

La semiotica e la lettura¹

Denis Bertrand

Il contributo dato dalla semiotica alla riflessione sulla letteratura deve necessariamente tener conto della comunicazione. Esso, in altre parole, non si limita al testo, con le sue strutture e le sue forme, ma comprende anche la lettura, con le sue attese, i suoi interrogativi e le sue sorprese. Ora, la semiotica è spesso intesa come una teoria descrittiva ed esplicativa incentrata – in ossequio al suo principio di immanenza – soltanto sulle relazioni interne al testo, che di conseguenza ignora la presenza e il ruolo del lettore. Anche se si afferma che la semiotica cerca di “capire in che modo capiamo quando leggiamo o scriviamo”, quasi sempre il suo campo di azione è circoscritto entro un’ottica puramente cognitiva: si tratta di riferire l’evento del contatto con il testo – unico in ogni sua manifestazione – a concatenazioni o procedure che consentiranno di inserirlo entro un insieme più generale di regolarità funzionali – semantiche, narrative, passionali o culturali. Alla luce dei recenti progressi della disciplina, ritengo che questa valutazione vada parzialmente rivista: oggi non ci si limita a tentare di analizzare e razionalizzare i differenti livelli in cui si articola la significazione testuale – posto che alcuni modelli sono ormai dati per acquisiti – ma ci si sforza di “catturare” il realizzarsi effettivo del senso il più vicino possibile all’enunciazione vivente, nella stretta interazione fra il lettore e il testo – in breve, si tenta di cogliere la *parole* in atto.

Come segno di questa nuova prospettiva, la semiotica è tornata di recente a rivolgersi alla retorica. In origine questa disciplina era stata esclusa – in particolare da Greimas – anzitutto a causa del suo carattere europocentrico (la dimensione giuridica dell’argomentazione), e in secondo luogo per la sua incompatibilità con i principi di una teoria scientifica della significazione. A dire il vero questo ritorno alla retorica coinvolge oggi tutto il campo delle scienze del linguaggio, al punto da caratterizzare i nuovi programmi di insegnamento nelle scuole secondarie e al liceo che ne risentono chiaramente l’influsso: da un lato, la scuola secondaria si pone come obiettivo di garantire “la padronanza del discorso al servizio della formazione del cittadino”; dall’altra invece si parla, per il liceo, di “retorica moderna”, disfacendosi in tal modo della distinzione limitante fra una retorica dei tropi (parte dell’*elocutio* ristretta allo studio delle figure, all’inventario delle loro specie e ai loro usi, di cui si fa carico la stilistica) e una retorica generale (cioè una teoria dell’argomentazione e del discorso efficace). Ovviamente è proprio nell’ambito di tale prospettiva integrata che la semiotica ha ripreso a occuparsi della retorica. Oggi è venuto il momento di riconsiderarne le prospettive e i meccanismi alla luce delle nuove acquisizioni fornite dalle attuali discipline del linguaggio – in particolare la pragmatica, l’analisi del discorso e la semiotica. Questa riflessione rinnovata, insomma, torna alla radice comune da cui, in origine, le “due” retoriche sino state fondate assieme.

Esercizio del discorso persuasivo – o del *fare persuasivo*, come amano dire i semiologi –, la retorica è innanzitutto “il punto d’incontro fra l’uomo e il discorso” (Meyer 1991, p. 6). Da un lato la retorica è definita come “il modo di affrontare quel che di problematico v’è nel discorso” (*ivi*, p. 38), poiché si occupa di ciò che è soltanto probabile, incerto, discutibile, ciò che caratterizza la contingenza essenziale dell’atto di *parole* in attesa d’un accordo che lo trasformi in solida verità – in breve di ciò che, soggetto all’aleatorietà dell’interpretazione, potrebbe sempre esser altro. Il suo campo d’azione è quello della verità instabile e precaria, del discorso fragile: l’esatto opposto di quello della logica, insomma, che

¹ Ripubblichiamo questo saggio di Denis Bertrand che fa da conclusione al suo volume *Précis de sémiotique littéraire*, Parigi, Nathan, 2000, trad. it. di A. Perri, *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002 [N.d.R.].



definisce le condizioni della verità necessaria e incontestabile. Ma d'altro canto, ampliando ulteriormente questo spazio discorsivo, la retorica si definisce anche come “la negoziazione della distanza fra i soggetti” (*ivi*, p. 52): di conseguenza essa impone che si tenga conto degli enunciatori, valutando il loro grado di adesione e mettendo in luce persino il loro coinvolgimento sensibile e passionale nell'interazione ricca di meccanismi prodotta da qualunque attività di parole. È noto che a partire da un semplice enunciato descrittivo, di carattere puramente denotativo, è possibile inferire una minaccia o un atteggiamento benevolo, gelosia o generosità – tutti effetti passionali che modalizzano “la messa in discussione dell'altro”, attivando così tra gli interlocutori questa o quella passione specifica. Ed è proprio qui che si situa il punto d'incontro fra semiotica e retorica. A conclusione di questo manuale vorrei provare a coglierne alcuni aspetti attraverso quella particolare modalità d'interazione che è la lettura, chiedendomi in particolare quali siano le modalità di adesione, credenza o partecipazione indotte dalla lettura dei testi letterari.

Nelle analisi svolte sinora si è osservato che la semiotica – privilegiando le tre dimensioni figurativa, narrativa e passionale del discorso – individua nella loro composizione uno dei tratti specifici dell'uso letterario della lingua. Sarà facile individuare queste tre dimensioni, unite fra loro, nel testo di Proust che presento qui di seguito, in cui il narratore di *Alla ricerca del tempo perduto* racconta l'intensa esperienza della lettura.

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions qui me donnaient l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'étaient les événements qui survenaient dans le livre que je lisais; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas “réels” comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que, dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui que nous pourrions en être émus; bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi qu'il pourra être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du

Dopo quella fede centrale, che durante la mia lettura, compiva movimenti incessanti dall'interno all'esterno verso la scoperta della verità, venivano le emozioni che mi dava l'azione alla quale prendevo parte, giacché quei pomeriggi erano più ricchi d'avvenimenti drammatici di quanto spesso non sia tutta una vita. Erano gli avvenimenti che accadevano nel libro che leggevo; è vero che i personaggi cui si riferivano non erano “veri”, come diceva Françoise. Ma tutti i sentimenti che la gioia o la sventura di un personaggio reale ci fa provare non possono nascere in noi senza l'intervento di una immagine di quella gioia o di quella sventura; l'ingegnosità del primo scrittore fu d'intendere come, essendo l'immagine il solo elemento essenziale nell'apparato delle nostre emozioni, la semplificazione consistente nel sopprimere puramente e semplicemente i personaggi reali sarebbe stata un perfezionismo decisivo. Un essere reale, per quanto profondamente muova la nostra simpatia, è in gran parte percepito dai nostri sensi: ci resta cioè opaco, offre un peso morto che la nostra sensibilità non può sollevare. Se una disgrazia lo colpisce, unicamente in una piccola parte della nozione totale che abbiamo di lui potremo sentircene commossi: non solo, ma unicamente in una piccola parte della nozione che lui stesso ha di sé, potrà essere commosso. La trovata del romanziere fu d'aver sostituito a quelle parti impenetrabili all'anima una pari quantità di parti immateriali, che la nostra anima cioè può assimilare. Che importa quindi che le azioni, le emozioni di quegli esseri di nuova natura ci appaiano come vere, dacché le abbiamo fatte nostre, e si producono in noi; dacché tengono sotto la propria dipendenza, mentre voltiamo febbrilmente le pagine del libro, la rapidità del nostro respiro e l'intensità del nostro sguardo? E una volta che lo



<p>livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard? Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception; (ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination: dans la réalité il change, comme certains phénomènes de la nature se produisent, assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états différents, en revanche, la sensation même du changement nous soit épargnée).</p>	<p>scrittore ci ha messi in questo stato, in cui, come in tutti gli stati puramente interiori, ogni emozione è aumentata del decuplo, in cui saremo turbati dal suo libro come da un sogno, ma un sogno più chiaro di quelli che facciamo dormendo, e che avrà più duraturo ricordo, allora eccolo scatenare in noi per un'ora tutti i beni e tutti i mali possibili; nella vita impiegheremmo anni a conoscerne alcuni, e i più intensi non ci sarebbero mai rivelati, perché la lentezza del loro determinarsi ce ne toglie la percezione (così il nostro cuore muta, nella vita, ed è questo il più grande dolore; ma noi non lo conosciamo che nella lettura, in fantasia: nella realtà muta, come certi fenomeni della natura, con lentezza sufficiente perché, se possiamo constatare successivamente ciascuno dei suoi stati differenti, per contro la sensazione stessa del mutamento ci sia risparmiata).</p>
<p>Marcel Proust, 1954 [1913], <i>À la recherche du temps perdu</i>, Combray, t. I, Parigi, Gallimard, pp. 84-86; trad. it. 1978, <i>Alla ricerca del tempo perduto</i>, vol. I, <i>La strada di Swann</i>, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, pp. 91-92.</p>	

Il testo presenta in modo molto dettagliato le condizioni della partecipazione emotiva del lettore all'universo del racconto. Naturalmente in questa sede non è mia intenzione proporre un'analisi dettagliata; mi limito a dire che esso crea una serie di correlazioni. Anzitutto una correlazione fra la significazione sensibile dell'esperienza percettiva e la significazione, anch'essa sensibile, dell'esperienza discorsiva attraverso la lettura (contrassegnata dalle opposizioni fra l'esterno e l'interno, fra i personaggi reali e i personaggi del romanzo, la verità referenziale e la verità della lettura, l'illusione onirica e l'illusione del romanzo, il ritmo della realtà e quello romanzesco). Inoltre, correlazione fra una teoria della creazione letteraria ("la trovata del romanziere") e una teoria della lettura, definite entrambe dal ruolo centrale che vi esercitano le immagini, i simulacri "immateriali" che pure costituiscono i materiali della loro rappresentazione sensibile. Infine, una correlazione tra due universi di credenza e di verità: quello della ricerca della verità – che rappresenta l'oggetto stesso della *Ricerca* –, e quello della verità che fa sentire al proprio corpo, nell'atto di lettura, il moto inarrestabile delle emozioni ("la rapidità del... respiro e l'intensità del[lo...] sguardo").

Le tre dimensioni dell'analisi semiotica che soggiacciono a questi differenti percorsi della significazione – narrativa, passionale, figurativa – si associano nell'esperienza stessa della lettura e la condizionano. D'altro canto, se ne ritrovano facilmente le tracce: così "l'azione alla quale prendevo parte", gli "avvenimenti drammatici", "i personaggi", i cambiamenti di stato ecc. costituiscono la base narrativa dell'esperienza; "le emozioni", "i sentimenti che la gioia o la sventura [...] ci fa provare", l'"emozione [...] aumentata del decuplo", "i beni e [...] i mali" ecc. descrivono le variazioni degli stati del lettore ed esprimono la dimensione passionale; infine la mediazione delle "immagini", la selezione dei tratti che formano le "parti immateriali" impenetrabili all'esperienza totale, il tempo e il ritmo delle esperienze a confronto segnalano la presenza figurativa essenziale delle rappresentazioni.

Desidero soffermarmi proprio su tale dimensione figurativa. Al di là della semplice *mimesis*, in effetti, la posta in gioco essenziale sta ormai nella corrispondenza tra le figure semantiche che sfilano sotto gli occhi del lettore e quelle del mondo che sperimenta incessantemente nella sua esperienza sensibile: i due universi entrano in concorrenza, e il più "reale" non è forse quello che si sarebbe propensi a credere. Di conseguenza, i percorsi figurativi del senso vanno esplorati con particolare attenzione, nella misura in cui determinano non solo le grandi codificazioni estetiche del testo letterario, ma più in particolare le differenti modalità di partecipazione e di adesione nella lettura.

Ci si può rappresentare la figuratività come il proscenio del senso, la superficie più concreta del discorso: il figurativo è la comparsa nella lingua – al contrario di ciò che accade nel discorso astratto con le sue forme di razionalità – delle immagini dell’esperienza sensibile del mondo. In una prima accezione linguistica del termine, rigidamente strutturalista, si riteneva che la figuratività d’un testo potesse evincersi dalla ricorrenza di tratti semantici i quali, messi in fila e legati uno all’altro nel tessuto testuale, provocano l’impressione di un adeguamento del senso alla realtà vissuta. Queste figure sono sviluppate in strati di significazione stabili, le isotopie: spaziali, temporali, attoriali e d’altra natura.

Ma nella definizione strutturale della figuratività il termine “corrispondenza” è problematico: esso lascia pensare all’esistenza di un legame di rappresentazione univoco, meccanico e necessario tra forme fisse, tra la parola e il mondo. È necessario invece ammettere che tra le figure del linguaggio e quelle della percezione esiste una specie di zona sfumata, un leggero spostamento che sembra cancellare del tutto la visione strutturale statica. La corrispondenza perciò è variabile: tutto accade come se vi fossero due entità instabili, imperfette che vanno ognuna incontro all’altra, cariche di meccanismi e potenzialità divergenti; due universi instabili, che, nella comunicazione, mettono in gioco la possibilità di una riunione. Guardando un po’ più da vicino, ci si accorge che la corrispondenza è piuttosto l’esito della griglia culturale applicata, con cui si rende possibile la leggibilità figurativa a prezzo di convenzioni vincolanti ma provvisorie, coerenti ma precarie.

Alla base del figurativo, dunque, c’è il credere; o meglio, per dirlo in gergo semiotico, c’è un “contratto di veridizione”, un rapporto di fiducia e credenza implicito fra i partner della comunicazione che specifica le condizioni della corrispondenza, un credere condivisibile e condiviso all’interno delle comunità linguistiche e culturali che decide dell’accoglimento dei valori figurativi ed enuncia la loro modalità di circolazione e validità. Ed è proprio questo contratto a tematizzare la figuratività del discorso, generando i differenti regimi di persuasione e di adesione: il verosimile e la finzione, il reale e il fantastico, il rappresentabile e l’assurdo. In tal modo si crea il rapporto con le preoccupazioni intersoggettive della retorica. Possiamo dire perciò che la letteratura è l’ambito discorsivo per eccellenza in cui trovano una loro espressione le variazioni di tale contratto: essa presenta l’immagine di una razionalità fondata sullo svolgimento di un discorso figurativo. Questo discorso ininterrotto conferma, interroga o denuncia le convenzioni che esso stesso ha stabilito. Come una sottile pellicola tesa fra la lingua e l’esperienza sensibile, la figuratività letteraria diviene – per riprendere la definizione di Greimas già citata – “quello schermo dell’apparire la cui virtù consiste nel dischiudere, nel lasciar intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di senso ulteriore” (Greimas 1987, p. 57). Fra senso e senso ulteriore, nel gioco delle credenze stabili, illusorie o incerte che vanno dalla certezza referenziale sino allo stupore estetico di una “visione” inattesa, una delle proprietà della letteratura è di rivedere ininterrottamente il contratto di veridizione figurativa, rimettendo così sempre in questione le forme del “comprendere”. Su queste basi è possibile tentare di delineare una piccola tipologia dei percorsi contrattuali della significazione figurativa, come ci sono suggeriti da alcuni esempi letterari.

A partire dalla modalità, implicita ma essenziale, del *credere* e delle sue variazioni, che determina il regime di adesione del lettore a ciò che legge, è possibile distinguere quattro grandi strade che la lettura dei testi letterari può percorrere. Queste quattro posizioni, che si oppongono l’una all’altra, sono definite in base al differente statuto del soggetto lettore e interprete che le classi di testi figurativi da esse formate implicano e configurano. Chiameremo queste posizioni “credere accolto”, “credere ricusato”, “credere critico” e “credere in crisi”.

Il primo percorso, quello che ha più fatto scuola nella lettura di testi letterari, può dunque esser chiamato “il credere accolto”. Gli effetti figurativi sono responsabili delle nostre impressioni referenziali, e leggendo ci abbandoniamo volentieri a queste ultime. Si tratta di una lettura ingenua: il lettore del romanzo è assorbito da una specie di visione seconda dalla quale si lascia guidare con piena fiducia, agisce e patisce con i personaggi, vuole conoscere il seguito e si affretta verso la fine del testo; egli aderisce consenziente alla sua momentanea allucinazione, e credendole si crede parte di essa. Il lettore attraversa, come scrive Paul Valéry “una specie di crisi di credulità”. Questa figuratività iconica determina i protocolli d’esordio dei romanzi cosiddetti “realisti”: “Nel 1829, in una bella mattina di primavera, un uomo di circa cinquant’anni seguiva a cavallo una strada montuosa che conduce a un grosso borgo

situato non lontano dalla Grande Certosa” (Balzac, *Il medico di campagna*). Codici figurativi oggi un po’ logori, ma che non hanno perduto la loro credibilità; spazio, tempo, persona: ecco stabilito il quadro protocollare sulla base del quale nasceranno infinite riproduzioni letterarie, giornalistiche e pedagogiche. Quando il *nouveau roman* manda in frantumi questo quadro chiuso e modifica radicalmente le forme della scrittura, non ne trasforma tuttavia il contenuto fiduciario alla base del quale è fondato. Così Claude Simon apre il suo romanzo *Histoire* senza far uso della maiuscola, inanellando una serie di frasi anaforiche: “una di loro toccava quasi la casa e quando lavoravo sino a tardi la notte o dinanzi alla finestra aperta potevo vederla, o scorgerne i rami più altri...”. Procedendo così l’autore non fa che procrastinare la credenza attesa, auspicata, del lettore: ma non ne modifica la struttura.

Questa “credulità” costituisce il nocciolo dell’esperienza proustiana della lettura, la quale – come abbiamo appena visto nell’ampio brano tratto dalla prima parte della *Ricerca* – mette in scena proprio la copresenza tesa e quasi conflittuale tra la realtà intensiva della lettura e quella estensiva del mondo reale. Proust lettore considera questa credenza emotiva esemplare, giungendo a drammatizzare il legame fra la figuratività del testo che legge e la visibilità del mondo che guarda all’improvviso quando alza gli occhi dal suo libro; in tal modo egli rende esplicita la concorrenza tra le visioni: “quando vedevo un oggetto esteriore, la coscienza di vederlo rimaneva tra me e lui, lo bordava di un sottile profilo spirituale che mi impediva di toccarne mai la materia direttamente” (Proust, *Recherche*, p. 90). Ecco dunque un primo lettore che accoglie la propria credenza e si fonde temporaneamente in essa.

Il secondo lettore, invece, è condotto dal testo sino a quello che ho chiamato un “credere ricusato”. La letteratura in effetti ha un proprio codice semantico – questo è anzi uno dei criteri che la definiscono: in altre parole, l’insieme degli elementi situazionali e contestuali che rendono possibile il compimento della lettura. Così il testo letterario, attraverso le sue messe in scena narrative e figurative, può far sì che il lettore veda non soltanto il mondo ma anche gli usi letterari della lingua che ne hanno codificato la percezione. È ciò che accade, per esempio, nel caso degli schemi discorsivi attraverso i quali la rappresentazione letteraria si è cristallizzata, che possono essere alterati o rifiutati mediante un rovesciamento ironico. Il testo fa nascere un altro ordine di credenza, fondato sulla denuncia delle credenze acquisite, e di conseguenza una nuova definizione dell’atto di lettura. Un esempio tipico potrebbe essere il celebre e provocatorio esordio di *Jacques il Fatalista* di Diderot: “Come si erano incontrati? Per caso, come tutti. Come si chiamavano? Che v’importa? Di dove venivano? Dal luogo più vicino. Dove andavano? Si sa forse dove si va?”. O ancora, per citare stavolta un esempio più vicino a noi, l’incipit de *I fiori blu* di Raymond Queneau: “Il venticinque settembre milleduecentosessantaquattro, sul far del giorno, il duca d’Auge salì in cima al torrione per considerare un momentino la situazione storica”. Il tratto comune a questi due esempi è di porre il linguaggio stesso, con i suoi protocolli figurativi, al centro del discorso. Entrambi spingono il lettore a distaccarsi dalla mira referenziale per scoprirne un’altra: quella delle forme letterarie prodotte dall’uso; in tal modo impongono al lettore di accogliere un referente interno, evocato mediante iconizzazione. In tale prospettiva si potrebbero studiare le varie declinazioni dell’ironia in letteratura, mezzo di esibizione e rovesciamento dei codici semantici e discorsivi fissati dalla prassi enunciativa che ha delineato le sedimentazioni in grado di definire l’uso e le abitudini – comprese quelle della lettura.

Con la terza posizione, quella del “credere critico”, tutto cambia: a esser modificato, stavolta, è lo statuto stesso della figuratività. È un po’ come se quest’ultima avesse un doppio fondo: le impressioni di verità che si presentano per prime, puramente iconiche, sfuggono e vi si aggiunge un altro ordine di verità – o di credenza – che viene alla luce attraverso le loro stesse manifestazioni. Proprio là si situa quello che è chiamato a volte “ragionamento figurativo”, dotato di una caratteristica efficacia veridittiva o persuasiva. A differenza della razionalità cognitiva classica, che procede per deduzione seguendo meccanismi logici (come la serie “causa → conseguenza”), questa forma di razionalità procede per analogia. Le associazioni di figure e immagini non esauriscono la loro significazione nella figurazione, ma danno vita a “idee”; la presenza figurativa che forniva ai nostri sensi le immagini del mondo – lo “schermo dell’apparire” – si fa interprete di effetti di senso e rappresentazioni di natura differente, tematica o astratta.



È il caso dell'allegoria, che "riveste" le astrazioni di rappresentazioni figurative riuscendo a integrarle, conformandosi a una precisa convenzione regolata dall'uso, all'universo sensibile. Viene alla mente l'unità significante del mondo nel pensiero medievale, che associa il sensibile e l'intelligibile per mezzo dell'allegoria. Seguendo un percorso semantico inverso, è ciò che ritroviamo anche nel caso del simbolo: il simbolo attraversa una fase di figurazione primaria per elevare la significazione sensibile a significazioni di un altro ordine: il lettore non è più invitato soltanto a vedere la cosa, ma è indotto a interpretarla e a trascenderla. Infine, è la particolare situazione della parabola, la quale, sviluppando il racconto figurativo di azioni della vita quotidiana (semina ecc.), trasforma l'evento raccontato in un interrogativo che resta in sospeso, perché spetta al lettore dare la risposta: in tal modo responsabilizza l'enunciatario, che diviene egli stesso fonte del senso perché è invitato a costruire una significazione altra – fondata per esempio su un'isotopia "spirituale" – rispetto a quella che lo svolgimento figurativo gli consentiva di percepire.

L'analisi letteraria e le "letture" proposte dalla critica, del resto, procedono allo stesso modo: grazie a una specie di riduzione del figurativo, il lettore-interprete scopre rappresentazioni semantiche di un altro grado, più "profonde" o più "astratte". Anche il luogo in cui si produce l'adesione al testo da parte del lettore si è spostato: dall'illusione referenziale si è passati all'illusione interpretativa. Se ne è visto un esempio analizzando la particolarissima architettura della torta di nozze di Emma Bovary, una costruzione elaborata "che strappò alte grida" ai invitati. L'elaborata costruzione è sotto i nostri occhi; tuttavia la sua architettura e i motivi figurativi che dispone suggeriscono un'altra definizione, che potremmo dire "fondata sulle civiltà": non solo quella, di carattere socio-storico, che vi vede in essa una rappresentazione delle nozze borghesi nel corso del secolo XIX, ma più astrattamente quella che individua nel dolce una condensazione culturale. L'elaborata costruzione di Emma diventa un condensato d'ideologia, una torta "indoeuropea"... È una specie di parabola? Può darsi; dipende dalla responsabilità critica del lettore.

Siamo giunti infine al quarto modo di presa figurativa, quello che ho chiamato il "credere in crisi". Il testo interroga, nel nucleo della lingua, le figure in se stesse: sperimenta la loro resistenza, mette in dubbio la credenza che fonda la condivisione semantica. La figuratività del linguaggio, divenuta ormai incerta, mette in crisi la visione che ne è a fondamento o, più in generale, la comunanza di percezioni che motiva proprio l'efficacia figurativa. Così ha inizio *L'innominabile* di Samuel Beckett: "Dove adesso? Quando adesso? Chi adesso? Senza neppure chiedermelo. Dire io. Senza pensarlo". Chiamare queste domande, ipotesi. Andare avanti, chiamare questo andare, e questo avanti". Siamo lontanissimi dalla visibilità fiduciosa, dalla fedeltà figurativa o persino dall'efficacia interpretativa: tutte queste modalità della veridizione sono ormai esse stesse in discussione. Quando in *Intervento* Michaux scrive "Un tempo, nuttivo un eccessivo rispetto per la natura. Mi mettevo dinanzi le cose e i paesaggi, e li lasciavo fare", vuole alludere appunto a questa fiducia consenziente, ma già sospetta, del credere accolto: un credere che reca con sé, assieme alle figure delle "cose" e dei "paesaggi", gli attori, le azioni e i valori veicolati dalla loro programmazione narrativa. Prosegue Michaux: "Ora basta, però. Ora interverrò. Mi trovavo dunque a Honfleur, e mi annoiavo. Allora, senza esitazione, decisi di metterci del cammello". Questa nuova figura, incompatibile con il contesto figurativo e assiologico (la griglia culturale), finirà col disseminarsi nella città e trasformare l'ordine dei valori: "colui che interviene" impone il passaggio delle figure, e perciò stesso la condivisione, imponendo un nuovo ordine di comunicazione – basato sull'inquietudine: "Già si cominciavano a vedere gli abitanti di Honfleur sbirciare ad ogni istante con lo sguardo sospettoso tipico dei cammellieri".

Esempi come questo abbondano, e non solo nei testi contemporanei; poiché tuttavia la letteratura crea scuole e si basa sul credere accolto, tende a occultarli. Basti pensare ad alcuni racconti di Maupassant, come *La notte*, per esempio, che trae spunto da una degradazione della figuratività: il narratore "ama la notte con passione", ed ecco che quest'ultima perde il suo aspetto figurativo. Una sera egli attraversa Parigi, ma a poco a poco le luci che organizzano la significazione notturna (chiarezza vs oscurità) si spengono e scompaiono, cedendo il posto a un mondo nero e indifferenziato: incubo che si conclude nelle acque fangose del fiume. Ma al progressivo estinguersi del sensibile sul piano del contenuto corrisponde sul piano dell'espressione – ed è questa la circostanza davvero degna di nota nel racconto – un crollo figurativo del



discorso (stavolta nel senso retorico del termine): tutti i procedimenti retorici – immagini, comparazioni, metafore – che erano sovrabbondanti all’inizio del racconto scompaiono progressivamente. Assistiamo, parallelamente allo smembrarsi dell’illusione figurativa, allo smembrarsi del linguaggio che ne promuoveva le impressioni: la stessa affidabilità sensibile della lingua ne esce degradata.

Quest’ultima lettura illustra in modo appropriato la complessità del rapporto fra il testo e il suo lettore. Si tratta di una relazione fondata su una rigida reciprocità. Da una parte il lettore, leggendo, attualizza il testo e il suo senso in conformità o meno alle proprie attese e alle previsioni fornitegli dalla sua competenza linguistica e culturale. Ma anche il testo cerca e crea il proprio lettore: lo inventa quanto più vicino possibile al linguaggio, nella sua sostanza e nelle sue forme, suscitando il dubbio, l’inquietudine e la sorpresa. Attraverso la diversità dei modi di credenza chiamati in causa dalla lettura vediamo incontrarsi di nuovo – in senso inverso rispetto all’atto di scrittura – l’esperienza sensibile della lingua e l’esperienza culturale del mondo.

**Bibliografia**

Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
Meyer, M., 1991, *Introduction à la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Le Livre de poche.