



## La procedura di descrizione

Tiziana Migliore

È difficile affrontare il tema del “metodo semiotico” senza porsi prima un problema, che è quello del posizionamento della semiotica fra le discipline. Qual è lo stato di salute della semiotica in Italia, dove Eco l’ha fondata e istituita come disciplina? Lo scenario non è roseo. Enti extraeuropei ed europei, come lo European Research Council (ERC), che finanziano generosamente la ricerca, non contemplano la semiotica come campo di studi, non la menzionano neanche, mentre includono, per esempio, ambiti come “Symbolic Representation” o “Intellectual History”; in Italia non pochi insegnamenti di semiotica chiudono o sono affidati a non semiologi; e nel 2016, all’indomani della scomparsa di Eco in Italia, il Festival della Scienza a Genova, dedicato al tema dei *Segni*, non ha richiesto la partecipazione di alcun semiologo.

È il sintomo di una mancanza di riconoscibilità della semiotica nel sistema dei saperi. La si guarda come un oggetto non ben identificato. Un primo atteggiamento è di dire che incontriamo resistenze perché il linguaggio semiotico è tecnico, si fa fatica ad impararlo, noi lo padroneggiamo e la nostra capacità descrittiva è superiore. Posizione presuntuosa, che respinge più che avvicinare. Siamo sicuri di saper dire

bene di che cosa ci occupiamo, di comunicare qual è l'oggetto di valore della semiotica? Generalmente la cosa sfugge a chi sente parlare di semiotica. Risultiamo confusi con altri tipi di saperi e perciò esclusi da tutti i saperi. Un disagio condiviso, il nostro, indipendentemente dalle scuole di appartenenza.

La semiotica oggi è una minoranza all'interno di un raggruppamento e di un settore scientifico-disciplinare di filosofia, ma deve essere in grado di distinguersi per le sue specificità, presentandosi come la scienza della significazione, l'unica teoria di analisi della significazione. Vuol dire fare una *semiotica marcata*. Perché già la filosofia analitica si occupa, e meglio di noi, del segno come riferimento, la sociologia della società e della comunicazione, la filosofia del linguaggio del linguaggio in senso filosofico. Noi non dobbiamo scimmiettare nessuno. Saussuriani e peirciani, mettiamoci d'accordo: ci interessano i segni ma all'interno di reti, di tessuti di significazione. Lavoriamo su questo, nessun'altra disciplina lo fa. Lo spazio della significazione, che l'opinione comune sente ancora vuoto, è il nostro. Offriamoci come scienza della significazione, sgombrando il campo da definizioni ambigue. Il progetto pedagogico *Semiotica e Wikipedia*, avviato dal CiSS a Urbino, tenta di andare in questa direzione: tavoli di lavoro che chiariscono, correggono, abbelliscono le voci di semiotica su Wikipedia, per un ritorno in forma della disciplina. Il linguaggio, che è tecnico, bisogna esplicitarlo, parafrasarlo e tradurlo, non darlo per scontato.

Rispetto al tema del convegno, ora, mi metto di nuovo nei panni dello scettico, che sa di non sapere. Più o meno tutte le discipline e le scienze naturali e sociali hanno metodi che articolano con le loro teorie, epistemologie e filosofie. Che cosa avrebbe di particolare il "metodo della semiotica"? Quali sarebbero le sue peculiarità, di cui andiamo fieri? Ebbene, non si considera sufficientemente il fatto – o ce ne siamo dimenticati – che il metodo semiotico non è soltanto un *organon* di strumenti e concetti, ma anche e più precisamente, nel caso di Greimas, un *modus operandi*, nei suoi due livelli di senso: I) *iter*, procedura di descrizione, sequenza di operazioni da seguire; II) procedimento di segmentazione adeguato alle semiotiche incontrate. Si tratta del metodo nel senso eti-

mologico del termine: μέθοδος (*méthodos*), composto di μετα (*méta*) – in direzione di, in cerca di – e ὁδός (*odós*) – via, cammino – e dunque maniera della ricerca, mediazioni che permettono di compierla. La semiotica greimasiana propone un metodo di descrizione analitica della realtà percepita. Che ne è oggi dell’approccio semiotico alla conoscenza in quanto modo di descrizione?

## **1. Il metodo come *modus operandi***

Durante tutto il suo percorso Greimas non ha fatto altro che fornire modelli di descrizione. Si è riflettuto molto sul metodo come metalinguaggio, come “cassetta” di categorie e concetti, ma si è trascurato il valore del *modus operandi*, del μέθοδος, che appare allora come l’“anello mancante” fra l’oggetto da descrivere e il metalinguaggio. Esistono studi sulla “sistematica della procedura”<sup>1</sup>, ma raramente si interroga la *processualità della procedura*: la sua dimensione sintagmatica, modale e aspettuale, il concatenamento di fasi che la caratterizza. Vogliamo sollevare il velo su questa mancanza di continuità con Greimas. La semiotica postgreimasiana ha saputo trasmettere all’esterno la sua terminologia descrittiva – enunciazione, narratività, tensività... – ma ha troppo presto rinunciato all’idea di *schemi efficaci per l’analisi*, di un’intelligenza sintagmatica da sviluppare. Non si tratta mai di ricette bell’e pronte. La procedura di descrizione si scontra chiaramente con resistenze interne ed esterne. In occasione del centenario di Greimas appena trascorso è utile tornare su questo punto, riunendo le indicazioni di Greimas sulla procedura e riformulando queste ultime per trasmetterla meglio, anche in rapporto ai nuovi “selvaggi” dell’era di Internet.

### **1.1. L’operatività semiotica**

In Greimas “fare scientifico” è sinonimo di *operatività*, un postulato che arriva da Hjelmslev<sup>2</sup>. Nella prospettiva di Greimas «la teoria semiotica non è operativa se non prevede delle procedure di analisi»<sup>3</sup>. E «nessun oggetto può essere colto se non attraverso la sua analisi», cioè – qui Greimas riprende Hjelmslev alla lettera – tramite la «scomposizione dell’oggetto in parti più piccole e la loro reintegrazione nella totalità che

queste costituiscono»<sup>4</sup>. Il testo è l'unità di analisi e il livello di pertinenza – in Greimas – ma inteso come tessuto di relazioni strutturali, processo di relazioni interne costituite in gerarchie (è di nuovo una definizione di Hjelmslev). *Semantica strutturale* non aveva ancora preso questa direzione, ma si annunciava già come una “ricerca di metodo” – *Recherche de méthode* è il sottotitolo scelto da Greimas per la prima edizione, nel 1966<sup>5</sup>, che si perde però nelle successive, anche se alcune traduzioni – spagnola (Madrid, Gredos, 1971) e inglese (Nebraska, University of Nebraska Press, 1983) – lo conservano.

A partire dall'analisi dei miti e del folklore lituani<sup>6</sup>, poi nel testo poetico, nel racconto letterario e nel testo visivo, Greimas ha cercato di suggerire vie di descrizione, coerenti con l'idea del “percorso generativo del senso”, cioè con l'idea – hjelmsleviana – della stratificazione del senso in livelli di profondità e livelli di superficie. Ha esplicitato, da un lato, gli *schemi di azione della descrizione*, dall'altro i *modi della segmentazione*, aggiustati alle forme espressive dei testi analizzati. Così, se i padri dello strutturalismo hanno insegnato che la percezione è percezione di differenze, è stato però Greimas ad aver indicato *come* cogliere queste differenze strutturali, *come* le strutture divengono operative una volta percepite.

## 2. Descrivere

Procedura di descrizione e procedimento di segmentazione sono strettamente legati, ma non bisogna confonderli. Riprendiamo alcuni passi di Greimas<sup>7</sup> sul come fare l'analisi: «È auspicabile che una pratica di segmentazione si sostituisca progressivamente alla comprensione intuitiva del testo e delle sue articolazioni»<sup>8</sup>. E più avanti, sempre a proposito de *Lo spago* (1884) di Maupassant: «La descrizione può benissimo essere scomponibile in “quadri” e obbedire a una logica spazio-temporale della rappresentazione»<sup>9</sup>. L'ultimo capitolo di *Semiotica e scienze sociali*, dal titolo *La letteratura etnica*, è interamente dedicato al tema della descrizione: «Scopo essenziale della scienza in generale e della semiotica in particolare è di rimpiazzare l'intuizione ovvero delle ipotesi di lavoro implicite con modelli di ipotesi che si è capaci di elaborare»<sup>10</sup>. Secondo Paolo Fabbri e Paul Perron<sup>11</sup> la formulazione delle operazioni cognitive

che permettono la descrizione, soddisfacendo le condizioni di scientificità – coerenza, esaustività e semplicità (Hjelmslev) – offre un orientamento strategico alla ricerca e trasforma le procedure di descrizione in procedure di scoperta.

È tuttavia nel saggio *Semiotica figurativa e semiotica plastica*<sup>12</sup> che Greimas illustra il corso d'azione della procedura: «In un caso come nell'altro si tratta di procedimenti di segmentazione che poggiano, in buona parte, su prese intuitive di cui bisogna, in primo luogo, esplicitare le procedure e formulare le regole d'uso»<sup>13</sup>. Dunque I) intuire, II) esplicitare la procedura e III) formulare le regole d'uso. O detto altrimenti, qualche pagina dopo: cogliere intuitivamente, interpretare e formulare le regole<sup>14</sup>. È in ragione di una «constatazione intuitiva generalmente ammessa che gli oggetti plastici sono oggetti significanti e che esiste una significazione seconda, altra, più profonda»<sup>15</sup>. Inizialmente respinta, l'intuizione finisce col giocare un ruolo chiave nella procedura, al punto da meritare una voce specifica nel *Dizionario*, come «componente della competenza cognitiva»<sup>16</sup>. L'intuizione «designa l'intervento di un soggetto certo (per una sorta di evidenza), che instaura un voler fare, desideroso di testare la sua ipotesi *a posteriori*»<sup>17</sup>. Concepita e posta al principio dell'analisi, l'intuizione sembra essere un sapere che discende da abilità e da una memoria visive – «per una sorta di evidenza», scrive Greimas in maniera sibillina<sup>18</sup> – e si articola con altre conoscenze.

Diversi contributi hanno prolungato l'articolo di Greimas sul plastico e il figurativo, favorendo il passaggio dal visivo al visibile, aggiungendo riflessioni sulla polisensorialità e sulla sensomotricità, sul punto di vista e sull'enunciazione nel visibile, osservando il posto del figurale tra il figurativo e il plastico, evidenziando il ruolo della luce, della testura, della materia, del formato... Ma è importante capire se e come si avanza nell'affinamento delle capacità descrittive. L'opera d'arte contemporanea, soprattutto nei generi dell'installazione e della performance, insegna, ad esempio, che l'intuizione interviene all'inizio dell'analisi, ma che è anche ricorsiva nel processo di lettura e si ripresenta con gradi diversi di intensità. Torneremo sul tema più avanti (§ 4.).

### 3. Segmentare

Il procedimento di segmentazione indica invece in che maniera suddividere il testo. L'analisi di Greimas del racconto *Due amici* (1883) di Maupassant<sup>19</sup> verte su questo problema della scomposizione, a livello teorico e pratico; anzi si pone, benché in veste di “esercizio”, come un «modello metodologico per la strategia della ricerca semiotica»<sup>20</sup>, utile a spiegare il funzionamento di qualsiasi discorso. Qui Greimas passa infatti totalmente dall'idea di una semantica strutturale individuabile dentro “semi”, cioè unità minime per quanto dense, a una semantica investita in strutture molto più ampie, narrative e più in superficie discorsive. La ripartizione del contenuto in sequenze non può essere affidata solo alla presenza di demarcatori grafici o di segnalatori morfologici sul piano dell'espressione; va condotta reperendo isotopie profonde, procedimenti di anaforizzazione grammaticale e semantica, discontinuità spaziali, temporali, attoriali nonché alternanze fra momenti pragmatici e momenti cognitivi, interni alla narrazione e allo stesso narrare, cioè enunciativi ed enunciazionali. Prosa e poesia, all'altezza del rapporto fra organizzazione semantica ed attualizzazione discorsiva, sono comparabili, benché caratterizzate da esigenze diverse<sup>21</sup>.

La poesia mette Greimas<sup>22</sup> di fronte al problema del “linguaggio secondo”, astratto, fatto di formanti in rima e di contrasti sottesi alla scena figurativa del mondo e omologati a significati in questo modo rinnovati di senso. L'aver capito che si tratta di una semiotica autonoma, proiezione del paradigmatico sul sintagmatico<sup>23</sup>, lo induce a cercare il poetico in letteratura, nelle arti visive, in musica, nella percezione estetica. Con il procedimento di *sovrasegmentazione del significante* Greimas estende il concetto di analisi di Hjelmslev dai linguaggi verbali, lineari, ai linguaggi tabulari e al visibile. Il suo primo “Atelier di semiotica visiva”, beninteso, nato già nel 1970 e che riunisce intorno a Greimas Denis Alkan, Ada Dewes, Jean-Marie Floch, Diana-Luz Pessoa de Barros, Felix Thürlemann et Alain Vergniaud.

L'interesse per la “semiotica plastica” nel visivo porta Greimas<sup>24</sup> a formulare una procedura molto articolata, e per fasi, di segmentazione del significante: 1) costituzione della “cornice-formato” in

rapporto al “fuori-cornice”; 2) elaborazione di una griglia topologica di suddivisione delle aree e di orientamento degli elementi; 3) individuazione di categorie cromatiche e di categorie eidetiche, come cattura di contrasti e analogie; 4) omologazione semisimbolica. Quindi la prima azione da compiere, secondo Greimas, è considerare la cornice reale o tracciare la cornice ideale che separa-unisce il testo, l’unità di pertinenza, al mondo esterno. La seconda operazione è disegnare la griglia di assi verticali, orizzontali e diagonali che permettono di far emergere le categorie topologiche sovradeterminate – alto/basso, sinistra/destra, centrale/periferico, inglobante/inglobato – e di posizionare gli elementi. La terza operazione consiste nell’individuare iterazioni e contrasti eidetici e cromatici. Quarta azione, infine, è correlare coppie di contrasti del piano dell’espressione con coppie di contrasti del piano del contenuto; è l’“omologazione semisimbolica”.

### 3.1. Prese “impressive” del senso

Vale la pena di ricordare che queste categorie non sono mai degli *a priori*; derivano dall’osservazione diretta delle tattiche di manifestazione della significazione. Greimas insiste: la semiotica strutturale si radica, in quanto teoria e metodologia di analisi, sul terreno di una più vasta antropologia. La semiotica figurativa e plastica sceglie espressamente l’antropologia come suo punto di partenza<sup>25</sup>. Il visibile è per la semiotica una realtà condivisa, empirica, culturale.

Sia le tre fasi della procedura di descrizione – intuire, esplicitare la procedura, formulare le regole d’uso – sia l’intero procedimento di segmentazione – dalla delimitazione della cornice-formato, che indica il confine dentro-fuori, alla disamina delle componenti spaziali, eidetiche, cromatiche, con la correlazione semisimbolica che ne discende – possono essere estesi all’analisi delle pratiche e delle forme di vita. Entrambi, procedura di descrizione e procedimento di segmentazione, sono normati da Greimas, ma vanno ogni volta adeguati e adattati alla singola situazione, trasformativa del fare e dell’essere del ricercatore. Il modello prevede un certo fiuto nel captare il funzionamento del fenomeno e comunque un’esplicitazione del modo in cui si agisce

e delle regole che si usano. Così Jacques Fontanille si è chiesto, davanti a Marc Rothko<sup>26</sup>, se la totalizzazione delle parti percepite dalle prime impressioni sensibili non dovesse essere anteposta alla segmentazione – «ancor prima di segmentare, è necessario assemblare il tutto!»<sup>27</sup>. E anche le osservazioni di Jacques Geninasca<sup>28</sup> sulla presa impressiva e sul formato come risultato dell'accoppiamento fra percepito e percipiente vanno nella stessa direzione: restano nel solco della procedura di descrizione, ma la correggono, vi iniettano modifiche che arrivano dalla pratica del visibile.

#### 4. Del “sapere tacito”. L'intuizione

Si sarà notato che il giudizio di valore di Greimas sull'intuizione cambia nel tempo. Inizialmente Greimas<sup>29</sup> si affretta a sostituire l'intuizione con ipotesi di lavoro esplicite; poi, soprattutto in rapporto alla semiotica figurativa e plastica, la riabilita, dandole un ruolo autonomo e fisso all'interno della procedura<sup>30</sup>. Lo studioso ha cioè semiotizzato il concetto di intuizione, benché un chiarimento più esteso e sistematico, aggiornato agli sviluppi della ricerca nella disciplina, è ancora da venire.

Le indicazioni di Greimas sulla prassi di descrizione calcano i processi percettivi nell'esperienza quotidiana. Anche Jean-François Bordron<sup>31</sup>, schematizzando le fasi della costituzione iconica a partire dalle tre *Critiche* kantiane, riconosce all'intuizione una funzione di primo piano. Il momento di composizione e di stabilizzazione delle forme si attualizzerebbe mediante tre sintesi: 1) la *presa* di qualche cosa come una modifica della mente nell'intuizione, che corrisponderebbe, secondo Bordron, all'indicalità, in cui l'alterità chiede di essere interrogata; 2) la *riproduzione* di questo qualche cosa nell'immaginazione, che corrisponde al momento dell'iconicità, dove ciò che è dato nell'intuizione si mantiene, assume una forma temporale e quindi una morfologia; 3) la *ricognizione* nel concetto, che autorizza l'identificazione della cosa nel senso in cui è riconosciuta dal concetto: è il campo della forma in senso hjelmsleviano e quindi il campo dell'identificazione e del riconoscimento, dell'articolazione in forme simboliche. Il modello di Greimas è simile a questo schema, ma con la vocazione empirica a condividere e contrattare



l'esperienza – attraverso l'esplicitazione delle regole – senza ridurla a un'attività meramente mentale e individuale.

Leibniz<sup>32</sup> è stato il primo a elaborare una dottrina sistematica sull'intuizione, come fonte di conoscenza implicita. La certezza legata all'evidenza marca un modo diverso di conoscere, attraverso il “colpo d'occhio”, che è un ponte fra l'evento in corso e l'esperienza pregressa, ricapitolazione dell'informazione stoccata. L'intuizione fa da ponte fra ciò che ci accade in un dato momento e la nostra “enciclopedia”. È una sensazione di coerenza o incoerenza con l'oggetto di analisi, che è il sistema motorio e sensoriale del corpo ad avvertire. Intuire è filtrare gli input sensoriali in continuo mutamento e sentire forme di contenuto associate a forme dell'espressione, valori nei pattern che si vedono. Dunque «una conoscenza che è insieme adeguata e intuitiva è davvero perfetta»<sup>33</sup>.

L'intuizione è poi il perno dell'estetica trascendentale di Kant<sup>34</sup>. Nella *Critica della ragion pura* si distinguono l'“intuizione pura”, dello spazio e del tempo, come forme pure *a priori* della sensibilità, e l'intuizione empirica, che si riferisce al fenomeno mediante una sensazione. Parafrasando Kant<sup>35</sup>, l'intuizione non può che essere sensibile, perché contiene *il modo in cui veniamo affetti dagli oggetti*; l'intelletto è invece la facoltà di pensare l'oggetto dell'intuizione sensibile. Nessuna di queste due proprietà va anteposta all'altra, ma *i pensieri, senza contenuto, sono vuoti; le intuizioni, senza concetti, sono cieche*<sup>36</sup>. Come è necessario rendere sensibili i propri concetti, cioè aggiungere l'oggetto nell'intuizione, così è necessario rendere intelligibili le proprie intuizioni, cioè portarle sotto i concetti. A rendere simili la prassi descrittiva di Greimas<sup>37</sup> e la sequenza di Bordron della costituzione iconica<sup>38</sup> sono allora l'interdipendenza e la circolarità kantiane fra sensibile e intelligibile.

Le pratiche artistiche e culinarie investono moltissimo sulla sperimentazione del mondo sensibile in termini di sensibile<sup>39</sup>. Intuire è il soppesare a occhio della cucina – “Quanto sale? Quanto basta!” – e della pittura, dove non c'entrano l'inconscio né l'istinto, ma un sapere incorporato a forza di esercizio che precede l'*insight* e si basa su contingenze probabilistiche<sup>40</sup>. Fabbri<sup>41</sup> traduce questo tipo di competenza come «intendimento o sagacia, vicina al fiuto, alla capacità olfatti-

va»<sup>42</sup>, mentre Eco<sup>43</sup> lo assimila all'«agilità del *nous*, che non ha nulla di ineffabile», *versus* il ragionamento riflessivo della *dianoia*<sup>44</sup>. Sempre Eco, a partire dalla teoria della formatività di Luigi Pareyson<sup>45</sup>, valorizza l'interrogazione della materia, alla stregua di un percorso a ostacoli con un criterio molto solido: il presentimento del successo, la «divinazione della forma»<sup>46</sup>. Peirce, che non si spiega logicamente l'intuizione e perciò la scarta dalla propria epistemologia cognitiva<sup>47</sup>, si preoccupa poi di teorizzare il *guessing*, come «lume naturale» che aiuterebbe a «indovinare giusto»<sup>48</sup>.

Degno di attenzione è il confronto del concetto occidentale di intuizione con l'arabo *firâsa*, una nozione complessa che designa l'abilità di passare, sulla base di indizi, dal noto all'ignoto<sup>49</sup>. Nel vocabolario sufi il termine indica discernimento, saggezza, ed è attribuito al figlio del dio della Serendipità. Una forma “bassa” di intuizione, strumento di un sapere congetturale che si basa sui sensi e sarebbe proprio dei cacciatori, dei navigatori e delle donne, si distinguerebbe allora da una “forma alta”, soprasensibile, esclusiva di un'élite<sup>50</sup>. *Firâsa* equivarrebbe più o meno alla *mêtis* nel senso di Detienne e Vernant<sup>51</sup>, dato che «lega in modo stretto l'animale umano alle altre specie animali»<sup>52</sup>. «Un'intuizione non si prova, si sperimenta. E si sperimenta moltiplicando o anche variando le condizioni del suo uso»<sup>53</sup>, così da diventare virtuosi o «dilettanti per professione»<sup>54</sup>.

Una definizione molto chiara di ciò che avviene nell'intuizione arriva da John Dewey:

Intuizione è quell'incontro tra il vecchio e il nuovo in cui il riassetto insito in ogni forma di coscienza si attua per mezzo di una rapida e inaspettata armonia, che nella sua luminosa istantaneità è come un lampo di rivelazione, sebbene sia in realtà preparata da una *lunga e lenta incubazione*. Molte volte l'unione di vecchio e nuovo, di primo piano e sfondo, si ottiene soltanto con uno sforzo [...]. Quando vecchio e nuovo scattano insieme, come scintille che scoccano quando i poli sono ben sistemati, c'è intuizione. Quest'ultima, pertanto, non è nè un atto del puro intelletto effettuato durante la presa di una verità razionale nè un crociano afferramento, da parte dello spirito, delle sue stesse immagini e condizioni, ma una conversione della nuova situazione dallo stato di opacità a quello di trasparenza<sup>55</sup>.

#### 4.1. Livelli di competenza

Vale la pena di approfondire l'ipotesi di Greimas e Courtés che l'intuizione, nel descrivere, sia una «componente della competenza cognitiva»<sup>56</sup>. Stuart e Hubert Dreyfus<sup>57</sup> hanno individuato cinque livelli nell'acquisizione delle competenze, ripresi in semiotica da Fabbri<sup>58</sup>: il debuttante, l'apprendista, il competente, il qualificato, l'esperto. Il novizio o *debuttante* arriva con una gran quantità di regole, come qualcuno che ha imparato la grammatica di una lingua straniera, ma «avanza con i piedi trebondi nell'insieme del linguaggio» con cui si deve ancora confrontare. Il debuttante è «*context free*»<sup>59</sup>. Poi il debuttante avanza e comincia a lasciar perdere le regole, diventa *apprendista*. Cattura alcuni principi empirici e aspetti congiunturali, tenendo conto di casi precedenti in cui è andata bene. Al terzo livello il *competente* «ci prova»: integra necessità e incertezza della competenza con l'implicazione passionale della paura, del rischio e, per converso, del gusto di tentare, un piacere che debuttante e apprendista non hanno. Più in alto il *qualificato* «pizzica ormai per elementi salienti» e riflette sulle regole e sui rapporti che le interdefiniscono<sup>60</sup>. L'*esperto*, infine, «è come un poeta. Sa quel che c'è da sapere dopo aver dimenticato quel che ha imparato. Nasconde nell'incorporazione del sapere tacito tutte le regole che ha appreso. Non ne «sa» più nulla»<sup>61</sup>. Fabbri chiama «senso comune» questa «somma straordinaria di sapere incorporato che fa sì che possiamo essere esperti di qualcosa». Il senso comune è «il costruirsi performativo della scienza»<sup>62</sup>. L'intuizione, perciò, come «competenza cognitiva» posta all'inizio dell'analisi<sup>63</sup>, è la prova tangibile di un sapere oramai tacito perché, con l'allenamento, è stato incorporato. Certifica il possesso del terzo livello di abilità come minimo, secondo la codificazione di Stuart e Hubert Dreyfus, ed è preconditione per una buona analisi semiotica. Ma l'intuizione si intreccia con i saperi e i saper-fare anteriori del ricercatore. Non basta avere in dotazione strumenti e concetti; al metodo va aggiunta la conoscenza del campo di indagine. Oggi, che ci si arroga tutti il diritto di parola, bisognerebbe rispolverare la teoria dei livelli di competenza, dei saperi e delle abilità necessari a qualificarsi. Spesso questa consapevolezza manca anche al semiologo che, per esempio,

deve analizzare i dati forniti dai social media per studiare i *trend*, ma non sa come muoversi. Il semiologo su Internet fa spesso la figura del novizio, del principiante. Arriva con la sua cassetta di attrezzi, ma non è aduso al mondo che pensa di esplorare. L'esperto è al contrario qualcuno che conosce l'ambito e l'oggetto di indagine e si è allenato e ha preso confidenza tanto da poter offrire proiezioni, bilanci di previsione, cioè intuizioni sull'avvenire del caso in esame.

#### **4.1.1. *Intuition* (2017). Un'esposizione**

La mostra *Intuition*, a cura di Daniela Ferretti e Axel Verwoordt e allestita a Venezia, Palazzo Fortuny-Fondazione Musei Civici<sup>64</sup>, ha motivato visivamente il concetto di intuizione come un *in-tueor*, un “guardar dentro” che, se è “illuminazione dell'anima” (Cartesio), non è però nemica del pensiero razionale. Spesso anzi, in quanto sensazione, guida pensieri e comportamenti. Artisti come El Anatsui, Jean Arp, Joseph Beuys, Georges Braque, Marcel Broodthaers, Alberto Burri, Eduardo Chillida, Willem de Kooning, Anish Kapoor, Kimsooja, Yves Klein, André Masson, Ana Mendieta, Duane Michals, Joan Miró, François Morellet, Saul Steinberg hanno esplorato il tema attraverso generi e sistemi espressivi diversi, guidando il visitatore nell'attivazione di rapporti fra sostanze messe in forma e percezione.

In particolare, *Un coup d'œil sur la nature et ses environs* (1925, 205 × 160 mm, Collezione privata) di Max Ernst immagina il “colpo d'occhio” come un affondo, una specie di tuffo, negli abissi del mare. O almeno la tecnica del *frottage* a matita nera lo riassume così.

La cornice delimita una distesa d'acqua e un lembo di cielo, che continuano oltre il bordo. Se si tracciano gli assi della griglia topologica, il centro dell'incontro fra il cielo e l'acqua coincide esattamente con un gorgo che simula, anticipandolo, l'atto dell'immersione. Questo significativo figurale, aperto e centrifugo, contrasta con la forma tonda e chiusa del sole, posta sempre al centro, sullo stesso asse verticale, ma in alto. La prospettiva a punto di fuga centrale creata dal gorgo, insieme al piano della scena, ravvicinato, situano lo spettatore in mezzo, in coincidenza con la traiettoria del tuffo. Semisimolicamente, il gorgo sta al

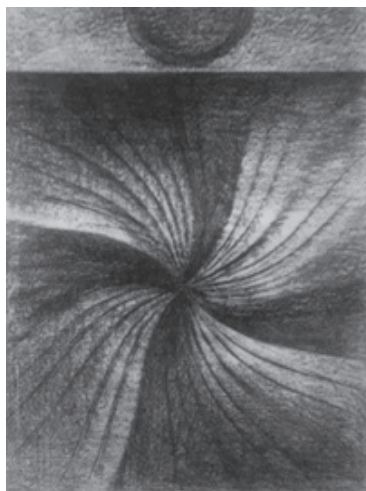


Figura 1. Max Ernst, *Un coup d'œil sur la nature et ses environs*, 1925, 205x160 mm, frottage, dalla serie *Histoire naturelle*, Collezione privata.

sole come un processo attrattivo, a livello dell'enunciato, e immersivo a livello enunciazionale, sta a uno stato fisso e immobile del mondo. Il gorgo, come *figura di relazione* fra l'opera e il corpo dello spettatore, emerge per differenza strutturale con la forma statica e disgiunta del sole. Contrariamente a quel che si pensa, l'intuizione non è un atto puntuale, ma un processo che si dispiega durativamente e che, in termini narrativi, congiunge il percepito e il percipiente. All'interno di questo processo il colpo d'occhio rappresenta, metaforicamente, il momento dell'illuminazione: una vertigine in Max Ernst, tanto rischiosa quanto attraente e necessaria.

## 5. In sintesi

Che l'intuizione in sé sia un metodo, e uno dei più elaborati della filosofia, perché dotato di una *durata e regole serrate*, teso alla *precisione*, lo ha postulato Gilles Deleuze<sup>65</sup>, richiamandosi a Bergson e individuando tre regole specifiche. Il metodo dell'intuizione è essenzialmente *problematizante* – critica di falsi problemi e invenzione di problemi veri – *differen-*

ziente – con scomposizioni (“*découpages*”) e ricomposizioni (“*recouplements*”) – e *temporalizzante*<sup>66</sup>. Le note di Deleuze a proposito dell’intuizione in Bergson sono in sintonia con la prospettiva di Greimas e preziosissime per potenziare la procedura semiotica di descrizione. Nell’intuizione «l’affettività fa sì che il corpo si differenzi da un punto matematico e abbia un volume nello spazio. I ricordi della memoria legano gli istanti gli uni agli altri e intercalano il passato nel presente. Poi, ancora la memoria, sotto forma di contrazione della materia, fa sorgere la qualità»<sup>67</sup>. L’intuizione «ci costringe a superare lo stato dell’esperienza verso delle condizioni di esperienza»<sup>68</sup>; «è un movimento con cui usciamo dalla nostra propria durata per affermare e riconoscere l’esistenza di altre durate»<sup>69</sup>. «Senza l’intuizione come metodo, la durata sarebbe un mero atto psicologico»<sup>70</sup>

Il centenario della nascita di Greimas ci ha offerto l’opportunità di tornare sul metodo della semiotica e di riprenderne aspetti rimasti latenti. La formazione di un *organon* di categorie e concetti è andata di pari passo, in Greimas, con lo sviluppo di una procedura per l’analisi, in termini sia di descrizione sia di segmentazione dell’oggetto. Questo modello, che non ha carattere prescrittivo o perentorio, ma che Greimas si è limitato a proporre, è scaturito da molte letture di testi eterogenei. La presa in considerazione, oggi, di altri livelli di pertinenza, come la “pratica”, la “strategia”, la “forma di vita”, non lo invalida. Anzi, grazie al *focus* sull’enunciazione in atto, i livelli consentono di pensare la procedura come percorso di ricerca e di scoperta nell’esperienza. L’indagine sul ruolo dell’intuizione risponde al medesimo interesse.

.....  
 Note  
 .....

- 1 Alessandro Zinna ha distinto le procedure di costituzione del corpus di analisi per somiglianza, differenza o opposizione fra gli esemplari. Cfr. A. ZINNA, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma 2004.
- 2 L. HJELMSLEV, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festskrift udgivet af Københavns Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1943; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- 3 A.J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*,

Hachette, Paris 1979; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. FABBRI, Bruno Mondadori, Milano 2007, voce “Operativo/operazionale”.

4 Ivi.

5 A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966; trad. it. *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000.

6 A.J. GREIMAS, *Mitologičke. Una semiosfera lituana*, a cura di P. FABBRI, in «Documenti di Lavoro del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche», 9, Aracne Editrice, Roma 2017.

7 A.J. GREIMAS, *Description et narrativité. A propos de “La Ficelle” de Guy de Maupassant*, in «Revue Canadienne de Linguistique Romane», 1, 1973; trad. it. *Descrizione e narratività. A proposito de “Lo spago” di Guy de Maupassant*, in Id., *Del senso 2. Narratività modalit , passioni*, Bompiani, Milano 1985, pp. 131-149.

8 *Ibidem*, trad. it., p. 136.

9 *Ibidem*, p. 148.

10 A.J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris 1976; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. CORNO, Centro Scientifico Editore, Torino 1991.

11 P. FABBRI, P. PERRON, Postfazione a A.J. GREIMAS, *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. CORNO, Centro Scientifico Editore, Torino 1991, pp. 217-225.

12 A.J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes sémiotiques. Documents», vol. 60, 1984; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, a cura di P. FABBRI, G. MARRONE, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.

13 *Ibidem*, trad. it., pp. 202-203.

14 *Ibid.*, p. 207.

15 Ivi, corsivo ns..

16 GREIMAS, COURTÉS 1979, *op. cit.*, trad. it., voce “Intuizione”.

17 Ivi.

18 Ivi.

19 A.J. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris 1976; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, a cura di G. MARRONE, Centro Scientifico Editore, Torino 1995.

20 *Ibidem*, trad. it., p. 245.

21 *Ibidem*, p. 6.

22 A.J. GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972.

23 R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973; trad. it. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale*, Einaudi, Torino 1985.

24 GREIMAS 1984, *op. cit.*.

25 *Ibidem*, trad. it., p. 196.

26 J. FONTANILLE, *Sans titre... ou sans contenu?*, in «Nouveaux Actes Sémiotiques», *Approches Sémiotiques sur Rothko*, 34-36, a cura di F. SAINT-MARTIN, Limoges, Pulim

1994, pp. 77-99; trad. it. *Senza titolo... o senza contenuto?*, in *Semiotiche della pittura*, a cura di L. CORRAIN, Meltemi, Roma 2004, pp. 107-126.

27 *Ibidem*, trad. it., p. 109.

28 J. GENINASCA (2003), *Il logos del formato*, in «Documenti di Lavoro del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche», 3, Aracne Editrice, Roma 2013.

29 GREIMAS 1976, *op. cit.*

30 GREIMAS 1984, *op. cit.*

31 F. BORDRON, *L'iconicité et ses images. Etudes sémiotiques*, PUF, Paris 2011.

32 G.W. LEIBNIZ, *Mediationes de cognitione, veritate et ideis*, 1684; trad. it., *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di M. MUGNAI, E. PASINI, UTET, Torino 2000, I, pp. 252-257.

33 *Ibidem*, trad. it., p. 252.

34 I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft, Gesammelte Schriften*, Hartknoch, Riga 1781-1787; trad. it. *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2012.

35 *Ibidem*, B75-A51, trad. it., p. 169, corsivo ns.

36 Ivi.

37 GREIMAS 1984, *op. cit.*

38 BORDRON 2011, *op. cit.*

39 C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, PUF, Paris 1962; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1965.

40 T. MIGLIORE, *Dipingere: i segni e le sostanze*, postfazione a J. ELKINS, *La pittura cos'è: un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 207-242.

41 P. FABBRI (1987), *Moduli e parabole. Ragionare per figure*, in Id., *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2003, pp. 44-52.

42 *Ibidem*, p. 52.

43 U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

44 *Ibidem*, p. 46.

45 U. ECO, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968.

46 *Ibidem*, p. 28.

47 C.S. PEIRCE, C.P. 5.262., *Questioni concernenti certe pretese facoltà umane*, 1868, in Id., *Opere*, a cura di M. BONFANTINI, Bompiani, Milano 2003, p. 331.

48 PEIRCE, *L'ordine della natura*, 1878, spec. 6.418; *L'architettura delle teorie*, 1891, spec. 6.10; "Guessing": *inferenza e azione*, 1929, spec. 7.40, in *Ibidem*.

49 C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. GARGANI, a cura di, *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-106.

50 *Ibidem*. Similmente, Husserl ha separato l'"intuizione eidetica" dall'"intuizione empirica". Mentre quest'ultima sarebbe rivolta verso i singoli oggetti, l'"intuizione eidetica" consentirebbe di cogliere l'essenza dei fenomeni, andando oltre i preconcetti e i giudizi culturali, con un processo di eliminazione o riduzione fenomenologica (*epoché*). Nell'intuizione husserliana l'evidenza si definisce come «modo d'essere della coscienza», «mediato dall'intenzionalità»,



davanti all'essere e che attinge l'essere. Cfr. E. LÉVINAS, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Alcan, Paris 1930; trad. it., *La teoria dell'intuizione nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 2002, p. 114.

51 M. DÉTIENNE, J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La "mètis" des Grecs*, Flammarion, Paris 1974; trad. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1978.

52 GINZBURG, *op. cit.*, p. 102.

53 G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Stock, Paris 1932; trad. it. *L'intuizione dell'istante e la psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973.

54 G. MARRONE, *Dilettante per professione*, Torri del Vento, Palermo 2015.

55 J. DEWEY, *Art as experience*, Perigee, New York 1934; trad. it., *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, ed. 2010.

56 GREIMAS, COURTÉS 1979, *op. cit.*, voce "Intuizione".

57 H. DREYFUS, S. DREYFUS, *Mind Over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, Free Press, New York 1986.

58 P. FABBRI (1989), *Conoscenza tacita e discorsività*, in Id., *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2003, pp. 53-67.

59 DREYFUS, DREYFUS 1986, *op. cit.*, pp. 64-65.

60 Ivi.

61 Ivi.

62 FABBRI 1989, *op. cit.*, p. 59.

63 GREIMAS, COURTÉS 1979, *op. cit.*, voce "Intuizione".

64 D. FERRETTI, A. VERVOORDT, a cura di, *Intuition*, catalogo della mostra a Palazzo Fortuny-Fondazione Musei Civici, 13 maggio-26 novembre 2017, Gent, MER 2017.

65 G. DELEUZE, *L'intuition comme méthode*, in *Le bergsonisme*, PUF, Paris 1966, pp. 1-28; trad. it. *L'intuizione come metodo*, in *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 7-35.

66 *Ibidem*, trad. it., p. 35.

67 *Ibidem*, p. 23.

68 *Ibidem*, p. 20.

69 *Ibidem*, pp. 32-33.

70 *Ibidem*, p. 32.