensione del *fare*); dall'altro quello che i personaggi pensano e provano (dimensione dell'*essere* e del *sentire*). Ma queste opposizioni spaziali non restano mai isolate: i luoghi, fisici o corporei, si associano sistematicamente ad un'altra coppia di isotopie, cioè quella di *finzione/sincerità*. Nel corso del romanzo vedremo quanto tali opposizioni siano intrecciate tra loro e varino per la coppia protagonista, April e Frank Wheeler, in base a quanta affinità c'è tra di loro, creando un vero e proprio *semisimbolismo figurativo* tra *pubblico/privato ed esteriore/interiore* e la coppia *finzione/sincerità*<sup>4</sup>. Si può notare da subito, inoltre, un'ulteriore isotopia che, alla fine, si rivelerà centrale, quella della *malattia*: uno stato interno e corporeo che influenza e sconvolge le opposizioni spaziali fino ad annullarle.

### 2.1. Una continua messa in scena

Il romanzo si apre con uno spettacolo teatrale, mostrando con ciò la centralità della dimensione *finzionale* e assieme fornendo da subito una possibile chiave interpretativa: una traccia cooperativa (cfr. Eco 1979) che nello sviluppo della lettura diventa una caratteristica comune ai vari personaggi. Lo spettacolo è destinato al fallimento per la malattia di uno degli attori che dovevano andare in scena: una malattia, cioè uno stato *interno*, che conduce però a un cambiamento negativo nel mondo *esterno*.

Qui April e Frank Wheeler vengono introdotti nella narrazione: la delusione per lo spettacolo porterà ad un loro litigio che andrà ad occupare l'intera prima parte del romanzo, rendendoli uno l'Anti-Soggetto dell'altro, fino a quando non emergerà quel comune Oggetto di Valore – il trasferimento a Parigi – che definirà un Programma Narrativo (PN) condiviso.

È possibile individuare un ulteriore criterio di suddivisione degli spazi, relativamente alla prima parte:

1. *privato*, quando un personaggio è da solo o in luoghi di passaggio;
2. *pubblico*, quando un personaggio è con altri.

Tale divisione è motivata dal fatto che i due personaggi, a causa della lite, si trovano molto spesso da soli con i loro pensieri e cambiano radicalmente atteggiamento quando sono in compagnia di altri. La cosa appare evidente, ad esempio, nella sequenza in cui Frank percorre il corridoio per andare nel camerino di April, sino a quando ne esce per disdire l'appuntamento con i Campbell: egli passa da uno stato angosciato (quando è nel privato), ad una *simulazione* (quando è in pubblico con April), fino ad una totale *messa in scena*, quando è con gli amici (RR<sup>5</sup>, pp. 52-56).

Questa associazione tra spazi e *finzione/sincerità* non è esclusiva di April e Frank, ma è presente anche negli altri personaggi, sebbene in modo diverso. Mentre tra i due protagonisti l'intreccio tra le opposizioni evolve e varia in base al loro rapporto, nelle diverse parti del romanzo (come vedremo nei prossimi paragrafi), questo non accade a tutti gli altri personaggi, per i quali l'associazione rimane la medesima. Lo dimostrano, ad esempio, il vicino di casa Shep Campbell nel capitolo 2 della seconda parte o l'agente immobiliare, la signora Givings, nel capitolo 3 della seconda parte.

Tutto ciò che è esterno e pubblico è generalmente associato con l'isotopia della simulazione. È come se gli attori ricoprissero un ruolo tematico da loro scelto o a loro associato, ma sempre caratterizzato da una dimensione finzionale: “il buon collega”, “il marito” o “l'intellettuale”. Lo si può notare, ad esempio, quando i Campbell vanno a cena dai Wheeler, e Frank Wheeler inizia un monologo su un tema di portata universale che occupa un'intera pagina: “È di decadenza che parlo [...]” (RR, p. 115).

<sup>4</sup> Il semisimbolismo figurativo nel testo letterario, cui questa analisi fa riferimento, si può trovare in Lancioni (2009), in particolare in relazione all'esempio di *Pinocchio*.

<sup>5</sup> Le citazioni dal romanzo *Revolutionary Road* (Yates 1961) verranno d'ora in poi sempre indicate con RR.



L'interno, dall'altra parte, è il luogo della sincerità. Nel corso delle pagine, infatti, esplorando principalmente il personaggio di Frank, notiamo che nel privato, nonostante lui cerchi di autoconvincersi delle sue azioni, in realtà si tradisca e lasci andare tutti i suoi pensieri e le sue preoccupazioni, facendo emergere uno stato passionale caratterizzato dall'*ansia*.

Tutto questo permette di rilevare, fin da subito, un semisimbolismo che si articola sull'asse valoriale e su quello modale (Lancioni 2009, p. 70). La correlazione reggerà l'intero romanzo fino all'emergere della *malattia* come isotopia centrale:

	Publico ed esteriore	Privato e interiore
Valoriale	Finzione	Sincerità
Modale	Sembrar-essere	Essere

## 2.2. Il sogno bohémienne

La seconda parte del romanzo si apre con un equilibrio ristabilito: Frank e April non sono più in contrasto, ma condividono lo stesso PN principale – cioè la comunicazione della loro partenza – composto a sua volta dai tanti PN d'uso.

Qui l'opposizione precedente si modifica: il privato diventa il luogo della coppia e della *sincerità*. I due riescono a parlarsi e a comprendersi senza la necessità di recitare. Luoghi come la casa, passano da disforici a euforici e, apparentemente, ciò che prima avveniva in solitudine, adesso contempla sempre anche il partner.

Il pubblico è legato a tutti i luoghi in cui Frank e April, assieme o da soli, interagiscono con altri nel comunicare la loro partenza. Per esempio, il comportamento dei Campbell a casa loro è cosparso di finto perbenismo e falsa felicità per la loro scelta di partire, mentre Frank e April recitano il ruolo di improvvisati "avventurieri" (finzione): "Abbiamo deciso di trasferirci in Europa. A Parigi. Una volta per tutte! [...] Oh, una o due settimane fa... [...] non ricordo esattamente. So solo che ad un certo punto abbiamo deciso di andarcene, ecco tutto" (RR, p. 215).

L'opposizione *interiore/esteriore*, quindi, si annulla nel privato, cioè quando Frank e April non fingono l'uno di fronte all'altro, dicendo finalmente ciò che pensano e provano. Resta invece valida nel pubblico, come nella prima parte del romanzo.

Un altro tema ad emergere in questi capitoli è quello della *malattia*, incarnata principalmente da John Givings, figlio della signora Givings (l'agente immobiliare), e da tempo in cura per patologie psichiatriche. Egli si comporta in modo brutalmente schietto, creando così un'associazione valoriale tra malattia e sincerità. Ad esempio, esprime un punto di vista rivelatorio su ciò che ha portato Frank a fare un lavoro che non lo soddisfa: "[...] se uno vuole mettere su una casa molto *carina*, molto deliziosa, deve accettare un lavoro che non gli piace. Semplice" (RR, p. 261). Tra il suo personaggio e i Wheeler si creerà una sorta di connessione proprio nel momento in cui questi ultimi diventano sinceri tra di loro. Ciò diventerà evidente al termine della passeggiata nel bosco, ovvero l'unico luogo pubblico in cui prevale la sincerità. April dice a Frank riferendosi a John: "È la prima persona che dà sul serio l'impressione di capire quello che diciamo" (RR, p. 267).

In questo apparente climax di felicità ed euforia, dove i protagonisti si sentono finalmente connessi ai loro progetti *bohémienne*, April rimane incinta. Questo sarà l'elemento che innescherà la crisi e la seguente rottura della stabilità di coppia. Dal punto di vista di April, anche la gravidanza indesiderata può essere intesa come una malattia. E ciò porterà al ripetersi della situazione descritta all'inizio della prima parte: un cambiamento interno, porta alla rottura dell'equilibrio esterno.

### 2.3. La malattia che annulla le opposizioni

La terza parte del romanzo è caratterizzata, dunque, dal caos più totale e dal capovolgimento delle dinamiche di coppia: si ritorna al punto di partenza, ma con un netto peggioramento.

La gravidanza inattesa porta uno sconvolgimento, con Frank e April che, collocati su due PN opposti, ritornano ad essere l'uno l'Anti-Soggetto dell'altro: lui vuole tenere il bambino e sospendere il viaggio; lei vuole abortire e non ha alcuna intenzione di rinunciare a Parigi. La novità emerge nel personaggio di April, che qui cade in depressione (malattia), iniziando a non curarsi più del luogo e delle persone, e abbattendo anche il velo di finzione. Ella è finalmente sé stessa, mostrando ciò che pensa: sia in casa – per esempio dicendo a Frank: “[...] io non ti amo [...] e non ti ho davvero mai amato” (RR, p. 370); sia nella Capannina, il locale in cui si trovano con i Campbell, togliendosi la maschera della “brava moglie”.

“April appariva remota ed enigmatica, distaccata da chi le stava attorno come non era mai stata neppure nei suoi momenti peggiori, ma con la differenza che ora Frank rifiutava di preoccuparsene” (RR, p. 335). Quando April comunica a Frank la fine del suo amore, avviene un punto di rottura significativo: da lì in poi tutti luoghi sono contraddistinti dalla sincerità. Quando i due litigano tra di loro o con i Givings, sono sempre sinceri.

Il romanzo [*spoiler*] si conclude con l'aborto pianificato da April, che la condurrà dapprima al ricovero in ospedale e poi alla morte. L'ospedale sarà caratterizzato allo stesso tempo dalla malattia e dalla massima sincerità: qui finalmente tutti i personaggi si lasciano andare e agiscono senza pensare a indossare alcuna maschera. Frank dirà: “Gesù, Shep non sono riuscito a *capire* neppure metà delle cose che mi ha raccontato” (RR, p. 417), mostrandosi vulnerabile per la prima volta.

Ciò dimostra quello che fin dall'inizio il romanzo ha suggerito al lettore, che cioè la malattia è l'unica isotopia che annulla il semisimbolismo creatosi all'inizio e, quindi, la rilevanza dei diversi luoghi e della finzione, permettendo alla sincerità di primeggiare.

## 3. Il valore del tempo<sup>6</sup>

In relazione al discorso sulla temporalità, la scelta è stata innanzitutto quella di concentrarsi sulle diverse *valorizzazioni* (cfr. Pezzini 1998) che i Wheeler assegnano ad alcuni periodi della loro vita, e su come tali differenze assiologiche costituiscano il nucleo *polemico* (in senso semiotico)<sup>7</sup> della vicenda.

Partendo dalla suddivisione in passato, presente e futuro, riscontrabile anche nei meccanismi di *prolessi* e *analessi* (cfr. Genette 1972; Eco 1994) che abbondano nel romanzo, abbiamo operato ulteriori suddivisioni che ci permettono di rendere conto dei rapporti tra i vari personaggi. Il risultato ha assunto la forma di una struttura a cinque termini verso i quali April e Frank mostrano passioni, desideri, e valorizzazioni differenti: *passato remoto* / *passato prossimo* / *presente* / *futuro* / *futuro anteriore*.

### 3.1. L'organizzazione a cinque termini del tempo

Il punto di partenza della nostra analisi è il *presente*, in quanto la sua centralità si riscontra soprattutto nella funzione di rendere intellegibili i rapporti che la gran parte dei personaggi intrattiene con gli altri tempi: non solo i coniugi Wheeler ma anche i coniugi Campbell, così come John Givings e sua madre.

<sup>6</sup> A cura di Delia Cabrelli, Federico de Filippis e Alessandro Rugiati.

<sup>7</sup> Cfr. Greimas, Courtés (1979, voce “contratto”, p. 53, e voce “polemico”, p. 245).



Passato remoto	Passato Prossimo	Presente	Futuro	Futuro anteriore
Euforico per Frank	Tempo dei rimpianti	Disforico per entrambi	Tempo dei progetti	Euforico per April

“Che razza di vita era mai quella? Quale in nome di Dio, era il succo o il significato o lo scopo di una vita del genere?” (RR, p. 104). Questo è uno dei tanti pensieri che i personaggi – in questo caso Frank – rivolgono al *presente*<sup>8</sup> (ossia l’anno 1955, ovvero il T<sub>0</sub> della narrazione) nella prima parte del romanzo. La valorizzazione della situazione odierna è percepita come disforica dai Wheeler, specie in *due* momenti consecutivi della narrazione.

Nel primo (RR, cap. 4), Frank, conversando in salotto con i Campbell, rivolge parole di scherno verso certe abitudini borghesi, non rendendosi conto di come siano proprio quelle che caratterizzano la sua quotidianità. In un secondo momento (RR, cap. 7), più precisamente durante la notte del compleanno di Frank, April sottolinea come la loro vita coniugale non sia altro che una “oscena illusione” (RR, p. 170) che soffoca le loro vere *essenze*.

Emblematico, in questo senso, è il personaggio di John Givings, ostracizzato e biasimato da tutti per il suo disagio psichiatrico, e che, come abbiamo già visto, è caratterizzato come l’unico personaggio (fatta eccezione per April) capace di vivere il *presente* per quello che effettivamente è: egli infatti, costretto a vivere la sua vita giorno per giorno, a causa della malattia che gli impedisce di avere ogni tipo di progettualità, possiede una visione estremamente cinica e disillusa della realtà. Ne è un esempio la discussione che intrattiene con Frank e April, nel quinto capitolo della terza parte, nella quale egli rivela a tutti la cruda realtà ipocrita della loro relazione e il reale motivo per cui non sono mai partiti:

«Grand’uomo si è presa, April» [...] «Bravo capofamiglia, solido cittadino. Mi dispiace per lei. O forse siete degni l’uno dell’altra. Anzi, stando all’aria che lei ha adesso, comincio a dispiacermi anche per lui. Voglio dire, a ben pensarci deve avergli dato ben poche soddisfazioni, se fare dei figli è l’unica maniera che ha per dimostrare che possiede un paio di coglioni» (RR, p. 381).

Il presente è una gabbia che, da un punto di vista passionale, genera repulsione e frustrazione e che fa sì che nei due personaggi si manifestino due atteggiamenti opposti. Frank viene caratterizzato come qualcuno per il quale “non c’era mai stato posto per il peso e l’urto della realtà” (RR, p. 51). Egli, infatti, mostra la tendenza a rifugiarsi in *mondi possibili*<sup>9</sup>, da lui stesso creati per evitare di confrontarsi con il presente. Questo atteggiamento tiene ancorato Frank a una concezione di sé ormai anacronistica, appartenente al suo *passato remoto*<sup>10</sup>: egli si considera ancora quel ragazzo che appariva intelligente agli occhi di tutti coloro che lo incontravano. Come possiamo notare in molti flashback, Frank connota positivamente quel periodo.

Queste analessi, oltre a servire allo scopo di riempire i vuoti lasciati nel passato, sono interessanti perché ibride a livello enunciativo, come se le soggettività del narratore e del personaggio si sovrapponessero nello stesso luogo. Infatti, se è il narratore che introduce il flashback (non siamo in presenza di un

<sup>8</sup> Consideriamo come appartenenti al *presente*, le sequenze temporali che, a partire dal T<sub>0</sub> della narrazione, proseguono in maniera lineare. Pertanto le prolessi e le analessi non rientrano in questa parte dell’analisi.

<sup>9</sup> Il concetto di *mondo possibile*, mutuato dalla logica modale, viene teorizzato in chiave semiotica da Eco (1979), per renderlo uno strumento di analisi testuale. Con questo termine faremo riferimento a un qualsiasi corso degli eventi (sia esso un flashback o un agire predittivo-progettuale verso il futuro) sostenuto dagli *atteggiamenti proposizionali* (credere, volere, ricordare, pensare etc.) di uno dei personaggi. Per motivi di spazio abbiamo scelto di non eseguire un’analisi dettagliata come negli esempi proposti da Eco, quindi di tralasciare le proprietà S-necessarie *et similia*. Quello che ci interessa è mettere in rilievo la presenza di *mondi alternativi* rispetto al mondo di partenza del romanzo, che si manifestano nell’interiorità dei personaggi.

<sup>10</sup> Da un punto di vista della *fabula*, consideriamo il passato remoto quel periodo della vita dei personaggi che termina con il trasferimento nella casa di Revolutionary Road. Questo include tutte le sequenze che riguardano l’infanzia e le sequenze che raccontano della loro vita giovanile nel Greenwich Village, a Bethune Street.



débrayage enunciazionale), e ciò porta ad assumere la veridicità dei fatti narrati, da un punto di vista passionale e percettivo, invece, sembra che l'ultima parola sia lasciata ai personaggi stessi, in una sorta di débrayage passionale: “L'odore della scuola nel buio – matite e mele e colla per rilegature – *fece salire agli occhi di Frank una dolce, dolorosa nostalgia*” (RR, p. 57, corsivo nostro). C'è quindi una revisione emotiva da parte del personaggio rispetto al tempo presente<sup>11</sup>.

A un passato remoto memorabile – almeno per Frank – fa da contraltare un *passato prossimo* che si configura come l'origine dei mali del presente. Se a livello cronologico i due tempi in questione sono piuttosto vicini, da un punto di vista assiologico il passato prossimo è molto più vicino al presente, come evidenziato da April stessa: “È stato così che noi due abbiamo accettato quest'enorme illusione” (RR, p. 170). Infatti, la prima gravidanza, avvenuta sette anni prima del T<sub>0</sub>, ha segnato una cesura tra una gioventù spensierata e quella fase della vita in cui le necessità prendono il posto dei sogni. A causa di una tragica infanzia e di una solitaria adolescenza (“Ti pareva ancora che stessi perdendo il meglio della vita?” “In un certo senso, sì. [...] Ero una specie di brutto anatroccolo tra i cigni”, RR, p. 346), April è portata a non avere un atteggiamento euforico nei confronti del passato e dimostra più volte, al contrario di Frank, di avere contezza del presente. Sono varie le interazioni tra i due dove April sembra assumere il ruolo della realtà, opponendosi ai mondi ideali di Frank: “L'unico vero errore, l'unica cosa falsa e disonesta, era stata semmai quella di aver scambiato Frank per qualcosa di molto più importante. Oh, per un mese o due, tanto per divertirsi un po', poteva anche andar benissimo un giochetto del genere con un ragazzo; ma tutti quegli anni!” (RR, pp. 400-401).

Queste caratteristiche portano April ad avere un atteggiamento opposto a quello del marito: data la consapevolezza della loro situazione, ella progetta allora il trasferimento in Europa. Un *mondo futuro* che permetta loro di uscire dal loro presente disforico e che, trattandosi di un sogno di gioventù, abbiamo definito come *futuro anteriore* (“Era un nuovo, complicato piano per trasferirsi in Europa”, RR, p. 165).

L'atteggiamento dei due personaggi è opposto, inoltre, anche per quanto riguarda l'*aspettualizzazione*. In entrambi c'è la volontà di rendere *iterativo* qualcosa, ma c'è una profonda differenza riguardo alla natura di questo oggetto: Frank si protende verso l'iterazione di qualcosa di *terminativo* (il passato remoto), mentre April lo fa verso qualcosa che non è mai andato oltre lo stato *incoativo* (la loro intenzione di andare in Europa, rimasta solo un progetto).

A questo punto entra in gioco la questione del *futuro*, cioè il tempo delle proiezioni. Dal primo capitolo della terza parte in poi, infatti, April e Frank sviluppano due programmi narrativi (PN) oppositivi proprio a partire dalle due rispettive aspettualizzazioni (passato remoto per Frank e futuro anteriore per April). I due attori ricoprono gli stessi ruoli attanziali: sono entrambi due Soggetti che si rinfacciano a vicenda di essere l'uno il Destinante negativo dell'altro, rendendosi due Anti-Soggetti speculari. Il raggiungimento dell'Oggetto di valore per uno, corrisponde all'allontanamento dall'Oggetto di valore per l'altro. I due PN sono quindi mutualmente esclusivi, e per questo la vicenda assume la forma di uno scontro.

Come sottolinea Guido Ferraro:

nei casi più interessanti lo scontro fra i Soggetti è scontro fra concezioni del mondo, e dunque fra criteri alternativi per l'investimento di valori: in tal caso, Soggetto e Anti-Soggetto non potranno, per definizione, competere per qualcosa che sia allo stesso modo Oggetto di valore per entrambi (2012, p. 45).

E questo è il nostro caso. Il futuro per April è andare in Europa (futuro anteriore), mentre il futuro per Frank è restare in America (passato remoto) ed entrambi gli Oggetti di valore sono dipendenti dal verificarsi o meno della gravidanza. Frank è quindi l'ostacolo al PN di April e viceversa e, nonostante

---

<sup>11</sup> Da questo tipo di analessi si differenziano, ad esempio, quelle messe in scena nell'ultimo capitolo, in cui il débrayage è completo, e sia la narrazione degli eventi sia la ricezione passionale sono lasciate ai personaggi.

questo, entrambi hanno bisogno dell'altro per il raggiungimento dell'Oggetto di valore. Per questo motivo il controllo del tempo è valorizzato euforicamente (vi sono continui riferimenti all'osservazione di calendari e orologi, soprattutto nel momento di decidere in merito alla gravidanza) in una illusione di controllo sugli eventi futuri, poiché chi perde il controllo perde l'Oggetto di valore. Entrambi i Soggetti portano a compimento il loro PN attraverso l'unica tragica soluzione alla quale sono destinati, ovvero separarsi: Frank proseguirà con la sua vita lavorativa e April interromperà la gravidanza, pur con tragiche conseguenze, perché "se si vuol fare qualcosa di assolutamente onesto, qualcosa di vero, alla fine si scopre sempre che è una cosa che va fatta da soli" (RR, p. 409).

#### 4. Il controllo dei corpi<sup>12</sup>

La logica del sentire tensivo, nel romanzo, ha a che vedere con gli sviluppi figurativi di tematiche relative alla corporeità e alla sensorialità. La descrizione della sfera emotiva non è esplicita, ma piuttosto passa per la corporeità, ed il lettore percepisce i sentimenti attraverso gli effetti somatici delle passioni. È il corpo ad esprimere il groviglio di emozioni, mentre i giudizi, indirettamente, passano per la conformazione plastica quotidiana dei corpi. Il linguaggio corporeo, nella sua apparente naturalità, "connota" e si sostituisce al puro parlato dei personaggi, divenendo atto di significazione (Greimas 1976, p. 231).

A seguito della lite con April, che apre drammaticamente la vicenda, ci vengono mostrate l'impotenza e la frustrazione di Frank la mattina seguente, a partire dalla descrizione delle sue mani: gonfie e pallide, con unghie smangiate (RR, p. 78). La configurazione corporea rende conto di un indiretto /non-potere/ da parte del Soggetto, una disposizione d'animo in un atteggiamento di distacco dal quotidiano; un sentire di insoddisfazione che si mostra come aspetto terminativo di un precedente PN vanificato, ossia il litigio con la moglie.

Persino l'interazione tra soggetti passa per indirette delucidazioni offerte dal corpo: la signora Givings coglie la disposizione emotiva di Frank a partire dalla sua "contrazione dei muscoli" (RR, p. 230), che ella avverte a livello somatico come "un colpo al petto". Le contrazioni muscolari, generalmente impercettibili, divengono qui erogatori delle strutture timiche profonde. I Wheeler spesso tradiscono l'apparenza sociale attraverso il corpo: di conseguenza la distinzione tra somatico e mentale, nel quotidiano, viene meno. La salvaguardia delle apparenze viene tradita dai movimenti e dalle reazioni dei corpi, che esprimono e realizzano le vere emozioni dei soggetti. Ed è mentre i corpi mostrano i particolari stati emotivi dei personaggi che il loro pensiero viene costantemente rilevato ed esposto.

##### 4.1. La percezione della malattia

Nel corso della narrazione, i personaggi nascondono le loro vere intenzioni attraverso abitudini e quotidianità, sostenuti dalle loro reti sociali. Chi rifiuta il consenso si trova in un complesso rapporto disgiunto dal reale e viene immediatamente bollato come "malato". Non solo chi lo è davvero, ma anche chi – nella narrazione – esce dalla conformità, come si nota sin dai primi capitoli, quando Frank durante un litigio asserisce: "Sai che cosa sei quando fai così? Sei malata, sei. E dico sul serio" (RR, p. 64).

In ogni visita dai Wheeler, i figli di April e Frank vengono portati dai Campbell, onde evitare l'"infezione" da parte di un personaggio malato come John Givings. Costui agisce in modo contorto e destabilizzante rispetto a quei canoni di normalità vigenti che il narratore presenta nei capitoli precedenti (ad esempio, con la visita della signora Givings). Durante il primo incontro con i Wheeler, John beve un drink in modo sconveniente, appoggia il cappello su uno scaffale, indossa abiti ospedalieri, ed al

---

<sup>12</sup> A cura di Nicolas Chiappucci, Stefano Acquisti e Adele Piovani.



contempo sanziona negativamente l'operato della madre, a causa del suo essere completamente modalizzata verso il /sembrar-essere/ agli occhi degli altri (cfr. *infra*, par. 2.1.). Inoltre, le discussioni avviate da John oltrepassano ampiamente le consuetudini conversazionali: egli è il solo personaggio capace di utilizzare il linguaggio ironico, riferendosi a quelle strutture sociali predeterminate, e attualizzandone la dimensione tragica. Eccone un esempio: "è proprio un bel granaio antico, mamma". "E quella dei Wheeler è una bella notizia, e tu sei tanto carina. Non è vero, papà, che è tanto carina?" (RR, p. 376). Inoltre, John si pone come destinante sanzionario del mancato conseguimento del PN di April e Frank, rispetto al loro voler andare oltreoceano. Egli critica la rinuncia di entrambi alla realizzazione personale, dovuta al loro incorporare ruoli tematici stereotipici: riconosce Frank come "capofamiglia" e "solido cittadino" (RR, p. 325), oppure April come semplice donna di casa. È attraverso le esternazioni di John che i coniugi Wheeler raggiungono la piena consapevolezza del loro stato, sia personale che matrimoniale. Egli è fuori dalla società: una non-conformità attestata del resto dal suo modo di esprimersi. John è in grado di vedere oltre quell'illusione di normalità che permea la società civile e ne mette in luce tutte le contraddizioni: rifiutando le regole previste, egli riesce a far luce sulle maschere degli altri personaggi. D'altra parte, il suo PN, teso verso una sorta di performance sanzionatoria nei confronti della coppia, come tutti i "baccelli reazionari" della società (come anche April) non si conclude con una sanzione positiva. La madre ne definisce l'operato in modo negativo e deleterio, invitando il medico a non concedergli alcun contatto con persone esterne. Mentre John viene segregato in una maniera ancor più oppressiva, venendo escluso dalla conformità felice e funzionale, la vita della signora Givings, dei Campbell e dell'intera Revolutionary Road riprende, relegando ad un puro pettegolezzo (unica fonte di verità per la società qui descritta) i tristi accadimenti della vicenda.

#### 4.2. Controllo: la rete e l'alcol

Lungo l'intero romanzo, emerge anche un percorso tematico del *controllo*, caricato di investimenti tematici parziali e di atti di figurativizzazione dei contenuti. Attori, tempi e spazi risultano continuamente sottoposti ad una rete di decisioni, prese dalla società nel suo essere collettivo, che influenzano i ritmi e le direzioni della narrazione. Lo si osserva, ad esempio, attraverso il tema dell'alienazione sociale: la casa dei Wheeler o l'ufficio di Frank, sono descritti nella loro conformazione eidetica sempre secondo una regolare e spigolosa perfezione geometrica, veicolando un distacco, sia spaziale che temporale, rispetto a ciò che si trova al di fuori. Frank entra come un automa nell'azienda Knox: una struttura nella quale i piani "sembravano tutti uguali" ed in cui "aveva scoperto solo lievi differenze sensoriali tra questo (il suo) e gli altri piani dell'ufficio" (RR, p. 132). La descrizione dell'ufficio in questo senso è esemplare, con i tratti semantici di staticità ed angustia rilevati attraverso una efficace metafora collegata al tema dell'acqua:

L'effetto generale, agli occhi di chi, uscito dall'ascensore, contemplasse il panorama dello stanzone, era quello di un ampio lago chiuso tra mura, in cui si muovessero vicino e lontano dei nuotatori, alcuni intenti ad avanzare, altri immobili nell'acqua, altri ancora sorpresi nell'atto di emergere o affondare, e molti immersi, i volti dissolti in tremolanti macchie rosa, mentre annegavano alle rispettive scrivanie (*ibid.*)

Se il controllo funziona per abitudine, ecco come nel lavoro di Frank l'aspettualizzazione temporale sottolinei una certa iteratività quotidiana: si ripete nelle mansioni e nei tempi con le medesime caratteristiche del giorno precedente. Alle cinque del pomeriggio, Frank porta avanti la consuetudine di lasciare il lavoro in vista dell'appuntamento quotidiano con l'amante (RR, p. 128). La ricerca della promozione, l'immobilità del lavoro ed i tradimenti giornalieri sono forme di controllo che seguono Frank per l'intera giornata. Maureen Grube, la segretaria con cui Frank avrà una relazione, è parte di quell'ingranaggio di rinnovata iteratività giornaliera. Non è un caso, del resto, che il romanzo si apra

con la vicenda della Compagnia dell'Alloro (cfr. *infra*, par. 2.1.), una filodrammatica di attori dilettanti che, con il suo conseguente fallimento, rinvia immediatamente April ad un piano de-realizzato di sé stessa e della sua possibile fuga dalla quotidianità<sup>13</sup>.

Eppure, l'omologazione del comportamento nella società, in cui vivono individui intrisi di sentimenti come l'appartenenza e la realizzazione, si scontra con un certo /volere-essere/; ciò si nota bene attraverso i sintomi passionali, generati durante le situazioni delicate che i personaggi si trovano ad affrontare. Infine, l'alcol: durante la narrazione, i personaggi non fanno che bere, nelle situazioni più disparate. L'uso e l'abuso della sostanza e la sua capillarità descrivono l'ambiente in cui i personaggi si collocano. I soggetti sono dominati dalla paura e dall'ansia di essere equiparati agli altri, e l'alcol funziona come una medicina, una via di fuga dal senso di inadeguatezza. Ciò accade poiché, rispetto a tematiche che restano nascoste, l'alcol è sotto gli occhi di tutti e liberamente usufruibile: i soggetti sono consci che, senza alcol, non sarebbero in grado di gestire le situazioni. Sono così consapevoli di questa necessità che spesso fingono addirittura di essere più ubriachi di quello che sono. Anche dal punto di vista narrativo, questo è un ottimo escamotage: i personaggi si comportano in un modo non previsto dalle rigide imposizioni sociali, perché sono, oppure fingono di essere, ubriachi. Nella diegesi del romanzo l'alcol viene somministrato anche in modo manipolativo, per fare in modo che i personaggi si scioglano e dimentichino a poco a poco le briglie dei ruoli sociali pre-imposti: "in ufficio, Frank, che non era poi così ubriaco come voleva far credere, aveva sospinto Maureen Grube contro uno schedario e l'aveva baciata a lungo, violentemente, sulla bocca" (RR, p. 102). La manipolazione tramite l'alcol viene espressa chiaramente all'interno del romanzo, e diventa quasi l'adiuvante narrativo per compiere il proprio PN.

## 5. Corpi e valori<sup>14</sup>

Come è già emerso nei paragrafi precedenti, il corpo dei personaggi funge da dispositivo mediatore del rapporto dei soggetti con l'ambiente facendosi filtro della percezione e assieme terreno di emersione e strumento di regolazione delle passioni. Oltre a queste funzioni attanziali però, i corpi, in quanto figure appartenenti alla macrosemiotica del mondo naturale, partecipano all'interno del testo anche alla articolazione e messa in forma del livello discorsivo del romanzo. Il corpo è in grado di determinare l'articolazione dei linguaggi in sostanze significanti, fungendo da base per la formazione di categorie semantiche, per poi in seguito installarsi sul piano del contenuto come elemento figurativo che concretizza i temi astratti del testo. In questo paragrafo ci si concentrerà quindi sui processi di figurativizzazione dei *corpi* dei personaggi, cercando di mostrare come la produzione di diverse immagini della corporeità faccia da supporto per il dispiegamento dell'universo valoriale che investe i corpi stessi (cfr. Marrone 2005). Lo spazio del corpo, diventa così il territorio di articolazione di diverse opposizioni semantiche (*sociale/naturale*, *vita/morte*, *salute/malattia*), che come vedremo sono strettamente connesse l'una all'altra e organizzate secondo una logica di incassamento isotopico (Marsciani, Zinna 1991).

### 5.1. Corpo sociale e corpo naturale

La principale opposizione rilevabile, sulla quale si sviluppano le altre, organizza i corpi in due ordini: quello del corpo *sociale* e quello del corpo *naturale*.

---

<sup>13</sup> È il primo contratto offerto dall'enunciatore al lettore ed ai personaggi del testo. Un contratto di veridicità che non assumerà su di sé alcun piano che non sia quello reale.

<sup>14</sup> A cura di Lorenzo Fabrizio Ravizza Maritano e Rachele Vanucci.



Il corpo sociale, composto da atteggiamenti, azioni e comportamenti, è il terreno di mediazione intersoggettiva dei personaggi, ed è laddove viene valorizzata la modalità performativa basata sul “fare”, soprattutto nella sua specificazione manipolatoria del /far-fare/. Il corpo sociale, che è teso all’ottenimento di riconoscimento da parte dell’altro, si manifesta tramite azioni e comportamenti che evidenziano la competenza del soggetto, valorizzata positivamente in prospettiva dell’ottenimento di una sanzione positiva da parte di un Destinante extra-individuale. Il corpo sociale installa, inoltre, una isotopia della teatralità, in cui il corpo viene impiegato strategicamente e coscientemente come strumento di esibizione performativa nei PN dei personaggi: “A volte c’era una punta di ironia in questi abbracci scambiati solo con gli occhi: so che sto dando spettacolo, sembravano dire, ma anche tu lo fai, e ti amo” (RR, p. 188).

Il corpo naturale è invece il corpo fisico, centro di costituzione dell’identità degli attori tramite i processi percettivi e passionali. Come notato nel paragrafo precedente, i sintomi passionali dei personaggi *contraddicono* ciò che il loro corpo sociale cerca di affermare, facendosi rivelatori di una sorta di dimensione passionale autentica. In ciò si può ritrovare una relazione tra l’opposizione *sociale/naturale* e l’opposizione *essere/sembrare*, alla base del quadrato di veridizione (Greimas, Courtés 1979). Rifuggendo il controllo e scontrandosi con le norme imposte dall’orizzonte sociale, inoltre, il corpo naturale convoca anche le opposizioni semantiche *individuale/intersoggettivo* e *privato/pubblico*. Per spiegare meglio come queste opposizioni vengano attualizzate nel testo, prendiamo come esempio due tra le prime descrizioni che introducono i personaggi principali, cominciando con Frank:

Nonostante la mancanza di vistose particolarità fisiche, Franklin aveva un volto straordinariamente mobile, capace di suggerire una sequela di personalità del tutto diverse a ogni minimo mutamento d’espressione. Se sorrideva, era un uomo perfettamente consapevole che il fiasco di una rappresentazione filodrammatica non era cosa di cui si dovesse preoccupare troppo, un uomo gentile, dotato di umorismo, il quale avrebbe trovato proprio le parole che ci volevano per confortare dietro le quinte la moglie; ma negli intervalli tra un sorriso e l’altro, mentre a colpi di spalle si incuneava nella folla, e nei suoi occhi si scorgeva una lieve, cronica febbre di perplessità, si sarebbe detto che anche lui avesse bisogno di conforto (RR, pp. 50-51).

Da subito il volto è descritto come uno strumento del /poter-fare/ di Frank: egli è consapevole di essere pienamente in grado di sfruttarlo per mettere in scena un certo stato d’animo, per autodeterminarsi in quanto soggetto sociale e attribuirsi un ruolo tematico strategicamente scelto. Di contro, la realtà delle sue emozioni traspare nei momenti in cui abbassa la guardia, e nel resto della scena tutte le figure del corpo fisico propongono uno stato disforico del soggetto: “piedi indolenziti”, “odore acidulo”, “nocche arrossate”. In Frank viene così incorporata la tensione causata dalla mediazione tra una corporeità mediata dalla ragione e una non mediata e incontrollata. La dimensione somatica diviene per Frank luogo di conflitto in cui esperienze presoggettive ed istanze intersoggettive competono nella caratterizzazione della sua soggettività.

È importante precisare che queste due categorie non sono indipendenti l’una dall’altra: come ricorda Marrone, il corpo in quanto dispositivo semiotico “si concretizza ora nei processi sensoriali e fisiologici di una dimensione somatica prettamente soggettiva, ora negli investimenti sociali che riceve dalle istituzioni sociali e politiche, ora nei processi di passaggio dagli uni agli altri e viceversa” (Marrone 2005, p. 80). All’interno del testo però, come abbiamo appena visto, questi due ordini della corporeità costruiscono due diverse immagini di corpi inserite in una assiologia che valorizza la dimensione intersoggettiva a discapito di quello individuale. La presa in carico di questa opposizione sul piano narrativo (da una organizzazione polemica della narrazione) e sul piano discorsivo (dalle diverse manifestazioni della corporeità nei personaggi di April e Frank) produce all’interno del testo una dialettica tra due punti di vista ideologici.

## 5.2. Padronanza del corpo e mascolinità

Sul piano narrativo questa assiologia si incarna in una organizzazione ideologica (Greimas, Courtés 1979) per la quale i PN dei Soggetti presentano Destinanti intersoggettivi, incarnati di volta in volta nei vicini, nei conoscenti della coppia e – nella parte finale – nel capo dell’azienda. Nel caso di Frank, che partecipa pienamente a questa ideologia, ciò si trasforma sul livello discorsivo in percorsi figurativi che tematizzano anche una “padronanza” del corpo fisico, intesa come sussunzione della materia fisica sotto il controllo della ragione e della volontà del soggetto. Un esempio molto denso lo si trova nel terzo capitolo, figurativizzato nella descrizione delle mani del padre di Frank, investite di un nostalgico valore euforico per “[...] la loro sicurezza e sensibilità” e per “l’aria di padronanza che donavano a tutto ciò di cui Earl Wheeler si serviva” (RR, p. 79).

Questo ricordo introduce anche un’altra isotopia rilevante nel testo, cioè quella della *mascolinità*, qui costruita come immagine euforica della realizzazione del Soggetto in seguito ad una sanzione positiva. Oltre all’immagine di fisicità, la mascolinità gioca un ruolo fondamentale nell’universo di valori di Frank: a costituire la desiderabilità dello spazio utopico dell’Europa, su cui fa leva la proposta di April, è la possibilità di riconoscersi in uno dei “grandi uomini” (RR, p. 63). Nella terza parte del romanzo sono, inoltre, prettamente maschili gli spazi aziendali in cui Frank si ritrova riconosciuto come soggetto dotato di valore. In uno dei primi litigi, invece, è proprio la sua mascolinità che viene messa in dubbio da April: “Guardati e dimmi se con tutta la buona volontà del mondo [...] puoi definirti un uomo” (RR, pp. 69-70).

## 5.3. Corpi malati e corpi sessuali

L’ideologia del controllo del corpo sociale ha effetti significativi anche sulle valorizzazioni del corpo *naturale*, che viene connotato come “malato” nel momento in cui vi è una discrasia tra le tensioni dei due protagonisti, ovvero quando la passionalità disforica del corpo naturale tradisce la pretesa di controllo di quello sociale. La malattia, che colpisce tanto il fisico quanto la mente – caso in cui compare come sottoclasse la “follia” – è incarnata nella prima parte del romanzo e soprattutto dal personaggio di April. Fin dalle prime descrizioni della protagonista, la malattia viene collegata al fallimento sociale: se nel primo capitolo la bellezza di April sul palco teatrale bastava “perché la parola «carina» volasse in un sussurro da un capo all’altro della platea” (RR, p. 44), in seguito al disastro dello spettacolo il suo corpo diventa prefigurazione di morte sotto lo sguardo di Frank, a cui appare “una creatura sgraziata e sofferente la cui esistenza egli tentava di negare ogni giorno della sua vita” (RR, p. 52). Il fatto che il romanzo sia in gran parte costruito nella prospettiva di Frank, porta all’attribuzione della malattia soprattutto nei litigi di coppia, durante i quali April viene accusata dal marito di essere “malata” (RR, p. 69) (cfr. *infra*, par. 4.1.) e “pazza” (RR, p. 384).

Nei casi, invece, in cui vi è un equilibrio tra corpo sociale e corpo naturale, quest’ultimo viene allora valorizzato in quanto “sessuale”, diventando oggetto di investimento erotico e di una passionalità euforica. Il corpo sessuale si ritrova nelle sequenze di maggiore passione amorosa tra i protagonisti, quando costoro condividono PN e Oggetto di valore. Inoltre, il corpo sessuale – sia in quanto territorio di incontro fisico tra due soggetti, sia oggetto dello sguardo erotico – è sempre uno spazio di intersoggettività tra due attanti: in questo modo non vi è tanto una neutralizzazione dell’assiologia *sociale/naturale*, quanto una configurazione nella quale è il corpo naturale a farsi oggetto. Esempio di ciò sono le scene del primo incontro di April e Frank e del loro innamoramento, dove il corpo della donna appare come uno strumento sotto il controllo dell’uomo: “coscia tesa e calda sotto il tocco della sua mano”, “schiena che si muoveva perfettamente sotto la sua mano” (RR, p. 65). In altri casi, invece, il corpo sessuale diventa un oggetto di scambio simbolico, nel momento in cui la sua presenza segna la sanzione positiva del corpo sociale: nella sequenza del primo incontro tra i due protagonisti, April, prima

ancora di venire avvicinata da Frank, viene definita una “donna di prima qualità” che poteva dargli “un senso di puro trionfo” (RR, p. 63).

#### 5.4. Fuga dal sociale

Se, come abbiamo visto in precedenza (cfr. *infra*, par. 4.1.), il controllo sociale del corpo malato di John Givings comporta il suo isolamento dalla società e la reclusione nella clinica psichiatrica, l'uscita di April dallo spazio sociale avviene invece tramite un ribaltamento dell'ordine assiologico. Dopo l'ennesimo litigio, April, dopo essersi resa conto della insincerità dei propri sentimenti per Frank, decide di praticare su di sé l'aborto. Nel relativo percorso narrativo, assieme ad una rivoluzione dell'ordine di veridizione (quello che era vero, in realtà è falso), vi è una trasformazione nella *valenza* dei valori in gioco; ovvero, nel “valore attribuito ad un valore” (Bertrand 2000, p. 208), socialmente condiviso e alla base delle strutture assiologiche. April, che riscopre un ordine di verità situato nel suo corpo naturale, ribalta la predominanza del sociale e riesce così ad uscire dalle maglie ideologiche in cui invece soccombe Frank.

Era calma e tranquilla, ora, sapendo quel che aveva sempre saputo, quello che né i suoi genitori né zia Claire né Frank né chiunque altro avevano mai dovuto insegnarle: che se si vuol fare qualcosa di assolutamente onesto, qualcosa di vero, alla fine si scopre sempre che è una cosa che va fatta da soli (RR, p. 409).

Parallelamente, questa inversione di valenza investe anche il corpo di Frank, che dopo la morte della moglie sembra aver perso la brillantezza e agilità sociale che lo avevano caratterizzato nei capitoli precedenti l'incidente. Nell'ultimo capitolo del romanzo, Frank non solo è “diventato terribilmente noioso” (RR, p. 432), dimostrando così di aver perso la sua competenza sociale, ma perfino il suo corpo naturale perde ogni spinta vitale, finendo nello stato adiaforico del “non-morto”, incapace di sentire ed esprimere emozioni, come emerge dai giudizi di Shep Campbell: “Così gli era apparso Frank [...] un cadavere che camminava, parlava sorrideva. [...] Era impossibile immaginarselo sul serio nell'atto di ridere o piangere o sudare o mangiare o entusiasinarsi” (RR, p. 431).

#### 6. Conclusioni

La metodologia di analisi collettiva ha consentito una lettura completa di *Revolutionary Road*, attraverso un confronto di differenti punti di vista individuali che hanno permesso anche di far affiorare le ricorrenze che emergevano dalle diverse parti.

La *spazialità*, ad esempio, è emersa come caratteristica rilevante non in sé, ma in relazione agli effetti di senso che ad essa si legavano. Il diverso comportamento dei personaggi nel romanzo, a seconda dei luoghi, ha consentito di evidenziare la pregnanza delle opposizioni tra *pubblico* e *privato*, ovvero l'individuazione di un sistema di apparenze sociali che condizionava anche la dimensione intima. Da questo stesso sistema, scaturiscono in modo conseguente i tratti della *simulazione* e della finzione che caratterizzano i singoli personaggi, e dunque l'intera rete sociale nella quale essi sono immersi. Se la simulazione risulta essere la condizione “normale”, ciò che ne fuoriesce diventa caratterizzato dall'“anormalità”, ovvero dalla patologia. Sarà infatti la malattia a divenire, e sempre di più, un elemento di rivelazione della verità.

Ma il romanzo si caratterizza anche per una sapiente articolazione della dimensione *temporale*, e per un'efficace costruzione di un andirivieni temporale tra passato e futuro. Frank e April vivono con nostalgia le loro passate proiezioni verso un futuro non realizzato. Dunque se c'è un tempo da loro vissuto in modo particolarmente disforico, quello è proprio il presente, per il suo aspetto scervo da



illusioni e per essere irraggiungibile dai loro mondi immaginari. Saranno le loro rispettive proiezioni, a loro modo egoistiche, a rompere ogni possibile alleanza e a determinare una loro crisi irreparabile.

Una ulteriore caratteristica rilevante nel romanzo è la correlazione tra *corporeità* e sentire passionale. Gli attori manifestano elementi euforici o disforici attraverso una manifestazione corporea, la quale non si limita a “descrivere” gli stati dei singoli personaggi, ma è funzionale a fare emergere il loro status di *corpi sociali*. Ad esempio attraverso forme di controllo o, viceversa, di disinibizione attraverso l’uso di bevande alcoliche. Se i corpi sociali in *Revolutionary Road* sono corpi teatrali, la passionalità dei personaggi contraddice invece ciò che il loro corpo sociale cerca di affermare, rivelando una sorta di passionalità autentica, e instaurando una gerarchia assiologica che valorizza il corpo sociale a discapito di quello naturale.

Tutto il romanzo, infine, è sostanzialmente la lettura del mondo condotta attraverso la prospettiva “controllata” del protagonista maschile, cioè Frank Wheeler. Ad essa si oppone April, la quale fa emergere la verità attraverso il proprio corpo naturale, affrancandosi dal predominio del sociale e dalle costrizioni nelle quali è imbrigliato Frank.

In conclusione, l’esperienza metodologica può ritenersi riuscita, il che non evita che questa analisi possa essere considerata oggetto di osservazioni critiche, o non debba essere ulteriormente approfondita e integrata.





## Bibliografia

- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani; nuova ed., *La nave di Teseo*, Milano 2020.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani; nuova ed., *La nave di Teseo*, Milano 2018.
- Ferraro, G., 2012, "Attanti: una teoria in evoluzione" in A. M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi, a cura, *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, pp. 43-60.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi 1981.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio*, Milano, Bompiani 2019.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Marsciani, F., Zinna, A., 1991, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
- Yates, R., 1961, *Revolutionary Road*, Boston, Little, Brown and Company; trad. it. *Revolutionary Road*, Roma, Minimum Fax 2017.