

Il testo letterario come diagramma. Eterogenesi del senso tra Lotman, Batt e Valéry¹

Simona Quattrocchi

Università degli Studi di Palermo
simoquattro15@gmail.com

Abstract This paper aims to investigate the literary text's nature as a diagrammatic device: not as instrument of transmission of meaning, but as heterogenetic space, that draws thought in action. The text is conceived as a living organism, shaped by the co-creative action of the reader in the process of interpretation of the work. Starting with the theorizations of Jurij Lotman about the construction of meaning – in which, within the secondary language system of the text, the sign acquires an iconic nature and the significant plays an active role in the generation of meaning – it becomes evident that the text opens up to a dynamic and multi-coded structure, in which different semiotic levels intertwine (phonetic, graphic, syntactic, rhetorical). In this context, according to Noelle Batt, the text takes shape as a heterogenetic space, a field of relations between virtuality and actuality. It's precisely this dynamic and stratified nature that makes it possible to see the path of moving thought. Finally, the analysis of Valéry's *L'homme et la coquille* reveals a paradigmatic example of literary heterogenesis, in which the stratification of linguistic registers and reflections of various disciplinary natures reflect the creative dynamism of both the act of writing and that of reading.

Keywords: heterogenesis, diagram, intertextuality, virtuality, actuality

Received 30 04 2025; accepted 11 06 2025.

0. Introduzione

La potente e suggestiva lettura del testo letterario in termini diagrammatici, proposta da Noëlle Batt in *Literary Heterogenesis* (2024), apre una via teorica particolarmente innovativa sulla relazione tra scrittura e diagramma. La prospettiva dell'autrice si inserisce sullo sfondo di un dibattito interdisciplinare che riflette sull'operatività del diagramma come forma del pensiero in movimento².

¹ Ringrazio i referees per le puntuali osservazioni, che mi hanno offerto un'opportunità significativa di revisione e arricchimento del testo.

² Tra i contributi principali sul diagramma si segnalano: in ambito matematico, Peirce (1906), (1976), Châtelet (1993); filosofico, Deleuze (1986); artistico, Deleuze (1981); linguistico, Culoli (1968), Jakobson (1965). Cfr. anche gli articoli di Alunni, Ferri, La Mantia e Dondero su *Metodo* (2021). Cfr. Batt (2004) e Dahan-Gaida (2023).

Il termine greco διάγραμμα (*diagramma*) racchiude diversi significati. Il vocabolo può essere inteso nel senso di “scritto”, “disegno”, “figura” o “nota musicale”³. Si tratta di un deverbale di διαγράφειν (*diagrampein*, “delineare”, “raffigurare”): composto dalla preposizione διά che esprime un movimento⁴, e da γράφειν (*graphein*, “scrivere”, “tracciare”)⁵ da cui deriva γράμμα (*gramma*) coi significati di “lettera” e “figura”⁶. Questa complessità semantica offre già degli spunti di riflessione: il termine stesso veicola il rimando a un movimento corporeo che traccia segni su un supporto materiale di scrittura⁷. È interessante osservare come tra i significati storici di diagramma vi siano anche quelli di carta geografica e scala musicale, che evocano una struttura relazionale che si presta a essere letta, ma anche eseguita, interpretata, e vissuta in modo polisensoriale.

A tal proposito, il diagramma è più propriamente un gesto visibile del pensiero⁸. Come osserva Gilles Châtelet in *Les Enjeux du mobile* (1999) i diagrammi mettono il gesto «in stato di quiete, ben prima di rannicchiarsi in un segno. [...] Essi afferrano il gesto al volo» (Châtelet 2010: 55). In altre parole, prima ancora che un concetto si fissi, il diagramma coglie il pensiero nel suo nascere, mostrando le relazioni e le implicazioni che altrimenti non emergerebbero.

Sulla stessa linea di Châtelet, Gilles Deleuze in *Foucault* (1986) descrive il *Panopticon* foucaultiano come una “macchina astratta” (altresì chiamato diagramma informale): un sistema di relazioni tra chi esercita il potere e chi ne è sottomesso. L’aspetto trasformativo del diagramma panottico risiede nella sua capacità di «produrre storia distruggendo le realtà e le significazioni precedenti, costituendo altrettanti punti di emergenza o di creatività, congiunzioni inattese, continuità improbabili» (Deleuze 1987 trad. it.: 47). Il diagramma, negli studi appena menzionati, non illustra, ma attiva e trasforma. D’altro lato, in ambito matematico, è rilevante l’intuizione di Charles Sanders Peirce, che nell’articolo del 1906 *Prolegomena to an apology for pragmatism* attribuisce ai diagrammi la capacità di «illustrare graficamente il corso generale del pensiero» (1906: 492). Non si tratta, dunque, di una mera proiezione visiva del pensiero già formato, ma di una forma attiva, in grado di generare mutamenti inaspettati⁹. Definendolo un’icona relazionale, il diagramma viene pensato da Peirce come una forma che restituisce le relazioni strutturali interne al contenuto che rappresenta¹⁰.

Considerarlo quindi come una mappa di potenzialità o un campo di forze, consente di porre le premesse fondamentali per comprendere la relazione con il testo letterario. In particolare, se quest’ultimo viene pensato come campo semiotico complesso e stratificato, la sua struttura può essere intesa come diagrammatica. In questo tracciato argomentativo si inserisce il pensiero di Jurij Lotman, secondo il quale il testo letterario

³ Cfr. Montanari 2004: 520.

⁴ Ivi: 516.

⁵ Ivi: 481.

⁶ Ivi: 479. Il ricco lavoro di Batt (2004, capitolo *L’expérience diagrammatique: un nouveau régime de pensée*) offre un’etimologia più antica risalendo alle radici indoeuropee da cui presumibilmente nasce il nostro termine; Cfr. anche La Mantia in La Mantia, Alunni, Zalamea 2023.

⁷ Nel dibattito contemporaneo il gesto diagrammatico è stato inteso secondo altre accezioni: la coreografia, l’azione del direttore d’orchestra, ecc... Cfr. Brandt 2023 in La Mantia, Alunni, Zalamea 2023: 319-330.

⁸ Rimando alla ricca etimologia di “gesto” in La Mantia in La Mantia, Alunni, Zalamea 2023 e all’intero studio sull’associazione concettuale diagramma-gesto.

⁹ «[...] È possibile condurre esperimenti esatti su diagrammi uniformi; e, facendolo, bisogna tenere gli occhi ben aperti per individuare *cambiamenti non intenzionali e inaspettati* che possono verificarsi nei rapporti tra le diverse parti significative del diagramma. Tali operazioni sui diagrammi, siano esse esterne o immaginarie, sostituiscono gli esperimenti che si effettuano sulle cose reali nella ricerca chimica e fisica» (Peirce 1906: 493).

¹⁰ Cfr. Peirce: 1932.

non è un sistema chiuso, ma un meccanismo dinamico di produzione del senso, attivo nel passaggio tra codici e nella tensione tra linguaggi. Adottando le idee di Lotman come punto di partenza del nostro lavoro, giungeremo alla dimensione diagrammatica del testo letterario elaborata da Noelle Batt. Mostreremo, inoltre, il modo in cui l'autrice scorge nel processo di creazione e di interpretazione un movimento di relazioni, che rende il testo dinamico più che una struttura statica.

1. Jurij Lotman. La genesi del senso nel testo letterario

Nel testo letterario, la genesi del senso è un processo dinamico che vede la collaborazione tra chi produce l'opera con una determinata intenzione – l'autore, e chi ne usufruisce – il lettore. Quest'ultimo non è affatto identificabile con un fruitore passivo, giacché sovente coinvolto in un processo attivo di creazione, che conduce a nuove e impreviste letture del testo.

Partendo da questo assunto, occorre soffermarsi brevemente sul ruolo dello strumento peculiare della letteratura: la lingua naturale. Da questo punto di avvio, fondamentale ma non del tutto esaustivo, si svolge l'analisi di Jurij Lotman in *La struttura del testo poetico* (1970). Il linguaggio quotidiano si basa su un sistema di segni prevalentemente convenzionale, definito da Lotman “primario”¹¹. In tale struttura, il significante ha il compito di veicolare un significato stabile, al fine di garantire la comprensione tra parlanti.

Il testo letterario, invece, organizzato secondo una propria struttura sintattica, semantica, morfologica, si struttura a partire da quel particolare sistema di segni chiamato “secondario”. La differenza tra i due risiede principalmente nella natura stessa del segno.

Nel passaggio da un sistema a un altro avviene quello che Lotman chiama processo di transcodificazione, che nel caso specifico è la rielaborazione del linguaggio in forme più simboliche e complesse. Nel testo poetico, infatti, il segno assume un carattere iconico¹²: la componente espressiva (fondata su un piano fonetico, morfologico, o plastico) si lega a quella contenutistica (ossia concettuale, immaginativa, interpretativa), creando una relazione formale tra i due. Proprio per questa ragione, nella scrittura letteraria il significante non è semplicemente associato a un concetto, ma lo rappresenta in maniera concreta, tale da essere «tanto importante quanto il significato (*signified*) – la parte astratta e concettuale – nel trasmettere il significato (*meaning*) della parola» (Batt 2024: 18). Conseguentemente, la parte materiale del segno (attraverso il suono, o la predilezione per una sequenza ritmica piuttosto che un'altra) contribuisce a evocare l'oggetto o le sensazioni che vuole comunicare. Secondo le osservazioni di Lotman, anche elementi come morfemi e fonemi vengono organizzati nel testo e scelti secondo una determinata intenzione, per la loro capacità di assumere una valenza semantica autonoma. Il modo in cui l'autore collega e organizza i segni tra loro incide sul dipanamento del senso: l'allitterazione o la metrica lungi dall'essere scelte neutre, veicolano sensazioni reticolate. Il tradizionale rapporto saussuriano istituito tra significante e significato viene pertanto ridefinito nella letteratura, dove il primo acquisisce una funzione performativa. In questa prospettiva, Noëlle Batt parla di una decostruzione della gerarchia tra i diversi livelli del

¹¹ Cfr. Lotman 1970, trad. it.: 28.

¹² Il concetto di iconicità rimanda alla teoria di Peirce (Cfr. Peirce 1867) sull'icona, laddove quest'ultima riproduce gli aspetti formali delle cose, sulla base di un rapporto di somiglianza o esemplificazione. La somiglianza con l'oggetto a cui si riferisce non è esclusivamente sensibile, ma implica una relazione formale tra i due. Essa «non è il segno che è una copia di un oggetto, ma piuttosto la qualità che i due hanno in comune» (Fadda 2013: 181), dove il termine “qualità” racchiude entrambi gli aspetti appena menzionati.

linguaggio, e mette in luce come i piani infra-semanticici interagiscono in modo complesso con quelli semanticci:

Lo scrittore seleziona e combina i componenti più piccoli delle parole, cioè elementi eterogenei appartenenti a diversi livelli infra-semanticci del linguaggio: il livello fonematico, il livello ritmico e il livello grafico, che interagiscono con il livello lessicale, il livello sintattico, il livello semantico (il rapporto tra sememi nucleari e contestuali, tra significati denotati e connotati, fenomeni di polisemia) e il livello retorico (figure e tropi, presi dal repertorio canonico o creati ex novo dallo scrittore).

[...] Elementi appartenenti ai livelli infra-semanticci (fonematico, grafico, ritmico) possono acquisire valore semantico e contribuire alla creazione di un significato generale che diventa un processo trasversale che implica la connessione di elementi linguistici appartenenti a livelli linguistici eterogenei. (Batt 2024: 19-20)

Partendo da questa prima analisi, bisogna aggiungere un ulteriore snodo argomentativo: la scelta del codice adoperato è cruciale per la genesi del senso. La codifica del testo da parte del lettore si configura come il riconoscimento dello stile, della forma e del genere artistico adoperati.

Nella ricezione del testo possono quindi verificarsi diverse situazioni. La situazione più semplice è quella in cui lo stesso codice viene utilizzato sia dall'emittente che dal ricevente. Una situazione analoga può verificarsi nel caso dei «contemporanei testi di massa standardizzati» (Lotman 1970 trad. it.: 32): poesie, romanzi, racconti di consumo di massa. In questi testi, si intende mascherare l'uso di un codice predefinito e quindi ritrovabile in tutti gli altri prodotti standardizzati, facendolo apparire come innovativo e ricco di soggettività. Il lettore deve approfondirne la natura per arrivare al cuore della corretta interpretazione, sebbene si tratti di un'apparente differenza di codici. Gli altri due casi che possono verificarsi nel tentativo di decifrazione riguardano uno scontro e una resistenza tra codici. In un primo caso, il codice utilizzato nella lettura differisce dall'altro per l'impossibilità di accedere al cuore dell'opera. Ciò avviene nel caso di opere lontane nel tempo o diverse culturalmente, laddove il lettore utilizza erroneamente una propria lingua letteraria: «con ciò il testo è sottoposto a una nuova codificazione (talvolta persino alla distruzione della struttura del trasmittente)» (Lotman 1970 trad. it.: 33). Un epilogo differente si verifica poi se il lettore prova a interpretare il testo con codici che conosce e che gli sono propri, ma constata che non bastano. In questa fase egli attua degli ulteriori tentativi di interpretazione, stavolta costruendo un nuovo codice. Questo sarà il risultato di una deformazione della lingua dello scrittore, dalla quale emergerà «una nuova lingua creola» (*Ibidem*): il prodotto del mescolamento di due lingue. L'incontro tra la lingua dello scrittore e quella del lettore, e il passaggio dell'informazione da un codice a un altro genera qualcosa di imprevisto: proprio da questo passaggio possono emergere nuovi significati, nuove possibilità di senso del testo. Il lettore può creare nuove organizzazioni sintattiche o semantiche mettendo insieme elementi inseriti inizialmente con funzione decorativa o accessoria (casuale), rivelandone invece il potere significativo fino ad allora non reso evidente:

Nel passaggio da chi trasmette a chi riceve la quantità di elementi strutturali significanti può aumentare. Questo è uno degli aspetti di un fenomeno così complesso e finora poco studiato: e cioè la capacità del testo artistico di accumulare informazione. (*Ibidem*)

Si può asserire che la capacità di un testo letterario di accumulare informazione permetta di considerarlo come un “opera aperta”¹³, dove il significato non è dato una volta per tutte: l’interazione con il lettore può suggerire nuove dimensioni di senso. Il lettore scopre una parte del senso che può manifestarsi soltanto a lui, poiché questo dipenderà dal suo grado di sensibilità o conoscenza del contesto storico in cui un’opera si inserisce, dalla conoscenza dell’autore e delle sue intenzioni, delle “regole” artistiche del genere letterario, e altre caratteristiche che ne fanno un più o meno esperto¹⁴.

Pertanto, il processo di interpretazione risulta essere un percorso aperto e reticolare, colmo di tentativi di dialogo con l’opera, di comunicazioni tra linguaggi o strutture di pensiero differenti tra loro. Se da un lato il testo letterario è costituito da elementi esplicitamente leggibili, dall’altro, attraverso la variabilità interpretativa, lascia affiorare le potenzialità di significato e idee latenti che «insistono per rimanere visibili sulla superficie del testo» (Batt 2024: 49), pur non essendo pienamente attualizzate.

Questa prospettiva apre a una concezione del testo non più come oggetto chiuso e stabilito, ma come matrice di possibilità virtuali.

2. Noëlle Batt e la dimensione eterogenetica: tra testo letterario e diagramma

Le teorie lotmaniane sul sistema segnico secondario, insieme alle riflessioni sul diagramma di Châtelet, Deleuze e Peirce, costituiscono il fondamento teorico dell’elaborazione battiana. Senza la pretesa di restituirne l’intera complessità concettuale, esplicare questi snodi teorici è stato sufficiente per poter presentare il nucleo innovativo del suo lavoro.

La nozione di *eterogenesi* nel discorso letterario di Batt occupa una posizione centrale. Il testo è un luogo in cui si intrecciano la dimensione materiale del linguaggio e quella della significazione, in una tensione continua tra virtualità e attualità, ove forme e contenuti si alterano di continuo.

È proprio questa tensione eterogenetica che permette di pensare il testo come un “dispositivo diagrammatico”: tanto il diagramma quanto la scrittura letteraria sono campi di relazioni attive, in cui ogni lettura è un nuovo gesto interpretativo che riconfigura i legami tra gli elementi.

Come scrive l’autrice:

In quanto lettori esperti di testi letterari, sapendo che la letteratura è più che parola o discorso, andiamo alla ricerca di indizi, indici di opere letterarie. Sappiamo che il poeta tesse indizi di significato dietro le parole, o sulla loro superficie, sovrapposti a ciò che viene proposto alla nostra lettura. Dei suggerimenti vengono proposti al lettore sotto forma di relazioni – opposite o analoghe – o di pattern salienti – logici, grammaticali, morfologici, semantici –, che tracciano una figura sulla superficie del testo (un dispositivo) e questi pattern mettono le parole in relazione, ma alcune volte soltanto frammenti di parole. (Batt 2024: 52)

¹³ Il rimando è al concetto di opera aperta di Umberto Eco dell’omonimo testo: «Quando pronuncio un verso o un intero poema, le parole che dico non appaiono immediatamente traducibili in un *denotatum* che ne esaurisca le possibilità di significazione, ma implicano una serie di significati che si approfondiscono ad ogni sguardo, così che in quelle parole mi pare di scoprire, contratto ed esemplato, tutto l’universo». (Eco 1962: 66)

¹⁴ Particolarmente suggestiva la comparazione intuita da Lotman tra testo e organismo vivente: «Il testo artistico ha anche un’altra specialità: esso trasmette ai diversi lettori una differente informazione, a ciascuno nella misura della sua comprensione; esso dà al lettore una lingua, nella quale è possibile assimilare una successiva porzione di informazione a una seconda lettura. Esso si comporta come un organismo vivente, che si trova in reciproco rapporto con il lettore e ammaestra questo lettore». (Lotman 1970 trad. it.: 31)

La dimensione diagrammatica del testo si manifesta da un lato nella pluri-interpretabilità, e dall'altro lato nella natura stessa dell'atto creativo, che non segue una traiettoria lineare. Infatti, la creazione di un testo si configura come un movimento costante fatto di tentativi, deviazioni, contrazioni. Batt, pertanto, individua i movimenti diagrammatici di creazione.

Innanzitutto, lo scrittore apporta delle modifiche agli elementi del sistema linguistico in modo non convenzionale. Ciò significa che attua uno scardinamento (*deframing*)¹⁵ del significato convenzionalmente attribuito a una parola o a un'espressione, che genera una distorsione globale nel testo. Il risultato di questo processo da parte di chi lo sperimenta (il lettore) è una percezione di ambiguità, di non adeguatezza dei nuovi elementi scelti rispetto al contesto. Dall'altro lato però, nel corso della lettura emergeranno nuovi significati che si adattano infine all'intero contesto.

Analogamente al diagramma che raccoglie in un'unica rappresentazione diversi significati, così si comportano le figure retoriche inserite nel testo. In particolare, il racchiudere in un'unica parola diversi significati in attesa di essere prediletti rappresenta un “gesto di contrazione”¹⁶. Difatti, oltre all'utilizzo di figure retoriche comuni, vengono generati tavolta dei “tropi vivi”, ossia nuove associazioni di parole, per descrivere situazioni particolari. Queste nuove connessioni semantiche sfuggono a schemi linguistici codificati.

Si nota inoltre, che il processo generativo del testo comporta dei “movimenti oscillatori avanti e indietro”. Lo scrittore tenta costantemente nuove configurazioni di elementi infra-semantici, al fine di trovare l'assemblaggio più adatto tra ciò che intende dire e ciò che può essere detto. Dunque, la scrittura procede per tentativi, al pari di una sperimentazione linguistica il cui fine è trovare un equilibrio tra forma e contenuto. Un ulteriore tratto essenziale del gesto diagrammatico della creazione consiste nel selezionare virtualmente gli elementi utilizzati nel linguaggio pragmatico per “dirottarli” nel linguaggio letterario, dove vengono piegati a nuovi scopi. Questo dirottamento fa coesistere nello stesso testo più registri linguistici, creando una contaminazione.

A questa coesistenza si affianca, infine, un'altra caratteristica diagrammatica: la capacità del testo di stimolare al massimo le potenzialità performative del linguaggio, attraverso la cooperazione tra astrazione e iconicità, tra intelligibilità e sensorialità. Infatti, così come il diagramma, la scrittura letteraria produce immagini emergenti nel pensiero, che sono visibili ma che rimandano a significati mai statici e ancora in formazione, tra la dimensione della virtualità e quella dell'attualità, in una potenzialità continua.

In questo senso, il testo può essere inteso – nella prospettiva châtelesiana – come una forma che «afferra il gesto al volo» (Châtelet 2010: 55), cioè come una cattura del pensiero in movimento. Il “gesto” è insieme quello della mano e quello della mente: la creatività dello scrittore che si attualizza in forma scritta. Se il diagramma cattura il pensiero mentre si sta formando, *L'uomo e la conchiglia* di Valéry diventa un esempio paradigmatico: man mano che la descrizione della formazione della conchiglia procede, si intravede la nascita del pensiero, rivelazione del diagramma interiore dell'atto creativo.

3. L'eterogenesi in Valéry: un processo diagrammatico

Sulla base delle riflessioni trattate in questo lavoro, possiamo intendere la forma e la disposizione interna del testo come inscindibili dal suo senso, e concepirli in termini diagrammatici. La concezione di Batt, sebbene venga applicata precipuamente al testo poetico, può riflettersi nella lettura di *L'homme et la coquille* (1937) di Paul Valéry. Testo

¹⁵ Batt 2024: 49.

¹⁶ *Ibidem*.

paradigmatico di eterogenesi letteraria, dalla sua disamina emerge la natura non lineare: quella di un racconto che si sviluppa come un dispositivo diagrammatico in cui ogni nodo testuale apre a nuove traiettorie di pensiero. La conchiglia stimola la mente di colui che la osserva, generando curiosità sull'essenza e sui limiti della comprensione umana. Valéry si confronta con un oggetto specchio delle sue inquietudini, e la riflessione nascente non trova un suo compimento definitivo.

Il testo si apre con un espediente che prepara il lettore al viaggio immaginativo: sulla sabbia viene trovata una conchiglia abbandonata da un gasteropode. Il narratore immagina di osservarla e manipolarla, dapprima con uno sguardo più superficiale fino a una più profonda osservazione. Il primo livello di narrazione ha natura poetica: il registro adoperato permette, infatti, un'immersione nella stimolazione artistica e poetica del narratore attivata dall'incontro col guscio dell'animale:

Questa conchiglia che tengo e rigiro tra le dita [...] mi induce a uno stupore e a un'attenzione che producono quel che possono [...] sento il mio spirito presentire in modo vago tutto il tesoro infuso nelle risposte che prendono forma in me davanti a una cosa che mi ferma e mi interroga. (Valéry 2016: 58)

La conchiglia è il mito stesso, è un piccolo oggetto che diventa metafora del mistero della creazione. Attiva anche una dinamica riflessiva sulla conoscenza e sull'universo fisico, o su un possibile principio generatore. È la struttura fisica del "corpo calcareo" a innescare una riflessione epistemologica. Attraverso l'"esperimento mentale", Valéry tenta di rifare il guscio col pensiero, esplorando le proprietà e le relazioni tra le parti che permettono al guscio di strutturarsi. Questo passaggio, in particolare, rappresenta l'espediente per un confronto tra la creazione umana e la creazione in natura: permette di tracciare i confini tra il lavoro di un artigiano – un'opera umana – e il lavoro autopoietico dell'animale. A questo punto, emerge nuovamente il concetto della creazione artistica, ossia la riflessione sull'ente generativo di un'opera musicale o poetica. La creazione, secondo l'autore, è il frutto di un movimento interiore che non possiede una definizione precisa, ma è come un organismo che cresce a partire da uno stato pre-individuale, non attribuibile a un'identità specifica: «dire che (un'opera) è stata composta da qualcuno, che si chiamava Mozart o Virgilio, non significa molto; questi non vivono nello spirito, perché quel che in noi crea non ha un nome» (Valéry 2016: 63).

Come abbiamo visto, Valéry attua una metodologia basata sulla finzione. Dopo aver effettuato degli esperimenti mentali cercando di riprodurre il guscio mentalmente, smette di "fingere" di non conoscere nulla della sua formazione dal punto di vista scientifico. La conchiglia è stata costruita mentalmente come se fosse un'opera prodotta dall'uomo. A questo espediente, si aggiunge una critica al modello filosofico dal quale egli prende le distanze:

Ho voluto sin qui ignorare la vera generazione delle conchiglie e ho ragionato, o sragionato, cercando di rimanere il più possibile in questa finta ignoranza. Si trattava di imitare il filosofo sforzandosi di sapere, intorno all'origine ben conosciuta di una cosa ben definita, tanto poco quanto sappiamo sull'origine del "mondo" e sulla nascita della "vita". [...] Ma ora è tempo che io smetta di fingere e che torni alla certezza, ovvero alla superficie d'esperienza comune. (Valéry 2016: 68-69)

Adesso, il superamento della descrizione poetica lascia il posto a un'analisi scientifica più dettagliata. Il testo assume progressivamente un taglio sempre più analitico, attraverso riflessioni di carattere morfogenetico, pur mantenendo un registro linguistico filosofico-poetico. La conchiglia non è solo un oggetto naturale, ma incarna un presupposto per

molteplici sviluppi di riflessione. In particolare, assume diversi livelli di significazione: dalla spiegazione naturale della morfogenesi alla metafora della conoscenza umana, fino alla riflessione filosofica.

Per concludere, dopo aver imboccato diverse strade della conoscenza e aver condotto gli esperimenti mentali, Valéry torna al punto di partenza. Consapevole del tentativo di rispondere a degli interrogativi umani che non troveranno risposte definitive, getta le sue scoperte come si abbandona qualcosa privo di utilità:

Getto così via la mia scoperta come si getta un mozzicone di sigaretta. Questa conchiglia mi è servita a eccitare di volta in volta quel che sono, quel che so, quel che ignoro. Come Amleto, raccolto dalla terra grassa un cranio e avvicinatolo al suo volto vivo, in qualche modo orrendamente vi si specchia, e inizia una meditazione senza via d'uscita, i cui confini sono ovunque un cerchio di stupore, così, sotto lo sguardo dell'uomo, questo piccolo corpo calcareo cavo e spirale richiama intorno a sé numerosi pensieri, e nessuno si compie... (Valéry 2016: 78-79)

L'esperimento mentale che Valéry mette in scena è una strategia conoscitiva: nel suo dispiegarsi, modelliza attivamente la realtà. Tale strategia è resa possibile dalla struttura diagrammatica del testo: il racconto pone le basi per un'esperienza teorica, aprendo connessioni non lineari che il lettore deve attivare, come avviene nella lettura di un diagramma. Infatti, ogni segmento del testo attiva una relazione: tra naturale e artificiale, tra conoscenza e impossibilità di conoscere, tra filosofia e scienza. Come nei diagrammi, la significazione emerge dalle relazioni tra elementi, e non dalla linearità espositiva. Il racconto valéryano, in questo modo, mappa il pensiero mentre si costruisce, contraddicendosi e rifacendosi di continuo. Come osserva Dahan-Gaida in *L'art du diagramme* (2023), Valéry «osserva la conchiglia con “gli occhi della mente”» (Dahan-Gaida 2023: 173), manipolandola col pensiero: il testo che ne deriva è un dispositivo diagrammatico.

4. Conclusioni

La conclusione del racconto valéryano, l'impossibilità di comprendere la natura della conchiglia, non evidenzia un limite, ma la natura dinamica della conoscenza. L'oggetto non può essere decifrato una volta per tutte, ma stimola l'intelletto, attiva un pensiero che si muove per deviazioni e rimandi ad altro. Questa apertura continua costituisce l'eterogenesi del testo: esso evolve senza chiudersi mai in un significato finale.

In questo lavoro, è stato dapprima presentato il processo cooperativo di genesi del senso, dove l'intreccio tra codici può produrre risultati differenti. Alla base di questo, è stato osservato che il testo viene scritto utilizzando la lingua naturale. Noëlle Batt ne scorge una problematica: il rischio che ne deriva è un'apparente trasparenza del testo. In particolare, pur costruendosi con la stessa materia della comunicazione quotidiana, ne sovrasta la funzione pragmatica. Questo può generare una vera ingannabilità interpretativa. La familiarità avvertita dal lettore può rivelarsi un ostacolo, poiché lo induce a credere di poter accedere al sistema di modellizzazione secondario con gli stessi strumenti di lettura usati per il primo, il che si rivela tutt'altro che funzionale¹⁷. Questa osservazione rafforza l'idea che la lettura debba attuare una componente immaginativa ed esplorativa. Il testo chiede di essere interpretato attraverso molteplici attraversamenti e percorsi. Se la lingua naturale può generare illusioni di accesso immediato al senso, occorre allora un atteggiamento interpretativo con cui sapersi orientare al di là della

¹⁷ Cfr. Batt 2024: 18.

superficie linguistica. Suggestiva risulta l'analogia con le arti visive. L'atteggiamento del lettore nei confronti del testo viene paragonato a quello dello spettatore davanti a un'installazione artistica: costui deve osservare abilmente gli elementi eterogenei di cui l'installazione si compone, collegarli tra loro ed elaborali, completandola come se fosse il co-creatore. Ogni elemento dell'installazione, in relazione agli altri, possiede del potenziale semiotico che l'artista ha previsto nel momento in cui li ha messi insieme. Sia lo spettatore che l'artista devono cooperare per generare un'esperienza artistica soddisfacente: «la responsabilità dell'atto semiotico sarà condivisa da entrambi». (Batt 2024: 48). L'argomentazione portata avanti da Batt sull'intreccio letteratura-diagramma permette di leggere alcuni testi in modo innovativo. La scelta di analisi del racconto francese ha un suo fondamento. Non tutti i racconti o testi letterari presentano una struttura diagrammatica. Se Noelle Batt, nell'individuazione delle caratteristiche diagrammatiche, basa l'analisi perlopiù sul testo poetico, in *L'uomo e la conchiglia* l'aspetto diagrammatico emerge in modi distinti. Infatti, le caratteristiche che rendono il racconto una rete diagrammatica in tensione tra il virtuale e l'attuale, possono essere così riassunte: l'oscillazione nel tono e nel registro, che porta il lettore a codificarlo in modo non univoco e ad avvertirlo come un campo di tensioni; la presenza di frammenti, intuizioni e immagini che caratterizza un diagramma costituito da nodi, la cui lettura non segue un percorso obbligato.

Possiamo in conclusione sostenere che così considerata, la scrittura letteraria è molto più di un insieme di significati da decifrare, ma in alcuni casi può essere pensata come un dispositivo aperto e generatore di senso, capace di articolare il visibile e il pensabile in un'unica forma.

Ciò che verrà proposto da leggere al lettore non sarà un testo che “emerge” dal diagramma, ma un testo la cui intera composizione è posta sotto il segno del diagramma al punto che si potrebbe quasi parlare di un testo-diagramma (Batt 2021: 60).

Bibliografia

- Batt, Noëlle, (2024), *Literary Heterogenesis, Diagrammatic Dynamics. The Interplay Between the Virtual and the Actual*, Springer, Cham.
- Batt, Noëlle, (2021), «Du virtuel à l'actuel, les diagrammes et leurs gestes Mathématique et physique. Peinture. Littérature», in *Metodo*, vol. 9, n. 1, pp. 35-65.
- Batt, Noëlle, (2004) *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, PUV éditions, Paris.
- Châtelet, Gilles, (1993), *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique*, Éditions du Seuil, Paris (*Le poste in gioco del mobile. Matematica, fisica, filosofia*, trad. di, A. Cavazzini, Mimesis, Milano-Udine 2010).
- Dahan-Gaida, Laurence, (2023), *L'art du diagramme*, PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.

Deleuze, Gilles, (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris (*Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2007).

Deleuze, Gilles, (1986), *Foucault*, Éditions de Minuit, Paris (*Foucault*, trad. di P. A. Rovatti e F. Sossi, Feltrinelli Editore, Milano 1987).

Desclés, Jean-Pierre, La Mantia Francesco, (2023), *Strano Anello. Metamorfosi e polisemia di un diagramma*, Meltemi editore, Milano.

Eco, Umberto, (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Fadda, Emanuele, (2013), *Peirce*, Carocci editore, Roma.

La Mantia, Francesco, Alunni, Charles, Zalamea, Fernando, (2023), *Diagrams and gestures, Mathematics, Philosophy, and Linguistics*, Springer, Cham.

Lotman, Jurij M. (1970), *Struktura khudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Mosca (*La struttura del testo poetico*, trad. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Mursia, Milano 1972-1980).

Peirce, Charles Sanders, (1931-1935), a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I-VI, Harvard University Press, Cambridge.

Peirce, Charles Sanders, (1980), a cura di M. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, *Semiotica*, Einaudi Editore, Torino (antologia tratta dai *Collected Papers* con traduzione italiana e curatela critica).

Saussure, Ferdinand, (1922), *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris (*Corso di linguistica generale*, trad. di T. De Mauro, Editori Laterza, Roma - Bari 2005).

Valéry, Paul, (2016), a cura di Elio Franzini, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Edizioni Guerini e Associati, Milano.

Valéry, Paul, (1974), a cura di Judith Robinson-Valéry, *Cahiers I*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris.