

Capitolo settimo

Figuratività e percezione

7.1. L'estesia

7.1.1. La figuratività e lo schermo dell'apparire

La storia delle ricerche semiotiche sulla figuratività è scandita da due date significative. La prima è il 1983, anno d'uscita del numero 26 del «Bulletin» del Groupe de recherche en sémio-linguistique interamente dedicato all'argomento, in cui la definizione strutturale del concetto raggiungeva il suo massimo sviluppo. In quel fascicolo, un brevissimo testo conclusivo scritto da Greimas stabiliva gli aspetti essenziali della problematica: il problema del referente e dell'"impressione referenziale", la tipologia delle isotopie figurative denotative e connotative, la questione dell'organizzazione dello spazio figurativo e della sua strutturazione. Quel metodo, saldamente radicato in una concezione differenziale, categoriale e discontinua della significazione, non era ancora messo in forse dall'ingresso di concetti come "tensività", "foria", "soggetto sensibile", che solo qualche anno dopo avrebbero caratterizzato l'avvento di una semiotica del continuo. Nel 1987 infatti – seconda data emblematica –, usciva *Dell'imperfezione* di Greimas. Insieme ad altre ricerche pubblicate durante lo stesso periodo in Italia, Francia e Canada, questo libretto segnò una profonda rottura rispetto all'approccio invalso sino ad allora: i percorsi figurativi del senso, infatti, erano ricondotti all'evento della presa percettiva e alla sua valutazione estetica.

Due date
significative

7.1.1.1. Primo approccio: strutture figurative

Sinora ho cercato di dar conto del primo approccio alla figuratività, quello strutturale. La sua definizione semantica si basa sulla corrispondenza, sviluppata sotto forma di isotopie discorsive, tra figure del piano dell'espressione del mondo naturale e figure del piano del contenuto di un linguaggio, che investe principalmente le categorie spaziali, temporali e attoriali. A partire da questo dato di base, era possibile delineare molte forme specifiche di manifestazione in funzione della griglia culturale di lettura – responsabile tanto della sensibilizzazione del lettore, quanto della sua interpretazione. Tale griglia, applicata alla corrispondenza figurativa, assumeva l'aspetto di un *contratto fiduciario di veridizione*: il credere condiviso. Questo contratto enunciativo stabiliva quali erano i valori figurativi in vigore, e dettava il loro regime di circolazione. Schematicamente, era possibile distinguere le operazioni di iconizzazione, che producevano "l'effetto di reale" (o

Il credere
condiviso

l'impressione referenziale), e quelle di tematizzazione, che autorizzavano una riformulazione concettuale e astratta delle isotopie figurative. Tale bisotopia, più o meno regolata dalle codificazioni culturali dell'uso, poteva poi esser determinata da relazioni termine a termine (come nel caso dell'allegoria) o essere aperta e deducibile a partire da indici disseminati nel testo. Tutto ciò costituisce il campo d'applicazione privilegiato dell'interpretazione letteraria, che realizzava il proprio sforzo ermeneutico nella tradizionale spiegazione scolastica dei testi, come si è visto – cercando di analizzarne nei minimi dettagli gli aspetti teorici – attraverso l'analisi del “dolce indoeuropeo” di *Madame Bovary*.

7.1.1.2. Secondo approccio: lo schermo dell'apparire

Ma questo stadio modale soggiacente del *creder-vero*, che fonda attraverso il contratto enunciativo il riconoscimento comune del “mondo” nella lettura, si situava sullo sfondo dell'analisi, quasi come suo orizzonte impercettibile. Ecco allora che, nel secondo approccio alla figuratività, esso si situa in primo piano: tale modalità istituisce lo spazio fiduciario che garantisce a un tempo la variazione e la giunzione tra i differenti livelli di presa e di interpretabilità chiamati in causa dalle isotopie figurative: gli effetti di realtà, ma anche di surrealtà o di irrealtà, gli effetti di sensibilizzazione, di astrazione e di argomentazione ecc.

Riconoscere il ruolo fondativo e centrale della modalità del credere vuol dire, in fondo, esplicitare meglio le radici fenomenologiche di qualunque significazione figurativa. L'apprensione della figuratività dei testi non è più diretta a valle, verso gli effetti di senso prodotti e la loro strutturazione; stavolta essa si volge a monte della figurativizzazione, verso le condizioni alla base di quella che Edmund Husserl (1913), fondatore della fenomenologia, chiamava la “funzione figurativa”, vale a dire “la ‘comparsa del’ colore, ‘della’ forma, ecc.” che si compone con altri elementi nella percezione per dar vita all’“unità d'apprensione” sensoriale delle cose. Questa funzione designa le operazioni di riconoscimento e di identificazione degli oggetti della percezione. Perciò, l'intento della nuova definizione non è tanto di cogliere ciò che lo stadio figurativo della significazione *diviene* nella manifestazione del discorso, quanto piuttosto comprendere in che modo esso *avviene*. L’“apparire”, che definiva il piano fenomenico del senso, non è più soltanto un problema di veridizione e regolazione intersoggettiva sullo sfondo di un'assiologia socioculturale che stabilisce le norme della lettura¹; esso ormai costituisce un problema a sé.

L'apparire definisce uno spazio semiotico proprio, e per ciò stesso problematico, in cui la scena dell'atto sensibile – strato di senso che avvolge le cose nell'appercezione – si articola con la messa in discorso delle figure che ne testimoniano la presenza nel linguaggio. Come ha dimostrato Merleau-Ponty, l'atto percettivo realizza un movimento di costituzione reciproca e talvolta fragile di soggetto e oggetto della visione, dell'ascolto, dell'olfatto ecc. Mediante quest'atto, soggetto e oggetto solidarizzano e si congiungono l'uno all'altro, fiduciosi nella realtà e nella verità del mondo sensibile, o al

La modalità
e le radici
fenomenologiche
del figurativo

L'apparire come
spazio semiotico

contrario si separano e desolidarizzano – come dimostrano le illusioni percettive, o le allucinazioni. Sono moltissimi i testi letterari che ci fanno, per così dire, “risalire” sino all’avvento dell’atto percettivo in cui si delineano, ai limiti dell’indicibile, le forme antepredicative del senso e si fissano le condizioni della preliminare fiducia del soggetto nel proprio “essere-nel-mondo”. Alcuni testi anzi – come vedremo citando l’esempio di Michaux – fanno di quest’avvento narrativizzato addirittura il nucleo centrale di una poetica.

Le condizioni
dell’atto
percettivo

A quanto pare, dunque, lo schema dinamico della percezione si situa al centro della riflessione sulla figuratività. Nelle parole del Greimas (1987a, p. 56) di *Dell'imperfezione*, scritte a proposito dell’avvento di un’intuizione estetica, sono “gli oggetti che si stagliano dinanzi a noi sotto forma di figure del mondo”, è “la lettura socializzata che si proietta in avanti”, ma anche la possibilità di una “lettura seconda che va incontro alle Gestalten iconizzabili” per riconoscerci “corrispondenze [...] ‘normalmente’ invisibili, altri formanti più o meno ‘sfigurati’”, latori di “nuove significazioni”.

La quinta definizione della figuratività che ho proposto all’inizio del quinto capitolo cerca di cogliere proprio questa dinamica instabile e reversibile – mossa da una tensione tra soggetto percipiente e oggetto percepito il cui orientamento può sempre invertirsi. La figuratività è quello “schermo dell’apparire la cui virtù consiste nel dischiudere, nel lasciar intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, una sorta di possibilità di senso ulteriore” quando “gli stati d’animo del soggetto ritrovano [...] l’immanenza del sensibile” (Greimas 1987a, p. 57). I tratti e le modulazioni aspettuative presenti in questa definizione (“dischiudere”, “lasciar intravedere”, “imperfezione”, “una sorta di possibilità”...) delineano con precisione, a mio giudizio, lo spazio di questo potenziale d’attrazione da cui dipende la significazione delle figure – in poche parole, il senso in divenire nella figuratività.

Il senso in
divenire

7.1.1.3. Due concezioni complementari

È chiaro perciò che il luogo in cui si sviluppa la figuratività muta notevolmente. La definizione più elementare della figurativizzazione, ormai distinta dall’idea di “rappresentazione” – al tempo stesso *mimesis* e interpretazione –, accostandosi nuovamente all’atto sensoriale in se stesso si apre a virtualità nuove rispetto a quelle accolte dalla doxa del visibile e del leggibile. Essa volge lo sguardo alle forme di “contatto” grazie alle quali il soggetto aderisce alla sostanza del contenuto, orientandosi verso il luogo stesso delle percezioni trasmesse dall’uso, depositatesi nella lingua e simulate nel discorso.

Ma le due concezioni presentate sono davvero inconciliabili? Non mi pare. Credo in effetti si possa illustrare con precisione il meccanismo di uno spostamento che, facendo appello alla sostanza del contenuto correlata al gioco relazionale delle pure forme, si limita di fatto a trarre conseguenze implicite nel modello fondamentale della semiosi. Si può ritenere che la sostanza in senso hjelmsleviano, vale a dire la “materia” cui la significazione ha dato forma, prodotta dall’uso e risultante “dalle abitudini di una società” (Hjelmslev), rappresenti l’aspetto trascurato dalla semiotica strutturale; a monte, essa riconduce alla modalità di presenza e allo stretto legame corpo-

L’importanza
della materia

reo che unisce il soggetto sensibile all'universo del senso. Ma lo spazio che si tenta di circoscrivere, in definitiva, è proprio quello del passaggio incessante fra sostanza del contenuto e forma del contenuto: quest'ultima infatti, articolata nel linguaggio, si manifesta come il fenomeno di organizzazione della sostanza articolata nella percezione.

Un simile approccio alla figuratività, pur restando fedele ai principi che lo fondano, si limita a individuare un nuovo spazio di ricerca sinora rimasto nascosto in ossequio alla concezione differenziale del senso e della presupposizione reciproca tra funtivi. Mi sembra peraltro che questa dimensione nuova sia davvero essenziale, non tanto in se stessa – perché se così fosse la sua conoscenza dipenderebbe da una psicologia cognitiva o da un'antropologia del sensibile – ma nella misura in cui, essendo effettivamente enunciata nel discorso letterario, costituisce una delle dimensioni fondamentali di quest'ultimo. Quando Paul Ricœur definisce il romanzo del XX secolo, da Proust a Sarraute, come un romanzo del “flusso di coscienza”, intende sottolineare proprio questo primato della percezione. L'atto di interrogarsi sulla coscienza percettiva e i suoi meccanismi fiduciari può essere addirittura messo in scena, nel senso letterale del termine, come vedremo analizzando il testo di Michaux dal titolo *Intervento*, favola sull'adesione percettiva equivoca – che oscilla fra la chiusura del sensibile nel figurativo e la distruzione del figurativo da parte del sensibile. Ma poiché il *credere* si situa al centro di questa riflessione sul figurativo, è necessario fare una digressione ulteriore per mostrare in che modo la semiotica affronta il problema della verità e della credenza condivisa: è la problematica della veridizione infatti a dominare i giochi dell'apparire del senso.

Flusso di coscienza e primato della percezione

7.1.2. *Verità ed efficacia: modalità veridittive e contratto di veridizione*

Il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e si leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; [...] equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di contratto di veridizione (Greimas 1983, p. 103).

7.1.2.1. Il quadrato della veridizione: essere/apparire

Il problema della *veridizione** è centrale in semiotica, poiché investe i postulati fondamentali relativi al senso. Fra questi, in particolare, l'idea che il senso si presenta sempre sotto i nostri occhi, sia nell'ambito della percezione che in quello della lettura, nella modalità dell'*apparire*. Che l'apparire sia colto come una “promessa” d'essere o come una semplice strategia di persuasione, la veridizione si sostituisce a una problematica della verità considerata quale valore ontologico oppure referenziale – il che è lo stesso, almeno in tale contesto. La veridizione introduce uno scarto relazionale nella produzione e nella interpretazione dei valori di verità, scarto fra ciò che *appare* e ciò che si suppone *essere* nello scenario intersoggettivo del discorso. Poiché ricollega la questione della verità a quella del discorso, che ne è lo

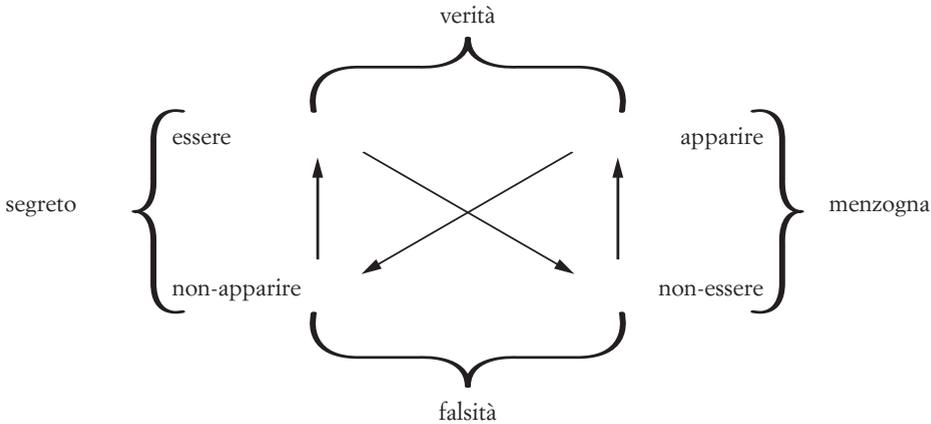
La veridizione e l'apparire

strumento obbligato di mediazione, la veridizione implica una scena di presentazione: trasforma i valori di verità nell'oggetto di un gioco di linguaggio. Ciò che è promesso attraverso la presentazione di un oggetto – l'albero che ci viene indicato con il dito nel giardino, per esempio – non è l'oggetto stesso ma "l'atto o una circostanza che lo concernono; chi promette fa propria una retorica dell'oggetto" (Brandt 1995, p. 4).

Presentazione e retorica dell'oggetto

Lo sviluppo della veridizione è dunque fondato sull'opposizione fra l'apparire e l'essere. Per Greimas, si trattava in principio di dar conto degli eventi imprevedibili che caratterizzano la circolazione dei saperi all'interno dei racconti: i segreti e i misteri, le menzogne e i malintesi, le frodi e gli imbrogli che formano, dalle fiabe popolari sino al romanzo contemporaneo, un'abbondantissima materia narrativa. In effetti, è sufficiente che la conoscenza di due personaggi su di un medesimo oggetto non coincida perché tale sapere divenga esso stesso oggetto di valore e meccanismo narrativo: un segreto ha senso solo se, in un modo o nell'altro, può esser scoperto, tradito o rivelato.

Il quadrato della veridizione si presenta come una combinazione dei valori di *essere* e *apparire* e delle loro negazioni: la combinazione definisce i termini di "seconda generazione". Così quando si ha coincidenza fra essere e apparire in un universo di discorso, si ha "verità"; la coincidenza dell'apparire e del non-essere definisce la "menzogna", quella del non-apparire e dell'essere definisce il "segreto" e infine quella del non-apparire e del non-essere definisce la "falsità".



Non è difficile constatare che le denominazioni dei termini di seconda generazione sono l'esatto riflesso dell'universo figurativo della fiaba popolare. Per tale ragione Courtés (1976) ha illustrato il modello servendosi di *Cenerentola*. Nella sua analisi, lo stato iniziale dell'eroina è quello della "falsità" (né apparire, né essere); il suo stato di principessa che si reca furtivamente al ballo rivela, agli occhi dello stesso soggetto, la natura della menzogna (Cenerentola appare una principessa, ma non lo è); quando poi fugge allo scoccare della mezzanotte, l'eroina fa il suo ingresso, stavolta agli occhi

Fiaba popolare e messa in discorso dei valori

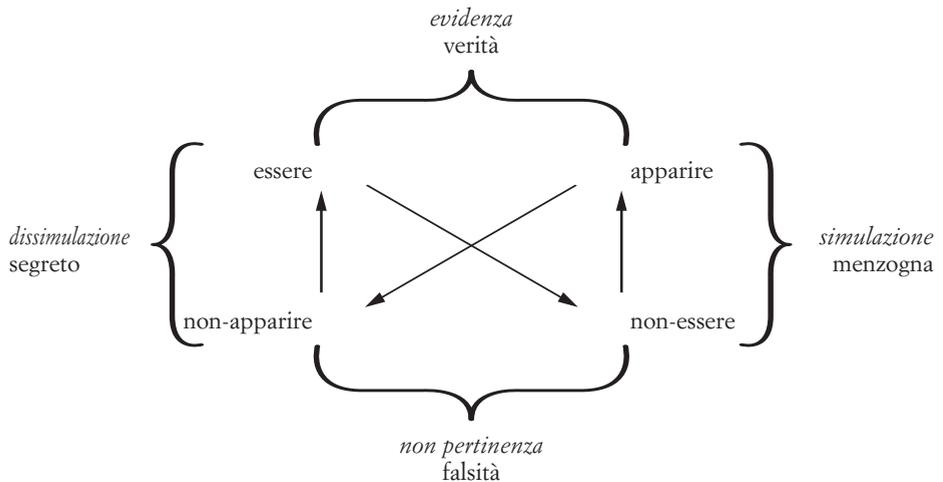
del principe, nello stato di “segreto” (non appare più, ma persiste nel suo essere). La risoluzione della fiaba consiste, grazie alla rivelazione fornita dal contrassegno (la scarpetta di vetro), nell’eliminazione della contraddizione e nella fusione di segreto e menzogna nella “verità” del matrimonio.

7.1.2.2. Il contratto di veridizione

Le riformulazioni
del quadrato
della veridizione

Questo quadrato della veridizione è stato oggetto di numerosi commenti e analisi, che lo hanno riformulato nel tentativo di individuare delle variazioni graduali tra le sue polarità, di renderne più neutre le denominazioni e ampliare la portata del modello estendendola ben oltre l’uso ristretto per cui era stato inizialmente concepito. Così Fontanille (1986, pp. 34-35), individuando una modulazione delle reazioni fra “essere” e “apparire”, ha proposto una distinzione fra differenti tipi di verità: se l’“apparire” regge l’“essere”, si avrà una verità evidente, “che si sta sotto il naso”; se al contrario l’“essere” regge l’“apparire” si avrà una verità provata, rivelata, o il contrassegno dell’“autenticità”. Allo stesso modo, se “essere” specifica “non-apparire”, si avrà un segreto del tipo “arcano” mentre se è “non-apparire” a specificare “essere” il segreto sarà una sorta di “dissimulazione”, “un mistero di poco conto”. D’altro canto, Brandt propone di sostituire un’altra denominazione, dal carattere maggiormente pragmatico, ai termini esistenti (nello schema, i termini suggeriti da Brandt sono indicati in corsivo).

Le denominazioni
pragmatiche



In ogni caso, questo quadrato pone molteplici questioni. In virtù di cosa essere e apparire dipendono dal medesimo asse semantico? Cosa li rende a priori opponibili? Qual è esattamente lo statuto della falsità? La forza del modello, comunque, sta nel ricondurre alle relazioni interne al discorso lo spazio problematico della verità, dai principi stessi della teoria (l’apparire del senso) sino alla sua utilizzazione nell’ambito dell’analisi testuale. In tal modo esso rappresenta uno degli strumenti più significativi della semiotica.

La discorsivizza-
zione della verità

Proprio questo modello è alla base del *contratto di veridizione*: crea le condizioni su cui si fonda la fiducia che determina la condivisione delle credenze, in perpetuo adattamento fra i soggetti all'interno del discorso. In semiotica la fiducia, o credenza condivisa, sta a fondamento della concezione intersoggettiva dell'enunciazione e dell'interazione. Ma il linguaggio può farsi interprete di tale credenza anzitutto perché quest'ultima fa appello ai valori figurativi emersi dalla percezione – proprio quei valori di cui Michaux, in *Intervento*, ci mostra l'instabilità.

Percezione,
figuratività
e veridizione

7.2. I meccanismi veridittivi della figuratività

Intervention

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.

Fini, maintenant j'interviendrai.

J'étais donc à Honfleur et je m'ennuyais. Alors résolument, j'y mis du chameau. Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée. D'ailleurs, je la mis à execution avec la plus grande prudence. Je les introduisis d'abord les jours de grande affluence, le samedi sur la place du Marché. L'encombrement devint indescriptible et les touristes disaient: "Ah! ce que ça pue! Sont-ils sales les gens d'ici!". L'odeur gagna le port et se mit à terrasser celle de la crevette. On sortait de la foule plein de poussières e de poils d'on ne savait quoi.

Et, la nuit, il fallait entendre les coups de pattes des chameaux quand ils essaient de franchir les écluses, gong! gong! sur le métal et les madriers!

L'invasione da parte dei cammelli fu rapida, senza esitazioni.

On commençait à voir les Honfleurais loucher à chaque instant avec ce regard soupçonneux si spécial aux chameliers, quand ils inspectent leur caravane pour voir si rien ne manque et si on peut continuer à faire route; mais je dus quitter Honfleur le quatrième jour.

J'avais lancé également un train de voyageurs. Il partait à toute allure de la Grand'Place, et résolument s'avancait sur la mer sans s'inquiéter de la lour-

Intervento

Un tempo, nutrivo un eccessivo rispetto per la natura. Mi mettevo dinanzi le cose e i paesaggi, e li lasciavo fare.

Ora basta, però. Ora *interverrò*.

Mi trovo dunque a Honfleur, e mi annoiavo. Allora, senza esitazione, decisi di metterci del cammello. Non sembrava certo la cosa più opportuna da fare. Ma che importava, a me andava così! Del resto realizzai il mio intento con la massima prudenza. Li introdussi dapprima nei giorni di grande affluenza, il sabato sulla piazza del mercato. L'ingombro divenne indescrivibile, e i turisti dicevano: "Ah, che puzza! Quanto è sporca la gente di qui!". L'odore giunse sino al porto e prese il sopravvento su quello di gambero. Si usciva dalla calca del mercato pieni di polvere e peli, di cosa non si sapeva.

E la notte poi, bisognava davvero sentirli, i colpi delle zampe dei cammelli che cercavano di oltrepassare le chiuse – gong! gong! sul ferro e le assi di legno!

L'invasione da parte dei cammelli fu rapida, senza esitazioni.

Già si cominciavano a vedere gli abitanti di Honfleur sbirciare a ogni istante con lo sguardo sospettoso tipico dei cammellieri che esaminano la loro carovana, per controllare che non manchi nulla e che si possa continuare a viaggiare; ma il quarto giorno avevo dovuto lasciare Honfleur.

Avevo anche lanciato un treno viaggiatori. Partiva a tutta birra dalla piazza principale, e avanzava senza esitazione sul mare senza preoccuparsi della pesantezza del

deur du matériel; il filait en avant, sauvé par la foi.
 Dommage que j'aie dû m'en aller, mais je doute fort que le calme renaisse tout de suite en cette petite ville de pêcheurs de crevettes et de moules.

materiale di cui era fatto; filava in avanti, salvato dalla fede.
 Peccato che me ne sia dovuto andare. Ma nutro forti dubbi che la calma rinasca subito in questa piccola città di pescatori di gamberi e cozze.

(Henri Michaux, 1967, *La nuit remue, Mes Propriétés*, Paris, Gallimard, p. 143).

Michaux e le
 ante-lingue
 pre-categoriali

Alla fine dell'ultima opera pubblicata da Henri Michaux, *Par des traits* (1984), si può leggere un testo dal titolo: "Delle lingue e delle scritture. Perché si prova voglia di allontanarsene". Si tratta di una specie di teoria genetica del linguaggio, o piuttosto di una visione nostalgica delle "ante-lingue", "quelle lingue incompiute – fatte a metà, abbandonate a metà percorso [...]", a beneficio delle lingue compiute, categorizzate, lingue che dirigono, comandano, lingue "d'impegno" e di struttura, lingue "da collezione" che "avrebbero ampliato senza posa quel gruzzolo sempre più grande che si sarebbe chiamato memoria". Se si volesse definire con una parola queste ipotetiche ante-lingue basterebbe dire che sono pre-categoriali, distinte appena da quel *continuum* di senso non analizzato che è la sostanza del contenuto, e destinate a svilupparsi in accordo con essa. Si tratta insomma di lingue che realizzano prese di senso fugaci, lingue pre-figurative, casse di risonanza di intensità percettive; dei "pezzi di lingua", come dice Michaux, fatte di "gesti più o meno felici, quelli del tempo in cui si passavano in rassegna a uno a uno con incertezza segni che forse non sarebbero entrati in uso". Sono lingue costituite da movimenti che intercettano il senso labile in cui prendono forma, ma senza fermarvisi e senza fermarlo: "segni poveri di connessioni, tracce sul tronco d'albero che la scorza, dilatandosi, disfava senza che neppure ci se n'accorgesse". Non una vera lingua dunque, ma piuttosto "emozioni in segni decifrabili unicamente dall'abilità e dall'umore".

De-iconizzazione,
 fede percettiva
 e intervento sul
 sensibile

A mio avviso questa lingua pre-figurante è figurativizzata proprio in *Intervento* attraverso lo sviluppo, visto quasi al rallentatore, dei materiali figurativi all'interno dell'atto percettivo. Esaminando il testo nei dettagli, potremmo individuarvi tre elementi costitutivi che si manifestano nel corso del suo svolgimento: un movimento di de-iconizzazione che si radica nello spazio della figuratività socialmente stabilito; la costruzione della "credenza-madre", fede percettiva che fonda l'adesione figurativa; lo svolgersi dell'intervento, a partire dalle variazioni d'intensità del sensibile che garantiscono il controllo della "condivisione figurativa".

7.2.1. La de-iconizzazione

La singolarità della scrittura di Michaux si fonda essenzialmente non sulla negazione di un universo figurativo referenzializzabile, come fanno i poeti surrealisti (le figure del mondo sono proprio là, sviluppate nel discorso), ma sull'introduzione di un dubbio fondamentale quanto alla sua affidabilità. Pro-

cedendo, attraverso questa modulazione del *credere*, a una sottile “derealizzazione” di tale universo, questa scrittura si situa – e ci situa – all’intersezione fra il sensibile e il figurativo, nel momento in cui ciò che è raffigurabile vacilla. Il terremoto nell’edificio della figurazione è prodotto da uno stato passionale ambiguo: la noia, che in effetti si rivolge, simultaneamente, all’orizzonte dossologico di Honfleur (i valori sociali comuni e le opinioni condivise dagli abitanti e dai turisti) e a ciò che si potrebbe chiamare “dossico” (i valori elementari del credere percettivo), orizzonte del sentire e del percepire stesso.

La noia del sentire e del percepire

7.2.1.1. Figuratività e valori sociali

Per ciò che concerne il primo orizzonte, quello figurativo dossologico, un certo numero di figure creano isotopie spaziali e attoriali che costituiscono il sistema normativo di riferimento cui la visione ordinaria è indotta a conformarsi. La città di Honfleur, la piazza del mercato, i turisti, le chiese, la piazza principale, gli abitanti di Honfleur delinano la cornice delle azioni stereotipate dell’attore sociale, i rigidi insiemi di comportamenti cristallizzati dall’abitudine di “questa piccola città di pescatori di gamberi e cozze”. Si definiscono via via programmi e percorsi prevedibili, al di fuori di qualunque particolare consapevolezza, quasi fossero automatismi. Il soggetto sociale, inserito nei prodotti dell’uso, “conosce la sua lezione” – per usare le parole di Coquet: è una figura di non-soggetto. Ecco che l’instabilità di un senso reso sino allora immobile e, di conseguenza, la messa in discussione dell’assiologia figurativa prestabilita si realizzano grazie a una risalita nel sensibile – vale a dire in un luogo, lo stesso della percezione, in cui la presa del senso è anteriore ai valori sociali messi in gioco. Questi ultimi vengono temporaneamente sospesi, prima di esser messi alla prova della sensibilizzazione che presuppongono.

L’orizzonte dossologico

Poiché tale processo generale dell’assiologia presuppone l’intervento del sensibile, lo si può paragonare alla tesi in base alla quale i rapporti fra estetica ed etica, e più precisamente la subordinazione della seconda alla prima, sarebbero fondati sulla ri-sensibilizzazione dei valori. Come scrive Fontanille (1993, p. 6): “Per destabilizzare le norme morali o per inventarne di diverse è necessario ripartire dal sentire, cogliere quel momento in cui la scelta è resa sensibile e bella, e fondarsi non su ciò che il soggetto sa dell’assiologia [...] ma su ciò che ne percepisce negli oggetti”. È così che il mondo dei valori riprende contatto con l’emergere sensibile delle forme significanti, ritrova il proprio nucleo fondante – il sopraggiungere del senso nella percezione –, e investe lo sfondo fenomenologico che ne condiziona l’avvento. È la prima giustificazione dell’intervento: risalire verso la percezione, per agire sul mondo dei valori collettivi.

La ri-sensibilizzazione dei valori

7.2.1.2. Figuratività e valenze percettive

La seconda manipolazione del credere, parallela alla prima, concerne il singolo soggetto e la sua stessa competenza percettiva: “Mi mettevo dinanzi le cose e i paesaggi, e li lasciavo fare. / Ora basta, però. Ora *interverro*”. Una vera rivolta del soggetto contro le figure del mondo sensibile!

La rivolta del soggetto

Griglia di
lettura e
sensibilizzazione

L'analisi degli oggetti visivi ha mostrato che una griglia di lettura del mondo naturale è necessaria per trasformare gli oggetti visibili in figure iconizzabili e consentire la loro identificazione e il loro riconoscimento in una rappresentazione figurativa (cfr. la quarta definizione della figuratività presentata all'inizio del quinto capitolo). Tale griglia di lettura è anche, al tempo stesso, una griglia di sensibilizzazione. L'affetto è indissociabile dalla percezione stessa. Di conseguenza la scissione fra il soggetto, da un lato, e le figure che implicano "l'esser dinanzi" e il "lasciar fare", dall'altro, può essere interpretata così: il soggetto non riconosce negli oggetti le *valenze**, vale a dire le condizioni d'esistenza e di comparsa dei valori in grado di sensibilizzarlo; di conseguenza, non può trasformarli in valori effettivi. Il racconto mette in scena un improvviso venir meno dell'appropriazione percettiva (quella che in semiotica è chiamata propriocettività). L'osservatore desensibilizzato stabilisce con gli oggetti della propria percezione un rapporto a distanza, simile a quello dell'allucinato come lo descrive Merleau-Ponty (1945): "L'allucinazione non è nel mondo, ma dinanzi a esso".

7.2.1.3. La noia

L'estinzione
del credere

All'origine dell'intervento si trova una mancanza di tipo particolare: la privazione del legame sensibile. Questa mancanza è manifestata dalla noia, il cui nucleo modale è costituito dal "lasciar-fare" e dal "lasciar-essere". Si può definire con maggior precisione la noia come un investimento negativo, o disforico, del lasciar fare e del lasciar essere (in opposizione alla "passività" che ne costituirebbe una forma neutra o aforica). E a differenza del motivo romantico della noia che potremmo definire come dossologico, fondato sull'indebolimento della dinamica fiduciaria, alla radice dell'atonìa dell'atto sensibile che caratterizza questa noia c'è un'altra e più profonda configurazione: essa si fonda sull'estinzione del legame dossico, vale a dire del credere che fonda il sentire, la sua affidabilità e la sua validità. Il primo tipo di noia, quella romantica, nega l'adesione ai valori definiti dal soggetto sociale, le sue mire e i suoi percorsi; il secondo nega più radicalmente l'apprensione delle valenze del sensibile, e si situa al grado zero del loro regime d'intensità.

7.2.2. *Lo spazio conflittuale della credenza-madre*

7.2.2.1. La fede percettiva

Merleau-Ponty
e la credenza
madre

Cosa c'è dietro questo "non so che", dietro questo "confronto negativo", dietro questo rifiuto di una figuratività della somiglianza? Lo spazio di tale confronto si situa all'interno di quella che Merleau-Ponty (1945) chiama la "fede percettiva", "l'opinione originaria", "la credenza-madre", vale a dire la modalità generatrice di quegli intrecci della percezione in cui il soggetto e l'oggetto fondano il proprio legame di valore reciproco ed esistono l'uno per l'altro: "Al di sotto delle percezioni propriamente dette c'è una funzione più profonda che le sottende, senza la quale gli oggetti percepiti sarebbero privi dell'indice di realtà [...], e grazie alla quale essi comincia a contare e ad aver valore per noi". Questa funzione è il "movimento che ci situa nel

mondo prima di ogni verifica”, realizzando quella che Husserl aveva chiamato, come si è visto, la “funzione figurativa”. Le “prese” frammentarie della percezione (le “sfaccettature” di Husserl) sono unificate – e diventano “animazioni di sfaccettature” –, dando modo di riconoscere sinteticamente gli oggetti attraverso la comparsa delle forme, delle linee e dei colori.

L’analisi di questa “credenza madre” (la *Urdoxa*) che Michaux illustra in una favola figurativa è proprio quella sviluppata da Husserl, ed è a essa che occorre far riferimento. La credenza percettiva si articola in due grandi classi di modalità. La prima è incentrata sull’oggetto che si forma nella percezione, dotandolo di caratteri (detti “noematici”) assimilabili alle modalità aletiche dei logici: il reale, il necessario, il possibile, il problematico, il contingente, il dubbioso o l’irreale. La seconda è incentrata non più sulla cosa stessa, ma sulla credenza del soggetto e sul suo modo di assumere o far proprio l’oggetto che percepisce. I caratteri di tale credenza (detti “noetici”) possono essere assimilati alle modalità epistemiche della logica: credenza certa, dubitativa, congetturale, probabile, improbabile, supputativa (Husserl 1913).

Così costituito, lo spazio complesso dell’adesione percettiva è soggetto a modulazioni, modifiche e conflitti. La poetica di Henri Michaux trova il proprio campo d’azione proprio qui, nelle variazioni di questo spazio antepredicativo della percezione per il quale cerca (o trova) una lingua.

7.2.2.2. La sospensione

Un altro concetto fondamentale della fenomenologia può esserci d’aiuto, per capire meglio le condizioni nelle quali il soggetto dà il via alla propria operazione: quello della “sospensione”, o riduzione degli investimenti di senso consueti negli oggetti percepiti. Si tratta della modificazione più importante che può investire la “credenza-madre”: sospensione del giudizio, messa fra parentesi, o cortocircuito dei saperi e dei valori. È qui che ritroviamo il senso profondo del “lasciar fare” delle “cose e dei paesaggi”, motore iniziale dell’intervento del soggetto. Il soggetto non nega il mondo e le sue figure, non mette in dubbio la loro esistenza quasi fosse scettico, ma realizza a suo modo la sospensione fenomenologica, la riduzione del sensibile che gli vieta qualunque giudizio sull’esistenza spazio-temporale – e dunque qualunque adesione, inserzione e appartenenza al sistema delle forme. Facendo *tabula rasa* di qualsiasi discorso dossologico anteriore, egli fa dell’ingenuità percettiva il proprio principio ispiratore, prima di ricostruirne e occuparne lo spazio. Questo mondo del sensibile non ha più per il soggetto alcun valore prestabilito: lo mette fra parentesi, senza attestarne ma anche senza contestarlo. Ed è chiaro che questa sospensione impone le trasformazioni della “credenza-madre”.

7.2.2.3. L’ambivalenza del credere percettivo

Il discorso sviluppato a partire dallo statuto ambiguo del credere diviene ormai più chiaro, posto che lo si riconduca al problema del duplice approccio alla figuratività da cui ho preso le mosse. Il credere è bivalente: la fiducia – strato modale che sottende in entrambi i casi la figuratività – è governata

Sfaccettature e
funzione
figurativa

Caratteri
noematici
e noetici

La sospensione
del giudizio
e l’ingenuità
percettiva

da due ordini della credenza, corrispondenti alle due modalità di presa che ho già individuato.

Fiducia
intersoggettiva

Il primo ordine fiduciario è di natura intersoggettiva. Esso enuncia le condizioni di un assenso condiviso circa i modi di realizzazione discorsiva della figuratività (in particolare iconizzazione e tematizzazione), fonda il legame sociale e ha per oggetto i valori realizzati di cui il tessuto figurativo è latore. Si tratta del credere “dossologico”.

Il credere
dossico

Il secondo ordine fiduciario è di natura “intrasoggettiva”, ed enuncia le condizioni dell’adesione del soggetto della percezione all’apparire sensibile. Poiché coinvolge l’affetto (di cui la noia costituisce una fra le possibili figure), questa varietà di rapporto fiduciario ha come proprio spazio l’universo delle valenze percettive, che si estende tra l’a monte del senso e il “senso ulteriore”. Si tratta del credere “dossico”, che sovradetermina il precedente.

In generale, si può dire che l’intervento di Michaux sul raffigurabile si colleghi a questa seconda specie di fiducia. Come scrive lo stesso autore in *Saisir*: “Quanti sforzi debbo fare per materializzare un poco tutto ciò che, durante una lunga infanzia, smaterializzavo! mentre l’animale o l’uomo, con lo sguardo fisso su di me *crede di vedermi e d’esser visto*, io l’elimino e lo dimentico” (Michaux 1979, c.m.). La poetica di Michaux si situa proprio sulla frontiera della figurazione.

7.2.3. Il processo dell’intervento sensibile

7.2.3.1. Racconto di sfaccettature

“J’y mis du chameau”, “decisi di metterci del cammello”: storia del cammello? No. Storia di cammelli? Neppure. Storia, invece, di “qualità di cammello”. Il partitivo *du* del testo francese orienta e determina il processo dell’intervento. In effetti è possibile comprendere questa storia come un *racconto di sfaccettature*, trasferendo tale concetto fenomenologico alla semiotica: la sintesi delle percezioni, evidente per chiunque, consiste nel comporre fra loro i frammenti percepiti, animandoli e trasformandoli, come si è visto, in oggetti identificabili perché unificati nel tessuto delle percezioni. Questa sintesi qui è dimenticata, o quantomeno sospesa. E la percezione è ridotta a ciò che è effettivamente nella realtà: frammenti isolabili e isolati – sfaccettature – che non hanno ancora nome né valore. Il narratore isola sfaccettature di cammello (da cui il partitivo), e fa di questi frammenti tattili, olfattivi, auditivi, visivi degli oggetti funzionali che intervengono nel mondo contro ogni attesa. Le figure che rappresentano queste sfaccettature nel corso dell’intervento sviluppano potenzialità di valori, “valenze percettive”.

7.2.3.2. Effrazione

La discontinuità
discorsiva

L’enunciato conduttore: “résolument, j’y mis du chameau” (“senza esitazione, decisi di metterci del cammello”) sottolinea, con il suo aspetto puntuale su uno sfondo durativo, una brusca discontinuità nel discorso. Questa discontinuità è contrassegnata come una rottura sia per l’intensificazione della modalità volitiva nell’avverbio *résolument* (“senza esitazione”) sia per il pas-

sato remoto alla prima persona, che segnala l'intensità di quanto è stato compiuto. Questo inquadramento aspettuale mostra che non si tratta di una semplice introduzione di un termine aberrante e non isotopo nel contesto figurativo, ma di una vera e propria frattura nella duratività quotidiana del mondo sensibile. Il "seismo" si ripercuote, con differenti velocità di propagazione, sull'insieme delle significazioni: per contagio, le qualità-cammello contaminano a poco a poco tutto l'universo del senso. Si osserva tuttavia una sorta di sfasatura della trasformazione assiologica rispetto all'effrazione sensibile. La radicalità della rottura sembra equilibrata dal mantenimento, su tale isotopia assiologica, di una disposizione "morale" del soggetto, stabile e continua, che va dal "rispetto della natura" sino al carattere non "opportuno" dell'intervento, e alla "prudenza" nella sua realizzazione: tutte tracce di un soggetto dotato del senso morale della misura. In realtà, le marche d'intensità presenti in ciascuno dei sememi assiologici ("nutrivo un *eccessivo* rispetto", "non sembrava certo la cosa *più* opportuna da fare", "la *massima* prudenza") mettono questi valori in uno stato di squilibrio e creano, fra i due universi del sensibile e dell'etico, una tensione che fa vacillare entrambi.

Effrazione *vs*
disposizione
morale

7.2.3.3. Visione o allucinazione?

Questa tensione fra le due modalità definisce le condizioni di riuscita dell'intervento e sin d'ora presenta, per tutto il corso del racconto, i due universi in concorrenza: la realtà comune di Honfleur e ciò che giunge a perturbarla. Essa garantisce la presa progressiva dell'intervento sensibile sull'ordine della quotidianità. Si tratta inoltre di una tensione che investe simultaneamente la modalità intima della "fede percettiva": assistiamo a una vera e propria dilatazione dello spazio del credere fondamentale poiché l'*Urdoxa* diviene, tra il soggetto individuale e il soggetto sociale, il meccanismo centrale del dramma che si svolge attorno alla percezione. Le condizioni d'accesso all'atto sensibile, la diffusione delle sue qualità e la costituzione dell'universo spaziale che da esso trae origine fanno di tale atto un oggetto di valore, e di conseguenza lo narrativizzano.

Il dramma
dell'*Urdoxa*

In questa tacita lotta per il potere percettivo, lo statuto del gesto sensibile che provoca l'invasione delle qualità-cammello nella tranquilla Honfleur è ambiguo: potrebbe in effetti essere assimilato a un'allucinazione. Eppure non lo è, proprio nella misura in cui il narratore vi coinvolge surrettiziamente il soggetto collettivo. La sua visione perciò oscilla in tal modo tra la percezione normale e la percezione allucinata.

Percezione
e allucinazione

Nella percezione normale, la credenza-madre si converte in certezza fiduciosa e data per scontata perché si tratta di una credenza confermata ininterrottamente. Tutti i punti di vista a partire dai quali so di poter realizzare l'apprensione di un oggetto, tutti gli accessi che tale oggetto offre all'atto sensibile e che producono altrettante figure parziali, altrettante sfaccettature, si congiungono in una composizione – la composizione delle sfaccettature – che istituisce la pienezza dell'oggetto. Si realizza allora, a partire da questi frammenti, quella che Merleau-Ponty chiama la "sintesi di transizione" o "sintesi d'orizzonte". La percezione imperfetta coincide con un nu-

La sintesi
di transizione

mero infinito di percorsi percettivi che concordano con essa e la confermano. Poiché condividono la stessa esperienza, anche gli altri vi prendono parte. La presa sensibile entra a far parte di una specie di contratto fiduciario che garantisce la certezza ordinaria della visione giusta e l'ingresso fiducioso del soggetto nel mondo degli oggetti.

La percezione
allucinata

Quanto alla percezione allucinata, essa rimane a monte della composizione delle sfaccettature e del contratto intersoggettivo. I valori del sensibile vi compaiono solo sotto forma di rivelazione incompleta e frammentaria. La relazione tra il soggetto e il suo credere è disgiuntiva: le manca la sintesi delle percezioni parziali e la loro integrazione in seno alle altre esperienze della percezione. Il corpo senziente dell'allucinato, scrive Merleau-Ponty (1945), "non è più incastonato nel sistema delle apparenze". L'esperienza della mescalina vissuta da Michaux conferma tutto questo: "La mescalina elude la forma [...]. Gli oggetti non sono mai visti, ma sempre interpretati" (Michaux 1967, pp. 20-21), e "la visione oggettuale degli oggetti vede diminuire la loro indipendenza di oggetti" (p. 188). In questo inerire del soggetto a se stesso, in un mondo che non ha inventato l'"egli" della distanza e dell'oggettività, non rimangono che "onde" e "intrecci", "vibrazioni", "trame", "sussulti" – vale a dire delle figure dell'intensità, pure valenze del sensibile.

Intervento presenta uno stato intermedio tra queste due forme opposte della sensibilità. Il soggetto che introduce le qualità-cammello non trasmette né figure compiute, né valori identificabili, né la composizione di un insieme percettivo; tuttavia egli comunica qualcosa: propone delle valenze al soggetto collettivo, vale a dire qualità sensibili, e ne impone la condivisione.

7.2.3.4. Disseminazione

La diffusione di queste qualità, che si realizza mediante i differenti canali della sensazione, segue un duplice percorso in cui tensione e distensione sono correlate: l'intensità tonica del sopraggiungere iniziale ("senza esitazione, decisi di metterci del cammello") si trasforma a poco a poco, "rapida, senza esitazioni", in estensione atona di un divenire: quello dell'assimilazione progressiva delle qualità-cammello da parte della comunità.

Dall'intensivo
all'estensivo

Questo passaggio dall'intensivo all'estensivo è contrassegnato in primo luogo dal ricorso ai differenti ordini sensoriali, chiamati in causa uno dopo l'altro e separatamente. Non c'è alcuna sinestesia, insomma: al contrario, l'impregnazione si sviluppa con regolarità e l'operato di ciascuno dei sensi è oggetto di una distinta sequenza. È noto che gli ordini sensoriali possono essere oggetto di apprensioni stratificate a profondità differenti, in una gerarchia regolata dalla distanza fra il soggetto e l'oggetto. In questo caso, tutto inizia dal senso più profondo, più penetrante, più intensamente parte integrante del corpo: l'olfatto ("ah, che puzza!"), trasformato in una figura predatrice (l'odore "prese il sopravvento su quello di gambero"). Seguono poi l'ordine tattile ("la polvere" e i "peli, di cosa non si sapeva"), l'ordine uditivo (i "colpi delle zampe" e il loro "gong! gong!") e infine il senso che crea la distanza più grande, dunque quello di minore intensità: la vista (lo sguardo degli abitanti di Honfleur).

Gli ordini
sensoriali

Anche il centro valutativo degli effetti sensoriali subisce degli spostamenti: l'odore, contrassegnato negativamente, è dapprima rigettato dall'esterno, da parte di un soggetto colpito dalla sensazione olfattiva ed esso stesso caratterizzato per la sua esteriorità (i "turisti"). Ma al termine del processo la valutazione, sempre disforica, viene interiorizzata e incorporata dal soggetto interno (gli "abitanti di Honfleur"), divenuto soggetto che stavolta "colpisce" con "lo sguardo sospettoso tipico dei cammellieri". Si compie così la disseminazione del sensibile, vale a dire la sua estensione massima: il divenire-cammello degli abitanti di Honfleur, o più precisamente la loro partecipazione alle qualità sensibili e assiologiche dell'"esser cammello", è realizzato senza troppi problemi.

La disseminazione
del sensibile

Il percorso delle figure della sensibilità e il loro progressivo trasferimento dal soggetto individuale (che le ha generate) al soggetto collettivo (che le ha assimilate) può esser riassunto come segue: all'intensità massima dell'inizio corrispondeva un'estensione minima e, all'opposto, alla fine del percorso all'intensità minima finisce per corrispondere un'estensione massima. Questa graduale trasfusione, che associa i due percorsi in relazione inversa, perturba il regime dei valori prestabiliti sospendendone la circolazione e sostituendoli alla fine con il nuovo ordine del sensibile.

Il duplice movimento che è possibile osservare indica più in generale le condizioni alla base della creazione dei valori: localizza lo spazio delle valenze. Il loro sviluppo, nel testo di Michaux, si realizza mediante un trasferimento di intensità, e più precisamente grazie a una correlazione fra "gradienti d'intensità" in relazione inversa. Così la regola generale relativa al modo di funzionamento e presa di tali valenze formulata da Fontanille e Zilberberg² trova – in questa messa in scena specifica dei "valori percettivi", mediante cui Michaux illustra in una piccola favola i percorsi figurativi del sensibile – una conferma e quasi una fattispecie: è proprio grazie a un trasferimento rispondente a tale regola che è passata la "corrente dossica". Su uno sfondo di atonia assiologica, quello della stereotipia, la riattivazione dell'adesione percettiva si è infine realizzata: un mondo nuovo è in via di formazione.

La creazione
dei valori

La trasformazione è giunta a compimento, a monte dei valori e della loro effettiva fissazione differenziale e stabilizzata negli oggetti. Proprio a tale livello si è realizzata la mutazione nella disposizione sensibile dei soggetti: essi non vedono i cammelli ma ne percepiscono l'effluvio, ne sentono tattilmente la presenza, ne odono il martellare delle zampe; quasi ubbidendo al richiamo di una nuova "fedé percettiva", incorporano tutti questi effetti al punto da accogliere in sé quest'intrusione del sensibile e trasformarsi, per diventarne infine la fonte di emanazione. Ecco perché alla fine del testo, partecipando alla serie di "partenze" che abbandonano questo spazio nuovo in uno stato di sospensione – partenza delle carovane, partenza dei viaggiatori, partenza di chi ha compiuto l'intervento – anche il treno si slancia sul mare, "salvato dalla fedé".

7.2.4. In conclusione: per una semiotica figurativa

La semiotica ha da tempo fatto proprie le categorie, nate dalla psicologia della percezione, di esterocettività (il mondo esteriore) e interocettività (il

Esterocettività vs
interocettività

Propriocettività mondo interiore), oltre a quella di propriocettività (l'interfaccia tra i due mondi: la risonanza sensibile). Il modo in cui di tali nozioni sono transitate nell'ambito della teoria del senso e vi si sono amalgamate è chiaro: poiché il concetto di figuratività indica la transcodifica delle figure dell'espressione del mondo naturale in figure del contenuto delle lingue naturali, con la sua introduzione ha sostituito quello di proprietà esteroceptive. Il concetto di astrazione invece, indicante le categorie che non consentono tale transcodifica, ha preso il posto della interocettività. Infine, il concetto di timia (vale a dire reazione sensibile del soggetto corporeo nel proprio ambiente, cfr. ad esempio la ciclotimia), con la sua duplice polarità euforia/disforia, è stato accolto per dar conto, in quanto classema, dell'incorporazione del sensibile e ha dunque preso il posto della propriocettività³.

Quando si preoccupava di dar conto della "rappresentazione" e delle impressioni referenziali, la semiotica figurativa era esteroceptiva; sviluppando i legami tra il figurativo e l'astratto, associava il figurativo alla dimensione interocettiva. Gli sviluppi attuali della ricerca sulla figuratività sono rivolti invece alla dimensione propriocettiva, e tentano di rispondere alle nuove domande che si pongono al ricercatore in relazione alla fenomenologia. Come riuscire a muoversi fra il livello dell'apprensione sensoriale – quello della percezione e del corpo sensibile –, e il livello assiologico dei valori investiti nel discorso figurativo? In che modo le categorie timiche regolano a monte tali investimenti valoriali? E in che modo è possibile descrivere la tensione che le caratterizza – la loro valutazione continua e instabile in eccesso e in difetto, in più e in meno, in intensità e in estensione? *Intervento* di Michaux mi ha dato modo, se non di rispondere a tutte queste domande, almeno di formulare il problema in modo un po' più chiaro. Questo testo infatti è una vera e propria favola sulla propriocettività, di cui suggerisce lo schema: mettendo a nudo il processo di incorporazione del sensibile e quasi compitandolo, illustra la necessità da un lato di assegnare uno statuto semantico alla tensione (è il ruolo svolto dal concetto di valenza, e dalle correlazioni che lo definiscono), dall'altro di definire meglio i legami fra l'emergere del senso nella sensorialità, il suo stabilizzarsi nel figurativo e la streatipizzazione di quest'ultimo nell'assiologia. Lungo questo complesso intreccio, il soggetto "vedente" e "senziente" scopre il proprio spazio e si scopre attraverso di esso.

Intervento
come
favola sulla
propriocettività

Sintesi

Gli sviluppi attuali della riflessione sulla figuratività conducono i semiologi ad analizzare gli stretti rapporti fra la dimensione figurativa del discorso e l'attività percettiva. Quali sono i legami fra gli oggetti di linguaggio descritti dalla semantica figurativa e gli oggetti sensibili sperimentati dal corpo attraverso i suoi canali sensoriali?

Questo problema interessa direttamente la semiotica letteraria, nella misura in cui la letteratura mette in scena l'esistenza sensibile e interroga, o addirittura trasforma, i modi di percepire. Esso conduce la semiotica a riattivare i propri rapporti con la fenomenologia, e in particolare con le opere di Merleau-Ponty dedicate alla percezione.

La figuratività si presenta come lo “schermo dell’apparire” (Greimas), e dunque implica una determinata modalità di credenza (cfr. la nozione di illusione referenziale). Tale credenza è altrettanto fondamentale nel campo della percezione, dove assume il nome di “fede percettiva” o “credenza-madre”. Il credere che fonda senza soluzione di continuità la percezione e le sue rappresentazioni figurative nel discorso inaugura la problematica della veridizione. Quest’ultima non descrive il calcolo dei valori di verità, ma i differenti giochi e aspetti della sua messa in atto fra i soggetti del discorso: simulazione e dissimulazione, verità e falsità, segreto e menzogna, che determinano le forme dell’adesione (il contratto di veridizione).

Nel linguaggio, l’adesione si basa sui valori figurativi nati dalla percezione e trasformati dal discorso sociale in valori assiologici (sotto forma, ad esempio, di evidenze e stereotipi). L’analisi di un breve racconto di Henri Michaux consente di approfondire i meccanismi di questa scena sensibile, attraverso le disavventure della sensorialità, e di introdurre il concetto di valenza (cfr., nel linguaggio quotidiano, i termini di equi-valenza o di ambi-valenza) che indica le condizioni di comparsa e di esistenza dei valori a partire dal sensibile.

La problematica dei valori resi stabili, fatti circolare e divenuti oggetto di disputa fra i soggetti sarà peraltro al centro della riflessione semiotica sulla narratività.

¹ Cfr. la definizione della voce *fenomenico* in Greimas e Courtés (1979): questo termine “può essere utilizzato come sinonimo di apparire [...]: in tal modo il *piano fenomenico* verrà assimilato al piano dell’apparire”.

² Questo dispositivo generale della valenza, concepito come correlazione di gradienti (sulla modalità della congiunzione: “il più richiama il più, il meno richiama il meno”, o su quello della disgiunzione: “il più richiama il meno, il meno richiama il più”) è stato sviluppato e teorizzato in Fontanille e Zilberberg 1998. Cfr. in particolare il primo capitolo, pp. 11-27.

³ Questa serie di trasformazioni concettuali e metodologiche è presentata in Greimas, Courtés 1979 alle voci *esterocettività*, *interocettività* e *proprio-cettività*.