

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/123400> since

*Publisher:*

Aracne

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



## Fondamenti di teoria sociosemiotica

Il libro presenta le linee essenziali di un nuovo inquadramento teorico della semiotica, intesa come scienza sociale a tutti gli effetti. Riprendendo le linee tracciate dai grandi maestri della semiotica sociale – da Saussure a Lévi-Strauss, da Durkheim a Prieto – e integrandole con il contributo di altri autori fondamentali come Peirce, Propp e Greimas, è oggi possibile porre le basi di una visione più compatta e unitaria, tesa a ricomporre in un quadro organico molte componenti nodali della semiotica: da una concezione rinnovata delle relazioni segniche a un modo più attuale di pensare i processi di comunicazione, dalla dimensione narrativa a quella visiva, dalla teoria del testo e dell'interpretazione alle valenze semiotiche dei processi cognitivi e degli stati patemici. A un secolo dalla sua costituzione, la semiotica può riprendere in mano i propri concetti fondamentali, dando loro un nuovo valore e una più decisiva efficacia grazie alla riconnessione in una chiave coerente e innovativa: quella che diciamo una “visione neoclassica”.



Guido Ferraro lavora all'Università di Torino, nell'ambito delle discipline semiotiche (è docente di Semiotica generale, Teoria della narrazione, Semiologia e Multimedialità, Semiotica dei consumi, Linguaggi della comunicazione aziendale). È Direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione e Vicepresidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. La sua principale ambizione è quella di fare riconoscere alla semiotica lo status di scienza sociale matura, tanto nel mondo accademico quanto in quello dei suoi molteplici ambiti d'applicazione.

ISBN 978-88-548-5432-1



euro 12,00

Ferraro Fondamenti di teoria sociosemiotica

ARACNE

# Guido Ferraro

## FONDAMENTI DI TEORIA SOCIOSEMIOTICA

LA VISIONE “NEOCLASSICA”



I SAGGI DI LEXIA

6

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino

## I SAGGI DI LEXIA

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi – non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive – che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche, chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale, chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità, altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere... Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica. I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere. Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.



Guido Ferraro

# Fondamenti di teoria sociosemiotica

La visione “neoclassica”



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/ A–B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5432-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2012



# Indice

## 11 Introduzione

### *Un passo più avanti*

0.1. Premessa, 11 – 0.2. I punti di partenza, 13 – 0.3. L'alternativa socio-semiotica, 15 – 0.4. La visione "neoclassica", 18

## 21 Capitolo I

### *I punti di partenza*

1.1. Un caso apparentemente semplice, 21 – 1.2. La capacità costruttiva dei linguaggi, 24 – 1.3. Dal significante al segno, 27 – 1.4. La comunicazione non sposta contenuti, 32 – 1.5. La nostra costitutiva appartenenza all'universo semiotico, 34 – 1.6. Il nostro ambiente semiotizzato, 37

## 41 Capitolo II

### *Per una teoria unificata delle forme di correlazione segnica*

2.1. Due diverse concezioni del segno, 41 – 2.2. La tripartizione dei segni proposta da Peirce, 44 – 2.3. Indici: i limiti della visione di Peirce, 46 – 2.4. I segni arbitrari, regole e eccezioni, 49 – 2.5. La struttura del segno arbitrario, 51 – 2.6. I segni indicali nella teoria "neoclassica", 54 – 2.7. Oltre il concetto di "icona", 58 – 2.8. Rovesciando l'inquadratura, 60 – 2.9. La nuova struttura del segno analogico, 63 – 2.10. Il dominio della correlazione analogica, 65

69    Capitolo III

*Lo schema della comunicazione, versione fluida*

3.1. La strana persistenza dello “schema di Jakobson”, 69 – 3.2. Rovesciando la prospettiva, 75 – 3.3. Il destinatario come *bersaglio mobile*, 79

83    Capitolo IV

*Soggettività, pertinenza, teoria della conoscenza*

4.1. Il concetto chiave di *soggettività collettiva*, 83 – 4.2. La visione semiotica di Émile Durkheim, 85 – 4.3. La pietra angolare della costruzione saussuriana, 88 – 4.4. Luis Prieto e la soggettività della conoscenza, 91 – 4.5. Lo statuto segnico degli elementi simbolici, 95

101   Capitolo V

*Alcuni punti chiave per la semiotica visiva*

5.1. L’universo “analogico”, 101 – 5.2. Componenti *figurative* e componenti *plastiche*, 103 – 5.3. Rappresentare il “reale”, 105 – 5.4. Sulla trasversalità delle categorie plastiche. Un esempio, 108 – 5.5. Testi “visivi”, dal *sinsegno* alla classe, 112

117   Capitolo VI

*Segni e testi: una relazione dinamica*

6.1. Il paradosso del sesto senso, 117 – 6.2. La costruzione di una nuova correlazione semiotica, 120 – 6.3. La relazione dinamica tra segno e testo, 124 – 6.4. Tipi di testi, 127

137   Capitolo VII

*Teoria dell’interpretazione*

7.1. La strada dell’isotopia, 137 – 7.2. La connessione del testo ai modelli culturali, 139 – 7.3. Il senso fuori del testo, 141 – 7.4. Un cambio di prospettiva, 143 – 7.5. Reinventando il modello greimasiano: l’interprete Apex, 149 – 7.6. Attraverso i modelli culturali: l’interprete Apple, 151 – 7.7. Una cesta piena di segni: l’interprete Basket, 152 – 7.8. Il senso esperito: l’interprete Cage, 154 – 7.9. Sensi molteplici e società complesse, 157 – 7.10. Ripensando i concetti di “segno” e “significato”, 160

165 Capitolo VIII  
*La dimensione narrativa e patemica*

8.1. L'anomalia di un sistema semiotico privo di un suo modo di manifestazione, 165 – 8.2. Cinque modi di concepire la struttura narrativa, 168 – 8.3. La struttura argomentativa inizio/fine, 177 – 8.4. La relazione topic/focus, 179 – 8.5. La forza del dispositivo differenziale, 183 – 8.6. La base semiotica degli stati patemici, 185 – 8.7. La differenza, al principio, 188

193 *Riferimenti bibliografici*



## Un passo più avanti

### 0.1. Premessa

Va subito precisato che questo non è un manuale introduttivo alla semiotica, come ne esistono tanti. Non è neppure, come il termine “sociosemiotica” potrebbe far pensare, un testo dedicato all’esplorazione o alla sistematizzazione degli ambiti a carattere più “sociale”, tra quelli in cui la semiotica applica i suoi strumenti. Come meglio sarà spiegato nelle pagine che seguono, ciò che intendo per *sociosemiotica* non è un’area specifica degli studi semiotici bensì una delle sue più rilevanti prospettive teoriche. Se vogliamo, si tratta piuttosto di qualcosa di simile a una *corrente* che, nata di fatto con l’origine europea degli studi semiotici (il primo nome di riferimento è ovviamente quello di Ferdinand de Saussure) ha iniziato a pensarsi come tale verso la fine degli anni Settanta. La sensazione che occorresse un termine definito per indicare questo modo di concepire e praticare la semiotica discende, come avviene quasi sempre, dal bisogno di marcare una differenza rispetto ad altre concezioni e altri modi diffusi – all’epoca, diciamolo, dominanti – di concepire e praticare la semiotica. Si può dire insomma che si tratti di uno specifico e alternativo punto di vista, che tende a fare della semiotica una *scienza sociale* a tutti gli effetti.

Poiché dunque la sociosemiotica non è *un'altra cosa* rispetto alla semiotica generale, e anzi si richiama proprio alle radici e al tronco primario della disciplina, un manuale introduttivo alla sociosemiotica non potrebbe che ripetere in buona misura nozioni e concetti base già contenuti nei numerosi manuali introduttivi alla semiotica. Al tempo stesso, rispetto a molte di quelle nozioni e di quei concetti di base, la

visione sociosemiotica è in parte diversa, con discordanze non di rado profonde e decisive. Inoltre, la chiave è intrinsecamente innovativa anche quando vengono riprese in mano le basi della disciplina, sicché anche i punti di partenza sono rielaborati secondo un'ottica più matura, e fatalmente più complessa. Questo libro rende percepibile il fatto di essere scritto a circa un secolo di distanza dai testi fondativi di Saussure o di Peirce, mezzo secolo dopo la formulazione del modello dei processi comunicativi da parte di Roman Jakobson, e così di seguito. In pratica, esso riprende i concetti chiave soprattutto nei termini delle divergenze e delle novità che lo sguardo attuale vi apporta.

Questo fa sì che la teoria del segno, della comunicazione e del testo, o la semiotica dell'area visiva, narrativa, o patemica, si presentino, per aspetti importanti, profondamente nuovi rispetto alle formulazioni consuete. In effetti, quello che il lettore potrà trovare nei capitoli di questo libro sarà una teoria del segno per vari aspetti inedita, una modellizzazione dei processi comunicativi che riformula in termini ben diversi le storiche indicazioni di Roman Jakobson, una teoria del testo e dell'interpretazione che poggiano su prospettive lontane da quelle consuete, eccetera; soprattutto, credo, il lettore noterà una differente concezione della struttura stessa della disciplina: una concezione più compatta e unitaria, ripensata in una chiave di connessione e integrazione quale dovrebbe essere proprio a una scienza umana che raggiunge ormai la sua maturità. Più che dedicarsi a inaugurare nuove aree di applicazione o approcci teorici radicalmente nuovi, la semiotica dovrebbe oggi impegnarsi a valorizzare e riattualizzare un patrimonio di idee che sta lentamente perdendo la sua capacità di presa. Si tratta anche, in questo senso, di superare le classiche opposizioni tra semiotica del segno e semiotica del testo, tra analisi strutturale e teoria dell'interpretazione, tra iconismo e narratività, tra le nozioni di significante e di isotopia, tra l'area del plastico e del figurativo, tra la teoria delle passioni e i modelli della significazione, e così via. Il distacco proprio a una visione "neoclassica" consente di vedere cosa accade se si ripensano quelle che apparivano alternative esclusive come opzioni complementari, le opposizioni in termini di confronti produttivi, e le discordanze su un livello in occasioni d'integrazione a un altro livello.

Il libro intende presentare, nella maniera più accessibile, i punti fondamentali e i tratti essenziali di questa impostazione; ne discende anche la decisione di escludere la discussione di altre posizioni, in particolare di quelle che negli ultimi anni si sono andate legando

all'etichetta "sociosemiotica". Il libro avrebbe dovuto in tal caso raddoppiare il numero delle pagine, e sarebbe comunque diventato un'altra cosa.

## 0.2. I punti di partenza

Com'è noto, la semiotica moderna colloca la sua origine tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, con riferimento fondamentale ai due grandi studiosi fondatori, Charles Sanders Peirce<sup>1</sup> (1839-1914) negli Stati Uniti e Ferdinand de Saussure<sup>2</sup> (1857-1913) in Europa (più precisamente in Svizzera, ma soprattutto in un'area tributaria della cultura francese). Di rado queste date ricevono il significato che loro compete, e ancor più di rado vengono discusse le anomalie proprie all'origine e allo sviluppo della disciplina. La doppia origine indipendente, al di qua e al di là dell'Atlantico, testimonia di per sé solo che l'idea di una scienza generale dei segni era allora diffusamente nell'aria. La superficiale discrepanza terminologica – Peirce usa *semiotics*, italiano *semiotica*, laddove Saussure usa *sémiologie*, italiano *semiologia* – è stata risolta a favore del termine inglese solo in ragione del maggior prestigio di questa lingua; di fatto, appare più adeguata la denominazione "semiologia", in quanto costruita in conformità ai nomi di altre scienze umane come sociologia, psicologia, antropologia, eccetera. In ogni caso, i due termini sono perfettamente sinonimi, mettendo al centro la nozione di "segno" (dal greco *semeion*). Anomala appare però l'inversione che ci pone di fronte a un rovesciamento delle parti tra la prospettiva americana e quella europea. Al contrario di quanto si è verificato per altre discipline, negli Stati Uniti si è formata una tradizione di studi semiotici più astratti e teorici, condotti in chiave prevalentemente filosofica, laddove in Europa ha preso vita una prospettiva molto più legata alla dimensione osservativa e ai principi chiave delle scienze sociali. Se la semiotica filosofica di Peirce appare ben inserita nelle problematiche speculative e nelle correnti dottrinali del suo tempo, più significativa, e ancora in buona misura da e-

<sup>1</sup> Per un primo contatto con gli scritti di Peirce, si può fare riferimento alla traduzione di testi scelti contenuta in Peirce 1980.

<sup>2</sup> A causa della sua morte prematura, Saussure non ha lasciato un'esposizione scritta del suo insegnamento. Il *Corso di linguistica generale* (Saussure 1916), che è considerato il suo testo di riferimento, è stato in realtà composto successivamente, sulla base degli appunti presi dai suoi studenti a lezione.

splorare, si presenta la convergenza tra la nuova scienza umana immaginata da Saussure e le altre scienze umane – con particolare riferimento alle scienze sociali – che stavano perlopiù muovendo i loro primi passi nel giro degli stessi anni. Tra l'altro, non si sottolinea mai abbastanza quanto il passaggio dal XIX al XX secolo abbia segnato un momento di trasformazioni profonde e decisive nella storia del pensiero occidentale, in tutti gli ambiti e a tutti i livelli.

Ferdinand de Saussure, che consideriamo appunto fondatore di una semiotica intesa come scienza umana, e in particolare come scienza sociale, apparteneva in pieno a questo nuovo clima, come testimonia la sua idea, allora rivoluzionaria, di definire la semiologia come “la scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale” (Saussure 1916: 26). Uno dei punti chiave della sua prospettiva consiste proprio nella separazione tra la dimensione *individuale* e *locale* in cui il soggetto parlante utilizza un sistema semiotico (ad esempio il codice linguistico) per esprimere un suo pensiero personale, e la dimensione *sociale*, *istituzionale* e *collettiva* che viene definita come vero oggetto di studio della semiotica. Saussure usa per la dimensione individuale il termine francese *parole* (corrispondente all'idea dell'insieme degli specifici *atti comunicativi* individuali) e per la dimensione sociale il termine *langue*, “lingua”, intendendo con questo l'insieme sistematico di norme grammaticali, di convenzioni, di entità segniche prestabilite che nel loro insieme reggono il funzionamento di un sistema semiotico (nel caso delle lingue naturali, dunque, questo livello comprende tanto le regole grammaticali e sintattiche quanto le unità lessicali fissate nel dizionario). Gli atti di *parole* hanno carattere di “esecuzioni”, sono cioè processi, azioni compiute dai parlanti sulla base delle regole, mentre il sistema di norme e convenzioni della *langue* si impone agli individui, che non possono crearlo né modificarlo, e ha in questo senso natura *istituzionale*. Si tratta, va detto, di una realtà dotata di un'effettiva e concreta esistenza, ma che tuttavia è presente in quanto tale in una dimensione di *pensiero collettivo*, e che solo parzialmente esiste al livello cognitivo individuale (nessun italiano, ad esempio, conosce per intero il lessico della nostra lingua: questo è in effetti un'entità descrivibile solo considerando le conoscenze degli italiani nel loro collettivo insieme).

Un'altra anomalia della storia della semiotica va riconosciuta nel ritardo con cui ha aperto una fase di deciso sviluppo, dato che bisogna arrivare agli anni Sessanta e Settanta del Novecento per vedere finalmente una crescita rilevante degli studi semiotici, specialmente in



Francia e in Italia. Di nuovo anomalo è però il fatto che, in anni in cui molto forte era l'attenzione per i fatti sociali, per le comunicazioni di massa e per la dimensione culturale e politica, gli studi semiotici poggiassero invece su impianti di carattere soprattutto letterario o filosofico. Per quanto potessero allora colpire gli studi scientifici dedicati ai personaggi dei fumetti o alle storie della televisione, la semiotica mostrava una limitata consapevolezza dei principi chiave della ricerca sociale. Il modello teorico che finì per dominare la semiotica con gli anni Settanta fu non a caso quello elaborato da Algirdas Julien Greimas (1917-1992),<sup>3</sup> i cui riferimenti culturali hanno sempre inclinato verso la filosofia più che verso le scienze sociali, e i cui metodi di ricerca, centrati sulla dimensione del testo, restano influenzati da una visione di carattere letterario. Significativamente, pur richiamandosi in qualche misura all'insegnamento di Saussure, Greimas mostra di conoscerlo solo superficialmente e di non averne assimilato gli aspetti più innovativi. Aggiungiamo che Greimas è stato uno studioso caratterizzato da grande genialità, da un intuito straordinario e da una puntigliosa capacità analitica, che si è trovato peraltro a supplire con un eccesso di schematicità la sua più debole inclinazione verso l'organizzazione sistematica. Avendo però compreso quanto la semiotica avesse bisogno di un disegno d'insieme, si è giustamente impegnato nel formulare concetti trasversali e nel favorire la permeabilità delle nozioni tra i diversi ambiti d'applicazione. Il successo delle sue proposte teoriche è dovuto in larga misura alla capacità di prospettare, in fondo per la prima volta, una visione articolata e globale della teoria semiotica. Il grande seguito ottenuto da questa prospettiva conferma che questa indicazione va assolutamente ripresa e approfondita.

### 0.3. L'alternativa sociosemiotica

Nell'ultimo scorcio degli anni Settanta incomincia a circolare, significativamente, il termine nuovo di "sociosemiotica". Si trattava allora di indicazioni relativamente generiche e lontane da una prospettiva concorde; in quel clima, lo stesso Greimas pubblicava, nel 1976,

<sup>3</sup> Per un primo contatto con la teoria di Greimas, si può leggere Greimas 1970 e Greimas 1976a, di cui parleremo più avanti, oppure rifarsi alle ottime sintesi di Marsciani e Zinna 1991 o Pozzato 2001.

*Semiotica e scienze sociali* (Greimas 1976b), mostrando un concreto interesse per una dimensione della semiotica che tuttavia non si è mai integrata in modo convincente nel suo quadro teorico. D'altro canto, anche quando, nella seconda parte degli anni novanta, il termine "sociosemiotica" entra nell'uso abituale, non è comunque chiaro se si debba pensare a una corrente teorica, a un modo d'intendere la semiotica che si oppone agli altri, o all'idea per cui la semiotica va considerata di per se stessa, fondamentalmente, come una scienza sociale. Va comunque sottolineato che questa attenzione per la dimensione sociale può esprimere anche un'aspirazione a tornare verso certi fondamenti della semiotica europea. Non a caso, del resto, autori che costituiscono per l'indirizzo sociosemiotico riferimenti fondamentali, come Luis Prieto (linguista) e Claude Lévi-Strauss (antropologo), sono stati tra quelli che, mantenendosi un po' a lato delle tendenze correnti, avevano conservato più stretto il legame con il quadro fondativo saussuriano. In questa prospettiva, parlare di una visione "sociosemiotica" finisce quindi per non essere molto lontano dall'impiego, che qui viene proposto in parallelo, dell'espressione "semiotica neoclassica", poiché in entrambi i casi risulta centrale l'idea del ritorno a quella radice, e a quel patrimonio iniziale di idee, che strettamente connettevano il quadro teorico disegnato da Saussure alle prospettive delle scienze sociali.

Sul rapporto tra semiotica e scienze sociali sono possibili, in sostanza, quattro posizioni. La prima, che scartiamo subito, è quella per cui la semiotica semplicemente *non* è una scienza sociale, bensì una disciplina di tipo letterario, filosofico o altro; di conseguenza non avrebbe alcun senso confrontare i suoi metodi e i suoi dati di lavoro con quelli delle scienze sociali. La seconda posizione è piuttosto diffusa: secondo questo modo di vedere, la semiotica non si configura essa stessa come scienza sociale ma è centrata sull'analisi di testi; in tale quadro è però possibile e interessante precisare un'area in cui sono presi in esame testi di particolare rilevanza sociale, potendo in questi casi interagire utilmente anche con dati e prospettive di ordine sociologico: quest'*area specifica* sarebbe allora riconosciuta come propriamente "sociosemiotica". Secondo la terza posizione, dalla definizione più complessa, alcuni rami della disciplina si estendono in territori primariamente pertinenti alle ricerche sociologiche: in altri termini, si registrano quasi inevitabili *aree di sovrapposizione* disciplinare. Questo può derivare da una semplice comunanza di oggetti d'interesse, ma anche dall'opportunità di operare scambi e convergenze che danno vita a modelli teorici in qual-

che modo ibridi e a strumenti d'analisi più ricchi e articolati. In tale quadro la composizione del termine “sociosemiotica” può essere avvicinata a quella del termine *sociolinguistica*.<sup>4</sup>

La quarta posizione, infine, non distingue più le componenti “socio” e “semio” come due entità indipendenti che possano in qualche modo venire a incrociarsi o collegarsi. Si pensa invece che la semiotica sia, per sua natura e a partire dalla sua origine, una scienza sociale, sia pure caratterizzata da uno statuto particolare. S'intende quindi che la semiotica abbia caratteri di scienza sociale indipendentemente dagli oggetti di cui si occupa o dalle aree tematiche in cui si muove. A rigore, si potrebbe osservare che l'espressione “sociosemiotica” vale qui meramente come sottolineatura di una prospettiva teorica, giacché l'identificazione con la “semiotica” tout court verrebbe a rendere il prefisso in certo senso superfluo. In una sintesi del suo pensiero sulla sociosemiotica pubblicata anni fa sulla rivista *Lexia*, Eric Landowski<sup>5</sup> – che è tra i più noti sostenitori della prospettiva sociosemiotica – riconosceva in effetti che tale denominazione può essere criticabile. Vi sono, notava, due prospettive apparentemente in contrasto, per quanto entrambe interessanti e accettabili. Da un lato, si può sostenere che *ogni semiotica è sociale*, ma dall'altro lato sembra anche utile il riferimento a un ambito d'applicazione in qualche misura più specifico. Soprattutto, egli afferma che devono essere messi al centro dell'attenzione quei dispositivi che determinano i nostri modi di funzionare come *soggetti semiotici*, vale a dire i nostri modi di percepire il mondo, e i nostri modi di produrre senso e legarlo alle cose, aggiungendo che questo ci porta a identificare “configurazioni generalizzabili”, e dunque una *grammatica* dei modi in cui costruiamo il senso delle cose.

Indicazioni come queste marcano un significativo allontanamento dai modi della semiotica che aveva dominato tra gli anni Sessanta e gli Ottanta, una semiotica attenta al contrario soprattutto agli oggetti, ai testi. L'affermarsi della prospettiva sociosemiotica va a inserirsi così anche nella ripresa di quello che possiamo chiamare l'originario *paradigma soggettivo*: nella concezione di Saussure, infatti, la semiotica si occupa in primo luogo non di *oggetti* testualizzati ma di sistemi *soggettivamente* costituiti.

<sup>4</sup> In questa direzione, una proposta particolarmente rilevante è quella di Patrizia Calefato (1997), che riprende l'indirizzo di semiotica sociale di Ferruccio Rossi-Landi.

<sup>5</sup> Cfr. Landowski 1997. Per un'introduzione alla concezione sociosemiotica di questo autore, si veda Landowski 1989.

#### 0.4. La visione “neoclassica”

Quando l’esigenza di nuove prospettive inizia a riconoscersi sotto l’etichetta di “sociosemiotica”, diventano più evidenti le carenze nel quadro complessivo della disciplina. Sembra che l’attenzione e l’approfondimento dedicati a certi aspetti e a certe aree abbiano portato alla perdita e alla disattenzione nei confronti di altre; la stessa centralità dei rapporti di significazione, con il riferimento alla nozione di segno, da cui pure la semiotica aveva preso il nome, sono diventati nebulosi e quasi imbarazzanti. Manca una teoria integrata che colleghi in modo soddisfacente i diversi tipi di segni; anzi, nella difficoltà di trovare modi efficaci per maneggiare il concetto di segno, si è finito a un certo punto per accantonarlo, dichiarandolo paradossalmente inservibile. La ricchezza delle nuove strade che sono state via via intraprese ha finito per generare effetti davvero disorientanti di frammentazione concettuale. Rischiando sensazioni di schizofrenia, molti studiosi procedono a zig-zag tra prospettive di per se stesse incompatibili: ad esempio, mantengono in taluni campi sostanziali riferimenti saussuriani, ma quando si spostano in ambito visivo, a dispetto di ogni incompatibilità teorica, ricorrono alla nozione di “icona” presa dalla teoria di Peirce. Nonostante i suoi notevolissimi sforzi nel ricostruire una visione globale dei fatti semiotici, neppure Greimas è riuscito nell’intento. Se si guarda allo stesso ambito narrativo, di cui egli soprattutto si è occupato, la nozione di segno appare funzionale nelle analisi testuali, eppure non riesce a trovare posto nel quadro teorico. Per farla breve, non possiamo non comprendere la sensazione provata da molti studenti che leggono per la prima volta un manuale di semiotica: la disciplina è affascinante ma frammentata. Tutta la teoria del segno (o meglio le due diverse teorie del segno, spesso accostate come se fossero complementari, piuttosto che alternative), che occupa molto spazio nei capitoli iniziali, è messa da parte già con la presentazione del modello dei processi comunicativi, che neppure la cita poiché poggia su altri presupposti. I capitoli sulla semiotica del racconto formano un reame nettamente indipendente, la parte sulla teoria delle passioni vive un po’ a sé in una regione autonoma, la semiotica del visivo naviga in altre acque, e così di seguito.

Viene così logico pensare che il rinnovamento della semiotica debba passare non tanto attraverso l’introduzione di nozioni e metodologie interamente nuove quanto per un’elaborazione teorica capace di riannodare le varie parti di un patrimonio acquisito, importante ma in-

debolito dalla sua insufficiente coerenza e connessione interna. A ben guardare, l'idea che la novità stia soprattutto nella costruzione di una rete di connessioni è piuttosto comune in molti ambiti della riflessione contemporanea, ma per quel che in particolare ci riguarda tale atteggiamento può essere ben indicato tramite il termine "neoclassico": espressione che intende sintetizzare il principio per cui può risultare particolarmente innovativa la riformulazione del patrimonio acquisito in una nuova chiave. Non pensiamo naturalmente alla cucitura in una sorta di patchwork; non si tratta di accostare, e ancor meno di collegare, idee che appartengono a quadri teorici incompatibili. Si tratta piuttosto di affrontare un lavoro complesso di riformulazione la cui più decisiva novità starebbe nello scoprire i modi in cui quelle idee non solo diventano compatibili, ma grazie alla loro integrazione danno vita a una visione più penetrante e articolata.

Non a caso, questo percorso è parallelo a quello che caratterizza molti aspetti della realtà contemporanea. L'innovazione ottenuta tramite connessione e convergenza, la pratica dell'interfecondazione fra tradizioni culturali distinte, il lavoro di scomposizione dei costrutti tradizionali in moduli che possano essere ricomposti in forme nuove, sono aspetti di una logica trasformativa che ritroviamo nel cambiamento del sistema dei media, nella progettazione di nuovi strumenti tecnologici, nella riorganizzazione delle forme di vita quotidiana, e così via. Appartiene al nostro tempo anche la convinzione che non sia più così significativo riconoscersi tanto legati a una scuola definita da chiudersi all'interno del suo quadro teorico. È questo, al contrario, uno di quei momenti in cui una disciplina può recuperare i fondamenti del suo patrimonio di pensiero, restituendo a quanto è stato costruito in passato la capacità di essere produttivo e rilevante in un contesto più avanzato ed attuale.

Molte delle proposte innovative che il lettore potrà trovare in questo libro nascono non a caso dall'estensione o dalla connessione di concetti e prospettive appartenenti ai "classici" della semiotica. La prospettiva "neoclassica" privilegia in questo senso una strategia di *continuità*, e con questa un modo di procedere che difende il carattere *cumulativo* del sapere scientifico. Questo, certo, avviene in un quadro che comporta, almeno per certi aspetti, un inevitabile aumento di *complessità*. Ci appare d'altro canto ormai superato il fascino dei modelli teorici dichiaratamente "semplici", che si presentavano capaci di spiegare molte cose *per loro natura* più che per meriti dimostrati sul

campo. Abbiamo ormai imparato invece ad accettare la complessità come un carattere imprescindibile dell'universo che ci circonda, e ci è diventata familiare la molteplicità delle prospettive di lettura e dei livelli di senso presente in ogni processo semiotico. E d'altra parte possiamo scoprire, come si avrà occasione di vedere in questo libro, che proprio l'apertura alla gamma delle variazioni possibili può consentire di cogliere analogie non previste, principi guida del polimorfismo, logiche profonde delle trasformazioni, raggiungendo magari, al di là della molteplicità dei fenomeni, almeno alcuni aspetti della radice comune che ne regge la logica di funzionamento e di variazione.

## I punti di partenza

### 1.1. Un caso apparentemente semplice

Una delle principali connessioni di cui si avverte la carenza, nell'impianto d'insieme della teoria semiotica, è quella fra la teoria del segno e il modello di comunicazione. Partiamo dunque assumendo una prospettiva che ci permetta di introdurre la struttura essenziale del segno all'interno di un processo di comunicazione, e anzi a partire dal modo di funzionare di quest'ultimo. Ponendo le basi al tempo stesso per la definizione di un modello del segno e di un modello del processo di comunicazione, dovremmo riuscire a evitare di trovarci tra le mani due modelli irrelati, come spesso accade nei manuali di semiotica.

Ci si presenta però immediatamente anche un altro problema, quello anzi che ha causato forse le maggiori difficoltà lungo tutta la storia della teorizzazione semiotica: mi riferisco alla tendenza a porre costantemente la lingua al centro dell'universo semiotico, considerando la l'espressione più perfetta delle nostre capacità di significare, e dunque modello e metro di riferimento per ogni altro sistema di segni. Ricordiamo che Saussure, pur avendo proposto l'istituzione di una disciplina più ampia, capace di studiare tutti i sistemi di segni, era però per professione e competenza un linguista. In effetti, fu proprio la sua tendenza – forse comprensibile e inevitabile – ad assumere la lingua come modello generalizzabile a determinare uno degli aspetti più deludenti del suo insegnamento: l'incapacità a delineare l'ambito dei fatti semiotici con un'estensione e comprensività minimamente accettabile. Per noi, al contrario, un aspetto essenziale del fascino del progetto semiotico consiste proprio nell'ampiezza di visione di una scienza che

comprende, collegandole e confrontandole, forme espressive tanto varie come la letteratura e il teatro, la fotografia e la pittura, la televisione e il giornale, la lingua e il fumetto, il cinema e la musica, e così via. Nel caso di Saussure, la negativa attrazione esercitata dal riferimento alla lingua finisce invece per condurre alla povertà dei limitati elenchi di sistemi semiotici previsti nel suo progetto: comportamenti di cortesia, bandierine marinairesche, gesti dei sordomuti, alfabeto morse e poco più. È passato molto tempo da allora, la consapevolezza di quanto sia fuorviante assumere la lingua come modello di ogni sistema semiotico è stata espressa e sottolineata molte volte, e tuttavia questa tendenza, evidentemente dotata di radici fortissime, perdura ancora, con gravi conseguenze che avremo modo di indicare.

Nel nostro percorso nell'universo dei sistemi semiotici, procederemo dunque così: partiremo da un esempio, del tutto elementare, di comunicazione linguistica, e costruiremo su questa base una sorta di meta-modello della concezione saussuriana del segno. Non potremmo fare altrimenti, perché è sulla lingua che quel quadro teorico è stato costituito, ma la nostra tattica sarà quella di operarne uno spostamento critico, mettendo in luce le ragioni che hanno impedito di applicare quel modello in altri ambiti, e individuando per questa strada le differenze decisive tra i vari modi di funzionamento del segno, sì da poter arrivare alla fine a disegnare un effettivo *modello generale* che consideri i segni linguistici come caso particolare all'interno di un'equilibrata e differenziata tipologia, e non più come prototipo cui tutto andrebbe forzatamente riportato.

Il nostro esempio di partenza è dunque questo. Due amici, che indicheremo con le lettere A e B, stanno parlando al telefono. L'argomento del giorno è l'auto nuova che A ha appena acquistato, e di cui B si mostra curioso. A ha spiegato all'amico di che modello si tratta e gliene ha illustrate varie caratteristiche, ma ancora non si è parlato del colore – e possiamo anche immaginare che questo sia, per A, un tratto importante, un elemento che magari lo ha deciso all'acquisto di quel particolare modello di auto, in quanto proponeva quell'inusuale tinta di carrozzeria. Noi entriamo nell'analisi della conversazione giusto a questo punto, quando l'amico B ha posto la fatidica domanda: «Ma di che colore l'hai presa?», e A si appresta dunque a rispondere. Esaminiamo cosa accade.

Immaginiamo che, dopo un breve silenzio, il nostro signor A risponda indicando, appunto, il colore della sua nuova auto: che dica,



poniamo, «Blu». L'esempio ci permette di ragionare su un enunciato di estrema semplicità, formato da una sola parola, per di più in italiano invariabile (non c'è maschile o femminile, nel caso). Tutto semplice e facile? Non diremmo. La cosa non è comunque semplice dal punto di vista di A, che possiamo immaginare sia tutt'altro che soddisfatto del termine che sta impiegando, e forse si sente addirittura per questo un po' infelice. Soprattutto non è così semplice da un punto di vista teorico generale, perché il valore semantico di questo termine di colore non è affatto scontato come sembra. Non ci sarebbero problemi se noi potessimo dire che, dato che nel mondo ci sono delle *cose di colore blu*, basta conoscere i giusti termini di colore per indicarle. Il fatto è che, in un certo senso, nel mondo non esistono cose di colore blu (e neppure giallo o viola o verde, s'intende). Non è, attenzione, una questione d'ordine filosofico, non stiamo certo prendendo posizione per l'idealismo contro l'empirismo o niente del genere: la questione riguarda concretamente il modo di funzionare dei sistemi semiotici. Questo modo di funzionare è più complicato di quanto possa parere, anche quando ci poniamo di fronte a un atto linguistico in apparenza così elementare.

Tutti abbiamo esperienza di casi in cui le parole ci vengono molto facilmente, e ci sembrano perfette per quello che vogliamo dire, e di altri casi in cui ci fermiamo a cercare i termini giusti, e ci sembra magari che non ci sia nella nostra lingua nessun modo per esprimere effettivamente quello che vorremmo dire. Il nostro signor A, nell'esempio, si è trovato in un situazione di quest'ultimo tipo. Alla fine usa il termine "blu", ma prima di farlo si è fermato un po' a pensare, e dopo di aver parlato si sente in qualche modo insoddisfatto: è che il punto di colore della sua auto nuova, che lui ha perfettamente presente, è molto particolare, decisamente originale, e a suo giudizio davvero simpatico e piacevole. E tuttavia, non c'è dubbio, se bisogna rispondere a una domanda relativa al colore della sua auto, la risposta "blu" non è affatto sbagliata o falsa, come sarebbe stato invece se avesse risposto "rossa" o "gialla". La sua auto sarà ben di un tipo di blu tutto speciale, ma di fatto non c'è dubbio che la sua auto è *blu* – o meglio, che "blu" è nella lingua italiana un termine di colore adeguato.

## 1.2. La capacità costruttiva dei linguaggi

Il problema del parlante è, come vediamo, quello di adeguare la sua diretta percezione cromatica a un termine presente nella lingua italiana. È evidente – e inevitabile – che la lingua non mette a disposizione un termine di colore corrispondente a ciascuna specifica sensazione cromatica: come sappiamo, il sistema occhio-cervello umano è in grado di distinguere parecchi milioni di sfumature di colore, dunque è impensabile che una lingua crei un termine per ciascuna di queste. Ne deriva una regola generale: nessuna lingua funziona per collegamento di un termine a un'entità singola. Mettendo da parte i cosiddetti *nomi propri*, che hanno un altro statuto (a sua volta articolato in tipi diversi), il funzionamento della lingua è basato sull'impiego di insiemi, o *classi*. Il termine italiano “blu” ha per significato non un punto specifico di colore ma una classe di percezioni cromatiche, e lo stesso ragionamento si può fare per lessemi come “cane” o “mela”, o anche per verbi come “correre” o “gridare”, o per termini più astratti come “fretta” o “libertà”, ognuno dei quali rimanda non a un'entità singola ma a una classe di differenti entità che possiamo pensare. Questa non è una caratteristica limitata o secondaria, ma è centrale e decisiva per la struttura e il funzionamento del codice linguistico.

L'attimo d'incertezza che possiamo attribuire al nostro signor A, breve ma per noi rivelatore, non dipende dal fatto che egli non sia sicuro della precisa sfumatura di colore della sua auto; egli si chiede, piuttosto, in quale delle classi di colore della lingua italiana essa ricada. Implicitamente, egli sa che la totalità delle possibili percezioni di colore è stata divisa dalla lingua italiana in un certo numero di zone, ciascuna delle quali corrisponde a un insieme di punti di colore, e al tempo stesso al *significato* di una parola della lingua. Così, egli può essere incerto se quel particolare punto di colore della sua auto ricada in effetti nell'area di punti di colore corrispondente al significato del termine “blu”, o non piuttosto nell'insieme corrispondente al significato del termine “azzurro”, o magari “indaco”, e così via. Pur senza avervi riflettuto, in quanto utenti di una lingua sappiamo che essa funziona come un gigantesco *sistema di classificazione*; senza di questo, anzi, risulterebbe inutilizzabile. Il che ci porta a una riflessione davvero importante: un sistema come la lingua, per poter svolgere la sua più ovvia funzione di comunicazione, deve innanzi tutto

valere come sistema di classificazione: classificare le nostre possibili sensazioni, le nostre possibili esperienze, i nostri possibili pensieri... E questo corrisponde a una fondamentale idea innovativa di Saussure (1916: 19): la lingua «è in sé una totalità e un principio di classificazione».

Chiariamo più esplicitamente, per evocare ogni equivoco, che tale classificazione *non è presente nelle cose*. Lo possiamo constatare ad esempio osservando sul monitor del computer la schermata in cui un programma di grafica ci mostra le quasi infinite sfumature di colore tra cui possiamo scegliere: è evidente che non vi sono linee di separazione, ma il passaggio tra quelli che noi chiamiamo “colori diversi” avviene in forma continua, procedendo per sfumature via via quasi impercettibilmente diverse; lo stesso, ovviamente, avviene nel caso dell’arcobaleno. La divisione in “colori” dipende dunque dall’entrata in scena di un sistema esterno che introduce delle linee di divisione più o meno arbitrarie: fin qui è rosso, da qui in poi è viola, e invece da questo lato è rosa, e da quest’altro arancione... La suddivisione può apparirci magari grossolana, certamente potrebbe essere tracciata in modo diverso, ma chi decide queste linee di divisione? A farlo, non è un’associazione di pittori o un comitato di esperti di ottica: è la lingua. Se per un momento dimenticassimo di conoscere una qualche lingua – esperimento al limite dell’impossibile, tanto la lingua materna ci è di fatto *entrata dentro* – i colori sullo schermo tornerebbero a essere milioni di punti cromatici differenti, senza suddivisioni, senza unità riconoscibili, senza ordine. Ma appena riattiviamo la nostra conoscenza della lingua, ecco che ricompare una qualche spartizione dello spazio cromatico: ma certo, qui c’è il rosso, lì il viola...

Vogliamo provare a immaginare cosa accadrebbe se in questo quadro si introducesse un nuovo termine di colore? Supponiamo ad esempio che l’area attualmente occupata dal verde, ma dai punti di verde più pallidi, a un certo punto venga distinta come colore a sé, il color “batirro”. Nello stesso momento in cui entra nel dizionario corrente il termine “batirro”, proprio in quel medesimo istante quell’insieme di punti di colore viene a rientrare in un nuovo insieme, cioè nella classe delle sfumature cromatiche corrispondenti al significato di batirro. Togliete il batirro, e la classe scompare. Queste classi, dunque, esistono solo in quanto corrispettivo di una parola, ci sono perché c’è quella parola; non sono entità psicologiche indipendenti, non sono concetti che *in un secondo momento* la lingua decida di in-

dicare con l'una o con l'altra parola, sono invece *immediatamente entità linguistiche*: le categorie con cui noi pensiamo le cose del mondo – in questo esempio, i colori – sono, concretamente, i *significati* dei termini che la nostra lingua ha creato (ricordo che per ora ci asteniamo dal riferimento a strumenti espressivi diversi da quelli linguistici). Quanto stiamo dicendo corrisponde a quella che si dice capacità *costruttiva* dei linguaggi: i sistemi semiotici non sono meramente strumentali rispetto alla conoscenza che abbiamo del mondo, ma di fatto contribuiscono a costruirla, a darle una forma e un ordine definito. Come ha scritto recentemente Sebastian Shaumian (2006: XI), la lingua vale nella cultura diffusa come modello del mondo, nel senso che «ogni linguaggio è una specifica forma convenzionale di rappresentazione del mondo, imposta a tutti i membri di una comunità linguistica dalla necessità sociale di disporre di uno strumento di comunicazione comune». Così in pratica ciascuna lingua produce una sorta di «filosofia collettiva».

Si può capire ora perché dicevo che, propriamente parlando, non esistono nella realtà delle “cose di colore blu”, ma solo degli oggetti che riflettono la luce in modo tale da darci sensazioni cromatiche che la lingua italiana fa corrispondere, nel caso, al significato della parola “blu”. È difficile in un primo momento ammettere che il colore blu, in quanto categoria mentale, esiste soltanto all'interno della lingua, ma chi mantiene dei dubbi può fare, naturalmente, la controprova del confronto fra lingue diverse. Se il colore blu fosse qualcosa di oggettivamente esistente, esterno alla lingua che parliamo, dovremmo constatare che ogni lingua avesse un termine, sia pure diverso, corrispondente a quella stessa categoria di colore. Il che non è, nonostante quello che può apparire (l'esempio è stato scelto anche perché particolarmente capace di ingannare). Vi sono lingue che palesemente non hanno un termine di colore sovrapponibile al nostro “blu”, ma anche lingue meno lontane offrono casi di non corrispondenza. Chi avesse pensato che il blu italiano fosse sovrapponibile all'inglese *blue* dovrebbe rapidamente ricredersi. Ogni buon traduttore sa che non è così: il *ritaglio* operato dalla lingua inglese nella totalità delle sfumature di colore, corrispondente all'istituzione del lessema “blue”, è diverso da quello operato dalla lingua italiana istituendo il nostro termine “blu”: il *blue* inglese si estende infatti nell'area dei nostri *azzurro* e *celeste* (“Il cielo è azzurro” si traduce in effetti “The sky is blue”).

### 1.3. Dal significante al segno

Ma torniamo al nostro esempio di partenza, per completare la descrizione del processo comunicativo. Nel comporre il suo enunciato, il signor A ha percepito bene che il momento decisivo, nel suo lavoro di parlante, era quello in cui doveva scegliere, tra i *significati* dei termini di colore della lingua italiana, quale corrispondesse alla classe in cui rientrava la specifica percezione cromatica offerta dalla sua auto. Una volta presa tale decisione, tutto appare facile e può svolgersi con grande rapidità: la lingua gli propone infatti bell'e pronta la forma espressiva della parola prescelta, sicché non si tratta ormai che di inviare agli organi di fonazione gli ordini per realizzarla in *suoni* materiali, nel nostro caso la sequenza di suoni corrispondente ai tre fonemi della parola /b-l-u/.

Questione terminologica, e concettuale, importante: tale processo, che porta alla realizzazione di una qualche entità fisica, è detto *manifestazione*. La manifestazione, si noti, ci dà un oggetto *materiale e singolo*: singolo, perché la stessa parola, se pronunciata da un vecchio dalla voce profonda o da un bambino dalla voce argentina, dà luogo a manifestazioni sonore indubbiamente molto diverse, pur se diciamo che si tratta sempre “della stessa parola”; lo stesso accade, per fare un altro esempio, quando una parola viene scritta a mano da persone diverse: la traccia materiale d'inchiostro sulla carta può essere anche molto differente, ma noi riconosciamo che si tratta sempre “delle stesse lettere”, o *grafemi*.

Questa realizzazione materiale sul piano della manifestazione – nel caso della lingua parlata una stringa di suoni – è l'unica parte, in tutto il processo di cui stiamo parlando, che effettivamente *si sposta* dal mittente al ricevente. Un processo di comunicazione richiede l'impiego di una qualche entità materiale (come può essere anche il caso di un gesto, per intenderci), cioè di qualcosa che possa ricadere nell'ambito di ciò che viene *sensorialmente percepito*. Al tempo stesso, un processo di comunicazione implica un qualche tipo di *spostamento* nello spazio, com'è del resto implicito nei termini stessi di “mittente” e “ricevente”. Perlopiù, è l'oggetto stesso di manifestazione (i suoni, le pagine stampate, le onde elettromagnetiche che portano il segnale televisivo, eccetera), a spostarsi nello spazio, ma in altri casi l'oggetto può restare fermo, e sono i riceventi a spostarsi, come accade quando si va a visitare un museo o si fruisce dei significati espressi

da un monumento. Ma la cosa davvero importante da notare è che niente oltre a questa entità materiale si sposta dal mittente al suo ricevente: non idee, non informazioni, non significati...

Il lavoro del ricevente è, possiamo dire, sostanzialmente simmetrico. Il suo punto di partenza è il momento in cui entra in contatto sensoriale con un certo oggetto, un'entità di manifestazione; nel nostro esempio, quando arrivano alle sue orecchie i suoni materiali prodotti dal mittente. Ed ecco subito la parte più difficile del suo compito: attribuire a questi suoni un'identità linguistica, riconoscendo una qualche corrispondenza con l'una o l'altra parola: cosa che può fare solo perché ha memorizzato in un vero e proprio archivio mentale tutti i *modelli* delle parole che conosce. Solo così può scattare nella sua mente il riconoscimento: è la parola "blu" che è stata pronunciata!

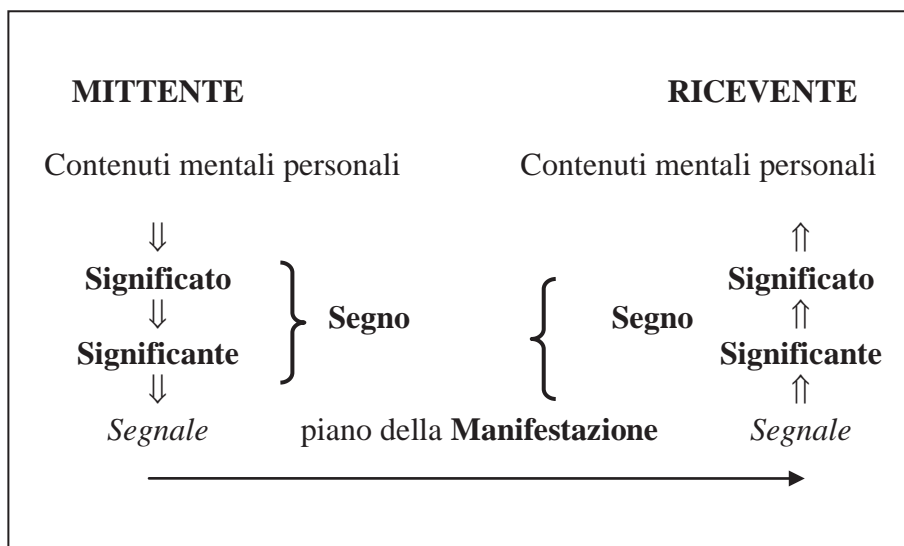
L'operazione è spesso rapida e agevole, ma per comprenderla meglio si pensi a cosa accade quando si parla in un luogo rumoroso o su una linea telefonica disturbata, o quando si usa una lingua che non ci è ben nota. La corrispondenza allora può non essere evidente, aprire dubbi e incertezze. Nel nostro caso, se la linea telefonica è disturbata, il nostro signor B potrebbe essere indeciso intorno all'identità linguistica dei suoni malamente ricevuti (cosa avrà detto A, interrogato intorno al colore della sua auto? Forse i suoni devono essere fatti corrispondere al termine "blu", forse a "buio", o forse l'interlocutore ha detto « Buh!», non sapendo lui stesso come definire il colore della sua nuova auto?). Si noti che riconoscere l'entità linguistica non vuol dire afferrarne il significato (io posso ad esempio riconoscere che il mio interlocutore, parlando in inglese, ha usato la parola "bet", che so esistere senz'altro, anche se in questo momento me ne sfugge il significato).

Questa difficoltà del ricevente, come abbiamo osservato, lo costringe a un lavoro di raffronto tra oggetti sonori e modelli mentali: un oggetto sonoro ogni volta nuovo e diverso deve essere rapportato ai modelli memorizzati della struttura espressiva delle varie parole. Se condizioni difficili ci rendono più consapevoli dello svolgersi di tale operazione, essa ha luogo comunque ogni qual volta interpretiamo un segnale linguistico. Le singole *occorrenze materiali* sono sempre differenti l'una dall'altra, anche quando viene pronunciata la medesima parola; la variabilità degli oggetti sonori va riportata dunque a *modelli mentali standard*, certamente non materiali ma psichici. Se nell'analisi teorica del processo confondiamo insieme i suoni materiali con i modelli mentali il

modo in cui tale processo si svolge diventa incomprensibile: come faremmo a dire che una parola o una frase “è la stessa” nonostante le differenze d’intonazione, di voce e di pronuncia, se non potessimo contare sulla possibilità di mettere in relazione il livello materiale con dei modelli mentali di validità generale? Confondere le due cose è, purtroppo, assai frequente in semiotica, e motivo di gravi difficoltà; noi cercheremo di evitare questo rischio impiegando correttamente l’importante termine saussuriano “significante”: questo termine si riferisce *esclusivamente ai modelli mentali*, e mai viene fatto corrispondere con il livello materiale della manifestazione.

Il nostro signor B, nella sua conversazione telefonica con A, riceve dunque dal suo telefono dei suoni, e non già un “significante”. Il significante è il punto d’arrivo del suo percorso mentale di attribuzione d’identità: «Secondo me, egli pensa, secondo il modo in cui io credo di interpretare questi suoni, essi corrispondono al significante italiano /b-l-u/». Il significante, come vediamo, non è per il ricevente il punto di partenza, ma un’importante tappa d’arrivo, risultato di una prima fase davvero decisiva nel suo processo d’interpretazione. Se questo vale anche nel caso di un testo molto semplice, è facile immaginare quanto più riconoscibile e decisivo è il peso di questa fase quando il testo è di complessità decisamente maggiore. Una teoria dell’interpretazione, come quella di cui parleremo più avanti nel libro, deve dunque tener presente che il passaggio dal dato testuale oggettivo al significante mentalmente costruito è il risultato di un lavoro complesso, che richiede tra l’altro la capacità raffinata di riconoscere modelli generali e astratti dietro la variabilità delle componenti testuali.

Una volta che il ricevente ritiene di avere riconosciuto gli elementi significanti – nel nostro caso di avere riconosciuto la parola italiana “blu” – anche qui la lingua semplifica il suo lavoro, fornendogli pronta l’accoppiata tra quel significante e il relativo *significato*. Ed è questo “significato” – un contenuto mentale regolato, istituito e definito dalla lingua – a costituire il punto d’arrivo del lavoro mentale del ricevente. Possiamo quindi schematizzare l’intero processo come segue:



Anche il ricevente, certo, può in seguito muovere dalla categoria generica corrispondente al significato a un contenuto mentale più specifico: nel nostro caso, può liberamente raffigurarsi l'una o l'altra sfumatura di blu. Questo accade, tuttavia, al di fuori propriamente del meccanismo di comunicazione: dicendo «blu», il mittente ha ritenuto che l'obiettivo del processo di comunicazione fosse quello di dare un'indicazione generica; altrimenti avrebbe specificato, poniamo, «blu cobalto», «blu elettrico» o «blu marino». Stando così le cose, il processo di comunicazione è *riuscito* se comunque il destinatario ha afferrato che il colore dell'auto di A rientra in qualche modo nell'area cromatica corrispondente al significato della parola italiana «blu», anche se poi egli si immagina un punto di blu diverso da quello che A aveva in mente. Ciò che conta è che il processo è arrivato al suo termine con l'attribuzione del significato, dunque al livello di una classe e non di un'entità specifica.

Prima di procedere con ulteriori riflessioni, stabiliamo alcuni punti importanti, a proposito della struttura del segno. *Significato* e *Significante* sono i due lati di cui si compone il segno. Molto opportunamente, Saussure introduce l'uso del participio presente del verbo *significare*, in modo da corrispondere con piena evidenza al participio passato, *significato*, che era dal canto suo già d'uso comune. La



prospettiva sociosemiotica non può in proposito confondersi con talune concezioni formaliste – molto nota quella che fa capo allo studioso danese Louis Hjelmselv (1899-1965) – secondo le quali i due lati del segno sono del tutto simmetrici e dotati delle medesime proprietà. L'uso del participio presente non è casuale: si riferisce al lato strumentale, che compie l'azione del significare, funzionale al raggiungimento del significato, ma è quest'ultimo a costituire l'obiettivo del processo, ciò che in un atto di comunicazione in definitiva davvero ci importa.

Al tempo stesso, sia il participio presente sia il participio passato sottolineano una relazione di implicazione tra i due lati: possiamo dire “significante”, cioè portatore di significato, solo di qualcosa che effettivamente sia in grado di produrre significati. Come è contrario alla logica pensare a un “significante che non significa nulla”, così non si può parlare di un “significato” se non perché lo pensiamo in relazione a una qualche entità di cui esso sia il significato: non c'è un significato se non perché vediamo qualcosa che lo significa; tra i due lati c'è insomma un essenziale rapporto di *implicazione reciproca*. Il *segno*, nel quadro teorico saussuriano, è l'insieme inscindibile di significante e significato, o forse meglio il *rapporto di correlazione* che tiene insieme i due lati.

Si deve porre attenzione a questa definizione, originale e innovativa, perché l'uso del termine “segno” diventa in tale quadro decisamente diverso da quello che ha nell'uso corrente (e parallelamente nella teoria semiotica di Peirce). Nell'uso corrente si può dire, ad esempio: «Chi ha fatto quel segno con il gesso sulla lavagna?», dove per “segno” s'intende meramente la manifestazione materiale. Nel segno di Saussure, non vi è invece nulla di materiale. Tanto il significato (come nel caso della classe di colore corrispondente al significato della parola “blu”) quanto il significante (il modello mentale della stessa parola) sono entità psichiche. Entrambe, inoltre, sono entità di carattere generale: propriamente, i segni esistono nella lingua, e nei singoli enunciati se ne ha solo un caso specifico d'impiego, una particolare *occorrenza*. Sia significante sia significato appartengono del resto al livello delle entità *sociali*, e il segno in quanto entità al tempo stesso *mentale* e *sociale*, che contribuisce a costruire una sorta di *soggettività collettiva*, corrisponde in effetti a uno dei più chiari esempi di “oggetto sociale”, nel senso che ci deriva dai fondamenti di teoria sociale di Émile Durkheim.

#### 1.4. La comunicazione non sposta contenuti

Sulla base delle riflessioni compiute sul nostro primo, semplice esempio, si può capire perché sia da considerare superata ogni formulazione che riprendesse l'idea di una comunicazione intesa come "trasmissione d'informazioni", "trasferimento di idee", o "spostamento di contenuti": come abbiamo visto, ciò che si sposta da un soggetto all'altro sono unicamente delle entità materiali, collocate sul piano della manifestazione. Se il processo di comunicazione che abbiamo preso ad esempio raggiunge il suo scopo, non è perché l'idea di colore blu passa dalla mente di A alla mente di B. Il concetto di "blu", così come il concetto di "auto", il concetto di "mio" o quello di "nuovo", erano già presenti nel patrimonio linguistico e culturale di entrambi i soggetti. Il processo comunicativo porta al destinatario una sorta di indici che richiamano tali contenuti mentali già noti, aggiungendovi disposizioni relative al modo in cui collegarli. Per intenderci, è come se A fornisse a B una serie di istruzioni del tipo: ora richiama alla mente il significato che già conosci di "auto", di "mio", di "nuovo" e di "blu", e collegali insieme in questo modo. I significati dei termini non sono stati assolutamente spostati dalla mente di A a quella di B, ma sono stati richiamati sulla base del presupposto, essenziale, per cui i parlanti di una lingua condividono (almeno in una certa misura) lo stesso patrimonio di segni memorizzati.

Se i contenuti mentali potessero passare dalla mente di una persona a quella di un'altra, non avremmo del resto bisogno di sistemi semiotici ma comunicheremmo per via telepatica. Per quanto questa sembri una riflessione ovvia, un gran numero di discorsi sulla comunicazione risultano dimenticare questo punto fondamentale: tutto ciò che ci interessa comunicare – sentimenti, sensazioni, concetti, ricordi, ragionamenti più o meno complessi, o magari storie o fantasie... *contenuti mentali* di qualsiasi tipo, dunque – in ragione di questa natura psichica, *non può essere direttamente comunicato*, nel senso di spostato in quanto tale ad altre persone.

L'equivoco dipende forse anche dai modi diversi in cui usiamo termini come "comunicazione" e "contenuto". Il sistema ferroviario, ad esempio, è un sistema di comunicazione di tutt'altro genere, poiché sposta effettivamente cose e persone. Il pacco con cui, grazie al sistema ferroviario, a Natale inviamo un panettone a un parente, contiene effettivamente il panettone che intendiamo inviare, ma una let-

tera, per quanto apparentemente simile perché viaggia magari sullo stesso treno, non sposta analogamente dei contenuti. Per sfruttare, ribaltandolo, questo parallelo, immaginiamo come potremmo comportarci se fosse invece il panettone a non poter essere spostato da una persona a un'altra: una buona soluzione sarebbe quella di inviare al nostro destinatario una ricetta, indicandogli i materiali da procurare, le operazioni da compiere, l'ordine e i tempi da rispettare per avere alla fine il soffice e delizioso dolce che vogliamo fargli gustare. In altre parole, in sostituzione del dolce invieremmo delle istruzioni: analogamente, possiamo immaginare un messaggio come un insieme strutturato di *istruzioni per l'elaborazione di contenuti mentali*. Come la ricetta del panettone non fornisce gli elementi componenti, che devono essere indipendentemente procurati dal destinatario, ma dice in che modo lavorarli e comporli insieme per ottenere il dolce, così un messaggio non contiene concetti o emozioni, bensì riferimenti a concetti che il destinatario già conosce, oppure indicazioni di come contenuti mentali ed emotivi possano essere prodotti. Le istruzioni contenute nel messaggio invitano il destinatario a compiere determinate operazioni, gli indicano locazioni del suo archivio mentale da cui estrarre specifici contenuti cognitivi, gli forniscono direttive su come connettere insieme tutti questi materiali: ben lungi dall'essere quel soggetto passivo che un tempo si immaginava, il destinatario trova nel messaggio la traccia di un *lavoro da compiere*. Il suo punto d'arrivo, ciò che egli percepisce come risultato dell'atto comunicativo, sono contenuti mentali che non gli sono giunti in quanto tali dall'esterno ma che egli stesso ha elaborato nella sua mente.

Com'è stato osservato già molto prima della stessa fondazione della semiotica moderna, i sistemi di segni si basano su un meccanismo di *sostituzione* e agiscono in forma per definizione *indiretta*. Se ci estraiamo per un momento da ciò che ci appare abituale, i nostri comportamenti comunicativi possono apparirci davvero bizzarri: cosa dire ad esempio di una persona che, per comunicare sentimenti o ragionamenti complessi, si impegna nel roteare con grande attenzione, su un foglio di carta bianco, un bastoncino da cui cola un liquido colorato? L'esempio vale a rendere evidente quale sia lo statuto dell'oggetto materialmente impiegato per comunicare, che in questo esempio si presenta come traccia d'inchiostro su un foglio di carta: tale oggetto è per noi totalmente *privato di interesse*, se non in quanto *strumento* che *rinvia* a ciò che veramente ci sta a cuore. L'ingegnosità dei nostri sistemi semiotici è visi-

bile nelle infinite forme in cui abbiamo elaborato quelli che alla radice potremmo dire *escamotage*, espedienti e mezzi di ripiego, ma che siamo in grado di affinare fino a farne strumenti di straordinaria intelligenza e di sorprendente efficienza.

### 1.5. La nostra costitutiva appartenenza all'universo semiotico

Una delle prime cose che colpiscono chi si accosta agli studi semiotici è l'inatteso rapporto che questi suggeriscono tra meccanismi segnici, processi comunicativi ed esperienza di vita. Spieghiamo perché. Secondo il modo comune di pensare, le cose funzionerebbero press'a poco così: in primo luogo, gli esseri umani hanno interazioni con gli oggetti e gli eventi del mondo, su una base tanto pratica quanto conoscitiva, e solo in seconda istanza decidono che una certa parte o certi aspetti di questa esperienza possano diventare oggetto di un atto di comunicazione; in questa sede, essi riferiranno ad altri intorno a ciò che hanno visto o provato, ciò che è accaduto o ciò che intendono fare. Solo a questo punto ci si renderebbe conto che, per realizzare tale atto comunicativo, vi è bisogno di segni, linguistici o visivi o magari musicali o d'altro genere. Dunque, secondo questo schema i segni hanno il loro posto specifico all'interno dei processi di comunicazione, ed esistono allo scopo di rendere comunicabile pensieri ed esperienze, intorno agli oggetti e agli eventi del mondo, che le persone hanno formulato prima di porsi un problema di comunicazione. I sistemi semiotici arriverebbe, insomma, solo *dopo*, chiamati a scendere in campo *all'occorrenza*.

La prima lezione di un corso di semiotica rischia dunque di essere per certi versi traumatica, poiché improvvisamente si fa intendere che la relazione tra gli esseri umani e le cose e gli eventi del mondo non è diretta e oggettiva ma *mediata da sistemi di segni*, grazie ai quali la nostra lettura delle "cose" è alla sua base organizzata da strutture semiotiche: queste, senza che neppure ce ne rendiamo conto, definiscono l'identità dei nostri contenuti d'esperienza, ne disegnano le relazioni, e fanno sì che nulla di ciò che cade sotto la nostra attenzione resti privo di una soggettiva *attribuzione di senso*. Noi, insomma, vediamo segni piuttosto che oggetti, cogliamo connessioni semiotiche più che dati di fatto. Dunque, i sistemi semiotici non sono modi che ci consentono di comunicare ad altri qualcosa che si sia già

indipendentemente formato nella nostra mente, non arrivano *dopo*, non svolgono un ruolo meramente *strumentale* nel portare ad altri ciò che già era presente nella nostra psiche. Persino quando siamo assolutamente soli, lontani da ogni intento comunicativo, introduciamo comunque il nostro pensiero nella forma dell'uno o dell'altro sistema semiotico (comunemente la nostra lingua materna, ma può trattarsi di altre lingue, o di codici musicali o visivi, di strutture narrative o di schematizzazioni spaziali...). A controprova, si può citare tra l'altro la nota e intrigante pratica zen in cui si mostra quanto sia incredibilmente difficile per un essere umano riuscire a guardare e pensare le cose del mondo per quello che esse direttamente, di per se stesse sono, senza includerle in una classe linguistica, senza connetterle logicamente a qualcos'altro, senza identificarle concettualmente o attribuire loro un qualsiasi valore.

Come dicevo, non si dà in effetti sufficiente rilievo al principio per cui il nostro pensiero passa obbligatoriamente attraverso categorie semiotiche, questo perché i nostri sistemi di comunicazione sono di fatto anche sistemi di pensiero. Certo, sarebbe diverso se impiegassimo una forma di comunicazione telepatica... In effetti, se la telepatia non sembra essere "una cosa seria", la rappresentazione di una specie intelligente che usi la comunicazione telepatica, invece, può esserlo. Come ci ha spiegato Claude Lévi-Strauss – ne parleremo diffusamente più avanti – i meccanismi narrativi dell'immaginario costituiscono uno strumento fondamentale con cui una cultura riflette sull'identità e sul senso delle cose. Per fare questo, il meccanismo narrativo mette in relazione due stati differenti; spesso, uno è lo stato reale che conosciamo e l'altro rappresenta una condizione immaginaria, virtuale e alternativa: questo fanno nel nostro contesto culturale alcune forme particolare di narrazione, come la fantascienza. Così, un esercizio di riflessione sulle differenze tra la condizione umana e quella di una specie aliena, capace di comunicare in forma telepatica, può rivelarsi di grande utilità e valore teoretico.

Non sarà allora un caso rilevare che la figura canonica dell'alieno è stata in particolare disegnata, alla fine dell'Ottocento, da H.G. Wells (1898), ponendo un forte accento proprio sulla facoltà di comunicazione telepatica. Gli alieni invasori uniscono strettamente la capacità telepatica a un tipo d'intelligenza in qualche modo "superiore", certamente diversa dalla nostra, nonché a una differente struttura corporea: si presentano infatti costituiti essenzialmente da grosse te-

ste rotonde cui sono direttamente collegati i tentacoli che servono loro per spostarsi e per compiere ogni tipo di operazione. Non hanno, in pratica, separazione tra testa e corpo, giacché il loro spazio interno è occupato da un gigantesco, efficientissimo cervello: perché questi esseri non hanno bisogno di organi per inghiottire, digerire e assimilare i cibi, in quanto provvedono alla nutrizione attraverso l'assunzione del sangue di altre creature. Questa assenza di contatto con oggetti naturali da ingerire, se genera un senso di superiore distacco nei confronti della materia sensibile, non solo rende le creature aliene più spirituali e, potremmo dire, più asettiche, ma abolisce ogni ragione di contiguità a un corpo materno e si colloca in perfetto parallelo con una forma di riproduzione non sessuata, che esclude ogni intimo contatto fisico con altri membri della specie. L'assenza di impulsi erotici o di relazioni affettive con i genitori, insieme al fatto di non avere mai provato la fluttuazione della fame e del suo soddisfacimento, cui si aggiunge l'assenza di qualsiasi senso di fatica e conseguente bisogno di riposo – e dunque uno spazio per il meccanismo del sogno – determinano la totale assenza di emozioni (un tratto molto spesso ripreso, e tuttora impiegato, per disegnare il *diverso da noi*, con un misto di ammirazione e disprezzo).

Se riflettiamo sulla logica di combinazione di questi tratti, notiamo che il disegno studiato da Wells è perfettamente coerente e davvero illuminante. L'uso dei sistemi semiotici può essere effettivamente correlato ad altri aspetti, a partire dal fatto che, consentendo i sistemi semiotici – in primis il linguaggio – di fare riferimento a dimensioni virtuali, svolgono un ruolo decisivo nella formazione degli stati emotivi (si veda in proposito l'ultimo capitolo di questo libro). Soprattutto, pensiamo al fatto che l'impiego della telepatia eviterebbe a questi esseri di dover ricorrere all'uso di suoni o di gesti, o di doversi sporcare le mani con inchiostri e colori, o magari di impegnarsi a strisciare crini di cavallo contro budelli animali tesi su una scatola di legno (ciò che noi diciamo “suonare il violino”); di conseguenza, non possiedono musica, né arti visive, né letteratura e così via. L'assenza di telepatia rivela tutti i suoi lati positivi, ma il confronto ci aiuta a prendere consapevolezza di un fatto fondamentale: siccome i sistemi semiotici, come abbiamo visto, hanno necessità di manifestare strutture mentali in oggetti fisici, diventa per noi abituale il fatto di operare continuamente *connessioni tra entità materiali e valori mentali*.

L'esigenza strumentale diventa tratto costitutivo della condizione umana, caratterizzata in profondo da questa incessante correlazione tra il *sensibile* e il *pensabile*. Viviamo in un mondo che ai nostri occhi è al tempo stesso materiale e psichico, fatto di molecole e insieme di configurazioni semantiche: tutto ciò che vediamo, ascoltiamo, tocchiamo o gustiamo è immediatamente caricato di senso, e per converso tutto ciò che pensiamo o immaginiamo, così come tutto ciò che genera in noi degli stati emotivi, viene subito associato a qualcosa che possa essere tradotto in oggetti concreti ed esperienze sensibili. Queste riflessioni sono essenziali per prendere effettivamente consapevolezza della nostra profonda e costitutiva appartenenza a un universo semiotico, in cui siamo continuamente e profondamente immersi. La semiotica è, forse prima di ogni altra cosa, uno sguardo attento su questa condizione, e sulle molteplici implicazioni di questa multiforme e intricata duplicità.

## 1.6. Il nostro ambiente semiotizzato

Quanto detto nelle pagine precedenti va completato con alcune considerazioni sulla dimensione sociale dei fatti semiotici. Le colleghiamo innanzi tutto a quanto avevamo osservato a proposito del fatto che comunicare implica sempre la rinuncia, in grado maggiore o minore, a una dimensione di pensiero individuale, come nel caso del nostro immaginario mittente e del colore della sua auto. Ma chiariamo meglio i termini della questione, e le eventuali obiezioni. Certo egli avrebbe potuto ricorrere a soluzioni diverse: usare un'espressione più specifica (blu cobalto o blu oltremare), o anche, come spesso si fa, avrebbe potuto impiegare termini che rinviano al colore tipico di oggetti o materiali (blu acciaio, blu ardesia), oppure introdurre descrizioni più complesse (un blu scuro che dà sul grigio, ma con sfumature tipo matita copiativa), o rinviare per confronto a entità di tutt'altra natura (hai presente il blu della collezione Grandi Opere del tale editore...?), magari avrebbe addirittura potuto affidare un compito da svolgere (scendi sotto casa, due strade a destra c'è un negozio d'arredamento che ha delle tende...). È vero, ci sarebbero molte strade da tentare, per quanto nessuna di queste possa comunque cancellare il problema di fondo; la genericità dell'indicazione è ridotta, ma siamo sempre di fronte al riferimento a una classe, sia pur

più ristretta: l'indicazione "cobalto" è certo più precisa rispetto a "blu", ma copre comunque un'area, e non indica un preciso, specifico punto di colore.

In ogni caso, emergono due tipi di difficoltà. Da un lato, la maggior precisione si paga con un correlativo maggior rischio di non essere compresi: "blu" lo capiscono tutti, "cobalto" o "ardesia" non è detto. Questa non è una caratteristica dei termini di colore, ma vale in ogni ambito: vale per "cane" rispetto a "pastore scozzese", e per "cespuglio" rispetto alla scelta di arrischiare "agrifogli" o "artemisie"; si tratta in definitiva di una caratteristica strutturale del lessico. Dall'altro lato, poi, definizioni più complesse richiedono al destinatario più tempo, più attenzione, più impegno nella comprensione, e l'eccesso d'impegno interpretativo, se viene percepito come non proporzionato al tema in oggetto, porta facilmente a una rottura del *patto di cooperazione* su cui un processo di comunicazione necessariamente si basa. Sono, questi, aspetti strutturali dei sistemi semiotici, che ci fanno notare come questi tendano per loro costituzione a spingerci verso le soluzioni più semplici, standardizzate e generiche.

Ogni atto comunicativo implica dunque un calcolo attento della proporzione ottimale tra esigenza di precisione e completezza da un lato, e quantità di tempo e impegno mentale dall'altro lato: un calcolo spicciolo, quotidiano e continuo, di una sorta di *economia della comunicazione*. Naturalmente, è possibile quando lo si vuole scegliere la strada opposta, e mirare al massimo dell'aderenza degli strumenti espressivi rispetto a ciò che si vuole esprimere: si può magari scrivere una poesia, valorizzando all'estremo le componenti personali e l'originalità assoluta, ma si sa bene in partenza che pochi saranno in grado di capire, e con molta fatica. Così, un'espressione fortemente personale è l'eccezione, mentre standardizzazione e semplificazione sono la regola. La straordinaria efficienza della lingua dipende del resto in larga misura proprio dal fatto di metterci a disposizione un magazzino di segni pronti all'uso, condivisi all'interno della comunità. Le categorie concettuali elaborate a livello collettivo ci pesano così addosso, rendendo le forme di un pensiero socialmente istituito inevitabilmente presenti anche quando viviamo relazioni che sarebbero del tutto private e personali.

Può venirci qui in aiuto un'altra realizzazione cinematografica di grande interesse, non a caso appartenente anch'essa all'ambito fantascientifico. L'enorme impatto avuto dai tre film che compongono la



saga di *Matrix* – tanto a livello popolare quanto a livello accademico – dipende certo in buona misura dal fatto che essi ci presentano, in pratica, proprio questo tipo di prospettiva semiotica, resa ovviamente nei termini di una storia d'azione e di una testualità facilmente accessibile, pur se non priva di citazioni dotte. L'idea di vivere in un mondo *fatto di linguaggio*, e di conseguenza di non possedere un'individualità del tipo che eravamo abituati a pensare, è resa inizialmente in termini francamente terrorizzanti, ma diventa via via una *realtà* che non è possibile rifiutare. In quanto esseri umani, non siamo fatti per il contatto diretto con una realtà oggettiva (rappresentata nel primo film nella forma di un universo nudo e spaventoso, o in quella di cibi nutrizionisticamente ottimali, ma privi d'identità e piacevolezza). Le macchine possono reggere forse questa percezione non mediata del mondo, ma gli esseri umani hanno la necessità di vivere in un universo parzialmente simulacrale, fatto di significati e di emozioni, di progetti e sogni anche irrealizzabili, di identità trasfigurate nei legami affettivi, di cibi che raccontano storie ancor più che fornire proteine, di strutture sonore e visive funzionalmente superflue... Abitiamo un ambiente profondamente semiotizzato, da cui non possiamo staccarci, allo stesso modo in cui i leoni sono legati alla loro savana o gli orsi polari al loro gelido habitat. L'immagine della scrittura che scorre ovunque sugli schermi, e che rappresenta la sostanza linguistica di cui è fatto il mondo di *Matrix*, la lingua con cui tutte le cose e tutte le persone sono *scritte*, è una metafora davvero centrata dell'idea, scientificamente elaborata in semiotica, per cui noi stessi siamo, in definitiva, fatti della materia dei nostri processi di comunicazione e dei nostri sistemi di segni.



## Per una teoria unificata delle forme di correlazione segnica

### 2.1. Due diverse concezioni del segno

Il disorientamento presente in semiotica intorno alla nozione di segno può essere in parte compreso considerando le divergenze e gli squilibri che risultano dal confronto delle definizioni originariamente formulate dai due fondatori della disciplina. Ferdinand de Saussure, linguista, ci ha fornito una visione di grande interesse ma fatalmente miope rispetto a tutto ciò che si allontana dal modello linguistico. Così, pur riconoscendogli il merito dell'idea di una scienza capace di occuparsi di tutti i *sistemi di segni*, insomma di tutti i diversi *linguaggi* che gli esseri umani impiegano per esprimersi e per comunicare, bisogna anche riconoscere che la sua visione resta troppo legata allo studio delle lingue naturali. Charles S. Peirce, dal canto suo, ci ha offerto una teoria più ampia, e però non ben definita e comunque lontana dalle nostre esigenze. Ma vediamo meglio i punti di forza e di debolezza delle due prospettive.

La visione raffinata e complessa di Saussure presenta molti aspetti di cui per nessuna ragione saremmo disposti a fare a meno. Tuttavia, egli stessi ebbe dubbi a proposito dell'adeguatezza delle sue definizioni, tanto da rimandare la decisione di mettere per iscritto i fondamenti del suo insegnamento. La questione decisiva consiste proprio nell'aver assunto la lingua quale modello per ogni altro sistema semiotico. Mentre l'idea della struttura correlazionale del segno, quale connessione tra i due lati del significante e del significato, può essere considerata valida ovunque, lo stesso non si può dire a proposito della na-

tura “arbitraria” di tale correlazione. Parlando di *arbitrarietà del segno*, Saussure intende riferirsi all’assenza di motivi che giustifichino la connessione tra un dato significante e un dato significato. Lo prova la differenza tra le lingue, e questo è indubbio: chi potrebbe sostenere che ci sia una qualche interna motivazione per cui l’apertura nel muro esterno di un edificio debba chiamarsi *finestra*? Indubbiamente, si tratta di un legame puramente convenzionale, tant’è vero che lo stesso concetto corrisponde in un’altra lingua al significante *window*, completamente diverso, in un’altra ancora al significante *ventana*, e così via. Ma questo vale per ogni tipo di segno? Avendo stabilito, davvero precipitosamente, che l’arbitrarietà fosse una caratteristica definitoria non di un tipo di segni in particolare ma del concetto di segno in generale, Saussure si trova in evidenti difficoltà.

Il momento più significativo è quello in cui ragiona intorno alla *bilancia*, che nella nostra cultura vale come simbolo efficace del concetto di “giustizia”. In questo caso, nel caso cioè in generale dei *simboli*, ci troviamo indubbiamente di fronte a segni non arbitrari, ove il legame tra significato e significante è fondato su precise motivazioni: nel caso, l’equilibrio tra i due piatti della bilancia possiede una rilevante *analogia* concettuale con idee di equilibrio ed equità che sono ovviamente centrali nel concetto di “giustizia”, almeno come questo è stato elaborato nella nostra tradizione culturale. Bisogna dunque distinguere tra classi di segni arbitrari e classi di segni motivati? Saussure appare incerto, rimanda la decisione agli studiosi che seguiranno. Per quanto le sue perplessità possano farci intendere che egli fosse più favorevole a un ampliamento del concetto di segno, di fatto tale ampliamento non l’ha realizzato, e questo è apparso in seguito come il limite più grave del suo insegnamento.

Da questo punto di vista, il modo di vedere di Peirce presenta l’indubbio vantaggio di tener conto di tutta l’ampia gamma dei modi di presentarsi dei segni; se anche qui vi è un’evidente sopravvalutazione del modello linguistico, questa è però decisamente meno forte, e non così decisiva. Lo sguardo di Peirce, tipicamente filosofico, colloca la dimensione segnica nel contesto di una riflessione complessiva sul rapporto tra l’uomo e la realtà che lo circonda: tale rapporto assume infatti il carattere di un onnipervasivo meccanismo di *interpretazione*, tramite il quale noi diamo un senso a ogni componente dell’esperienza. Dal momento che Peirce mira a mettere in luce come tutta la nostra vita sia immersa in questa dimensione semiotica, la sua conce-

zione del segno risulta molto più ampia e variegata. La sua elaborazione concettuale è sottile e affascinante, indubbiamente complessa e ricca di prospettive, e tuttavia decisamente lontana dai modi di pensare delle scienze umane e dagli interessi di chi veda i segni come parte di quella che Saussure chiama “la vita sociale”.

Dell’aspirazione a una concezione del segno che fosse la più ampia possibile, ma anche delle inferiorità concettuali rispetto alla visione saussuriana, è già testimonianza la sua stessa definizione del segno. Scrive infatti: «Un segno è qualcosa che per qualcuno sta per qualcos’altro sotto un certo aspetto o possibilità». Colpisce subito, in questa definizione, la singolare insistenza nell’uso degli *indefiniti*, indice palese della volontà di allargare al massimo la definizione. Il principio chiave resta per tutti fondamentale: il rapporto di *rinvio* per cui un segno esiste solo nel momento in cui *qualcosa* rimanda a *qualcos’altro*. Non esiste segno finché abbiamo a che fare con un piano unico: il fumo, ad esempio, non è un segno ma un mero fenomeno fisico se non lo correliamo al fatto che può farci pensare alla presenza del fuoco. Andrebbe però sottolineato che nella concezione di Peirce la correlazione – pur se si tratta di una correlazione tra *oggetti*, come nel caso del fumo che rinvia alla presenza di un fuoco – è sempre *soggettiva*, in quanto è percepita e pensata da “qualcuno”, un *interprete*. È solo “per qualcuno”, cioè ai suoi occhi e nei suoi processi di pensiero, che il “qualcosa” rimanda a “qualcosa’altro”.

Se il principio della *soggettività* delle relazioni segniche è dunque comune a Peirce e a Saussure, una differenza decisiva è immediatamente visibile nell’impiego dei termini “qualcosa” e “qualcos’altro”. Dobbiamo veramente intendere che si possa riconoscere lo statuto di segno a qualcosa di *fisico*, un oggetto particolare esistente là fuori? Da questo punto di vista, la differenza con la visione di Saussure si presenta davvero profonda, poiché in Saussure né alcunché di materiale né alcunché di singolare può corrispondere al concetto di segno, o a uno dei suoi lati costituenti. Qualsiasi cosa vi sia dal lato del significante, come dal lato del significato, è per definizione un’entità psichica di carattere generale (classe, insieme, modello...). Nel quadro teorico di Peirce, invece (dove le nozioni di “significante” e “significato” non dovrebbero essere impiegate, pena un aggravio di confusione), quando ad esempio si dice che il fumo può significare la presenza del fuoco, o l’impronta nella neve il passaggio di un animale, si deve intendere che un fenomeno chimico materiale come il fumo, che sta avendo luogo in un certo momen-

to in un certo luogo, o un avvallamento nella superficie della neve, che in un dato momento può essere osservato in un particolare luogo, possono valere, agli occhi di qualcuno, come segni.

## 2.2. La tripartizione dei segni proposta da Peirce

Consideriamo però quello che Peirce dice, nel presentare la sua tipologia di segni. Come è illustrato da ogni manuale introduttivo alla semiotica, fra le tante classificazioni dei segni che si trovano nei suoi scritti, quella veramente fondamentale è la tricotomia tra *simboli*, *icone* e *indici*, una distinzione operata sulla base del diverso tipo di principio che nei tre casi regge il meccanismo del rinvio segnico tra un “qualcosa” e un “qualcos’altro”. In termini essenziali, valgono i seguenti concetti.

Un segno è un *simbolo* quando le sue capacità di rinvio dipendono interamente da una convenzione; anche agli occhi di Peirce, l’esempio primario sono qui i segni linguistici. Secondo un’altra delle sue categorie, si tratta di *legisegni*, cioè di segni istituiti da una norma. È da sottolineare che Peirce dice in proposito che segni di questo tipo hanno *carattere generale*, e che ogni volta che ricorrono se ne ha una *replica*. Ad esempio, spiega, la parola “il”, che ricorre magari decine di volte in una pagina, è di per sé un legisegno, un’entità unica e generale, mentre quelle che nella pagina possiamo contare sono semplicemente delle sue occorrenze. In pratica, il simbolo di Peirce equivale da vicino al segno arbitrario definito da Saussure. La nostra preferenza per l’espressione “segno arbitrario” dipende dal desiderio di evitare ambiguità rispetto al differente modo in cui il termine “simbolo” viene comunemente impiegato.

Un segno è un *indice* quando si tratta di qualcosa che rinvia a qualcos’altro per connessione intrinseca. Tale connessione implica tipicamente una sorta di compresenza e di contatto fisico, e una relazione vagamente meccanica, che facilmente ha a che vedere con un rapporto causa/effetto. L’impronta dell’animale, ad esempio, non può che imprimersi a contatto con la zampa dell’animale, esattamente nel luogo in cui questo passa, e come effetto del passaggio dell’animale.

Un segno è infine un’*icona* quando si tratta di qualcosa che agli occhi di qualcuno rimanda per somiglianza a qualcos’altro. Il ritratto, ad esempio, rimanda al volto di una persona non già perché ne sia una

duplicazione ma in quanto analogo *per certi aspetti* (si tengano presenti le ultime parole della definizione generale di segno data da Peirce). Segnaliamo subito che il dibattito sull'iconismo è stato molto ampio e complesso, e ci guarderemo bene dal riprodurlo in queste pagine, anche perché prenderemo una strada diversa rispetto a questa. In particolare, molto si è ragionato intorno al grado di convenzionalità dell'icona, e intorno al concetto stesso di "somiglianza". Dobbiamo pensare che l'icona abbia carattere soggettivo, come sarebbe giusto supporre stando alla definizione generale del segno, o dobbiamo pensare piuttosto che la somiglianza sia qualcosa di oggettivo, che le cose siano simili *in se stesse*?

Nel suo *Trattato di semiotica generale* – un testo chiave per il dibattito sull'iconismo – Umberto Eco (1975) critica sei nozioni dell'iconismo, che vanno da quella per cui "l'icona ha le stesse proprietà dell'oggetto" a quella per cui rinvia per somiglianza diretta, a quella per cui le icone sarebbero analizzabili in tratti pertinenti più semplici, e così via. È vero che quello di "icona" è una sorta di *termine ombrello* che copre diversi fenomeni, ma questi sembrano avere in comune un carattere per noi decisivo: la relazione iconica è un rinvio a una qualche entità presente in un mondo, reale o possibile. Il ritratto rinvia al volto della persona, la mappa al territorio, la fotografia all'oggetto fotografato. Così, trasportando il concetto di iconismo in ambito narrativo, come ha fatto Greimas, si farà riferimento al rinvio analogico che situazioni, luoghi e personaggi di una storia possono avere con qualcosa di "reale". Giustamente, Greimas evidenzia, di questa relazione analogica, il carattere marginale e addirittura ingannevole, parlando di "illusione referenziale". L'illusione referenziale sarebbe infatti quella per cui, leggendo un racconto, pensiamo non che questo testo possa comunicarci dei significati, in termini di valori, idee e visioni del mondo che esso esprime, ma che banalmente il racconto si limiti a parlarci degli oggetti, dei luoghi e delle persone che esso cita. Allo stesso modo nel caso della pittura, la fruizione ingenua si limita al riconoscimento delle cose e delle persone dipinte, magari neppure immaginando che il quadro abbia assai più complessi e affascinanti significati e valori culturali.

La relazione iconica di cui parla Peirce tende dunque a collocarsi in una concezione per cui i segni rinviano a un *referente* piuttosto che a un *significato*. La differenza è profonda e decisiva, come appare dall'esempio ben noto dei discorsi intorno alla *Gioconda* leonardesca.

Secondo alcuni, ciò che è più affascinante è l'individuazione della persona reale che il pittore prese a modella per il ritratto: si tratterebbe dunque di porre l'accento sul rinvio analogico del quadro alla persona reale, al suo *referente*, un'entità talmente specifica da poter essere indicata con un nome e un cognome (Lisa Gherardini, per esempio). Secondo altri, tale questione è del tutto trascurabile, mentre ciò che conta è il senso di indefinibile e sospesa ambiguità, di presenza e insieme di assenza dal luogo... “enigmatico”, “inafferrabile”, “surreale”, sono ad esempio termini che tipicamente ricorrono in queste riflessioni interpretative: la differenza tra la ricerca del *significato* e l'attenzione puntata sul *referente* risulta subito evidente. La stessa alternativa, per fare un esempio diverso, si pone a proposito delle fotografie: chi si impegna sul lato del *referente* si chiede soprattutto “che cosa è stato fotografato”, laddove chi segue la strada del *significato* si chiede “cosa comunica questa immagine, che emozioni suscita, che valori simbolici può esprimere”. Le due strade sono, come si vede, sostanzialmente diverse.

### 2.3. Indici: i limiti della visione di Peirce

Siamo dunque a questo punto. Se con Peirce possiamo distinguere una più larga gamma di segni, non disponiamo però di una visione teorica soddisfacente per spiegarne il funzionamento. Non c'è dunque che vedere se sia possibile elaborare una visione innovativa capace di integrare gli aspetti più positivi dell'una e dell'altra teoria del segno – procedimento tipico di quella che chiamiamo prospettiva “neoclassica”. In fondo, si potrebbe anche dire che cerchiamo di riportare la teoria originaria degli indici, e delle icone, al più elaborato modello teorico che Peirce ci propone per i segni arbitrari, o “simboli”. Perché solo questi ultimi dovrebbero fondarsi sulla distinzione tra modello e occorrenza? Schematizziamo, prima di procedere oltre, alcuni principi fondamentali del funzionamento del segno in chiave saussuriana, in buona misura confermati dalla visione peirceana del segno arbitrario:

- I segni sono entità generali, fanno parte del codice e non dei testi o delle realizzazioni locali
- Quello che troviamo a livello locale (per esempio nella pagina di un libro) sono dunque occorrenze specifiche di quell'entità astratta che è il segno



- In terzo luogo, dobbiamo tenere presente la nostra analisi del comportamento di un *interprete* alle prese con un segnale sonoro di carattere linguistico. Ricordiamo che l'operazione decisiva è per lui il riconoscimento di quali segni (parole della lingua, diciamo) siano stati impiegati: il passaggio più delicato e decisivo è quello che lo porta dalla materialità concreta e contingente dei suoni all'identificazione di un modello mentale di parola, vale a dire un *significante*. Qui si verifica il passaggio dal livello fisico allo psichico, dall'accidentale al normato, dal locale al globale.

Prendiamo ora uno degli esempi più classici usati da Peirce per illustrare il suo concetto di indice: la nuvola scura che per l'osservatore significa probabilità di arrivo della pioggia. Nella visione di Peirce, un oggetto fisico visibile in cielo, quella nuvola specifica che ad esempio io vedo in questo momento, rimanda a un fenomeno meteorologico altrettanto specifico, la pioggia che tra poco potrà incominciare a cadere. Come sempre, vi è connessione temporale e spaziale: né pensiamo che una nuvola scura annunci pioggia per il prossimo anno, né pensiamo che la nuvola scura che transita ora sopra Torino annunci pioggia nel pomeriggio su New York. Questa è l'idea di Peirce, ma questo modo di spiegare il funzionamento del segno è indifendibile. Ecco perché.

Se ogni volta che vedo una qualche nuvola io dovessi attribuire un significato specifico a *quel fenomeno particolare*, difficilmente saprei cosa dirne. Per ogni nuvola, dovrei attendere di constatarne gli eventuali effetti. Questa nuvola tonda con uno sbuffo a destra porta pioggia, o no? E quell'altra un po' più scura ma più lunga, che ricorda una banana? Sto a guardare, e vedo cosa succede, non posso fare altro. Il giorno dopo vedo un'altra nuvola, a forma di banana ma un po' meno lunga e un po' più gialla, e di nuovo non so cosa accadrà. Inevitabilmente. In altre parole: le mie capacità d'interpretazione, finché sono riferite all'oggetto fisico che vedo, preso in quanto tale, praticamente tendono a zero. Ma questo non è ciò che accade di fatto. Perché di fatto, quando vediamo in cielo un nuvolone nero, non pensiamo che quello specifico oggetto-nuvolone abbia per significato "probabilità di pioggia", ma che quello che vediamo è un'*occorrenza particolare* di una *categoria generale* che già conosciamo. Il processo con cui attribuiamo il nuvolone ora in cielo alla classe /nuvoloni neri/ è esattamente dello stesso tipo di quello che ci fa passare da un insieme di suoni che arriva alle nostre orecchie al modello della parola /blu/. È perché noi conosciamo già il segno che

ne ri-conosciamo l'occorrenza singola. Dunque, quando parliamo di *interpretare* il significato di una certa nuvola, il punto decisivo non consiste tanto nell'attribuzione di significato, perché il significato "probabilità di pioggia" è *già attribuito* al modello mentale "nuvolone nero" a livello di sistema: l'operazione interpretativa chiave consiste invece nel riconoscimento dell'oggetto fisico (la nuvola) come occorrenza di un modello già mentalmente consolidato (il modello dei nuvoloni neri). Lo stesso naturalmente vale se prendiamo l'esempio del fumo: non è quel fumo-oggetto reale che vediamo in questo momento a *stare per* la presenza del fuoco, ma è l'idea generale di "fumo" a operare tale rimando. E lo stesso per l'impronta dell'orso, e così via. Il legame tra l'indice e il suo valore non si pone a livello locale, e non c'è nessuna connessione diretta tra un oggetto fisico e un senso: una visione che decisamente contrasta con l'idea di Peirce per cui "The index has no generality in itself. It does not depend on a mental association" (Peirce 1982-1999, vol. 5: 379).

Notiamo che nel *Trattato di semiotica generale* Umberto Eco (1975: 30) ha avanzato osservazioni che avrebbero in effetti potuto portarlo vicino alla nostra conclusione. Criticando l'idea di indici da considerare come segni "naturali", osserva ad esempio che il primo medico che ha scoperto l'esistenza di una relazione costante tra un certo tipo di macchie rosse e il morbillo non ha compiuto per questo alcuna operazione semiotica, ma ha semplicemente fatto un'inferenza. Quando però questa relazione è entrata nei trattati di medicina, diventando una convenzione semiotica appresa da altri medici, allora essa ha dato vita a una connessione segnica, di natura propriamente semiotica. Nella medesima prospettiva, leggiamo più avanti nello stesso libro (p. 73) che un segno è sempre una correlazione "riconosciuta da una società umana", e dunque il segno non è mai un'entità fisica. In conclusione, però, non decidendo di fare riferimento a una visione teorica diversa, Eco finisce per affermare che, in definitiva, è la stessa nozione di segno a risultare inadoperabile (p. 283).

Diremmo invece che la capacità umana di operare connessioni semiotiche è fondamentalmente legata proprio alla capacità di passare rapidamente dall'oggetto singolo alla classe di attribuzione: con tanta rapidità, anzi, da non farci neppure rendere conto che quando attribuiamo significati stiamo di fatto *collegando il generale con il generale*, e non abbiamo a che fare con casi singoli in quanto tali. Vista la cosa in questi termini, che diremmo concretamente corri-

spondere alle operazioni mentali che in effetti di continuo svolgiamo, ci rendiamo conto che il funzionamento segnico dell'indice è per vari aspetti molto simile a quello del segno linguistico: non perché stiamo cercando di riportare l'un tipo di segno all'altro, ma perché osserviamo che i segni in generale poggiano su un meccanismo che presenta aspetti comuni. Forti di queste prime osservazioni nell'ambito degli indici, proviamo dunque a esporre in modo ordinato una teoria integrata e coerente dei tre tipi di segni.

## 2.4. I segni arbitrari, regole e eccezioni

Proprio per il fatto che dipendono interamente da convenzioni, i segni arbitrari si presentano quasi ovviamente nella forma complessiva di *sistemi*. Non essendoci motivi che legano un certo significante a quel dato significato e viceversa, non c'è modo per il parlante di passare da un lato all'altro del segno per ragionamento, o per osservazione. Se non si sa, ad esempio, cosa voglia dire *quip* in inglese, si avrà un bel guardare fisso la parola, o sentirla suonare, o provare a ragionarci sopra in termini di causa ed effetto, o magari seguire la strada analogica; non c'è verso di arrivarci. Se non l'abbiamo appreso e memorizzato, o non abbiamo un contesto da cui dedurne il valore, la parola resterà misteriosa, e non sapremo mai che sta per qualcosa di simile al nostro "motto di spirito". Diversamente da quanto vale per gli indici e le icone, i segni arbitrari richiedono un lavoro molto duro di apprendimento sistematico: bisogna infatti memorizzare lunghe *liste* di segni, che si presentano poi come unità sostanzialmente rigide e fortemente standardizzate. Non è dunque un caso se di fatto vi sono pochi sistemi di segni fondati sul principio della correlazione arbitraria, e dunque non vi sono più ragioni oggi per non riconoscere che la lingua costituisce una forma di comunicazione tanto raffinata quanto specifica, tanto preziosa quanto in definitiva particolare, tendenzialmente *sui generis*.

*Arbitraria*, va precisato, è in primo luogo la relazione che lega ciascun *significante* al relativo *significato*; dipendono però dalle convenzioni linguistiche anche i due termini della relazione in quanto tali, dunque sia il significante sia il significato. Se la convenzionalità è evidente per il significante (in italiano abbiamo /kane/, in inglese /dog/), abbiamo però già rilevato come anche sul lato dei significati ciascuna lingua elabora un sistema in qualche misura suo peculiare.

L'apprendimento di una lingua straniera comporta in effetti che si imparino anche i modi in cui tale lingua disegna l'area di significato dei suoi segni; basti pensare a come nelle prime lezioni si spiega agli studenti italiani che l'inglese non possiede un verbo che equivalga all'italiano "potere", o che ci sono dei problemi a tradurre l'italiano "pecora". Abbiamo già detto della non corrispondenza tra l'area di valore del termine italiano "blu" rispetto all'inglese "blue", ma – per citare un'area lessicale toccata da Saussure – potremmo ad esempio ricordare la non sovrapposizione tra l'italiano "foresta" e il francese "forêt": "forêt" può valere in molti casi per l'italiano "bosco", allo stesso modo in cui "blue" vale per punti di colore per i quali un italiano userebbe "azzurro".

Qui si presenta una questione importante, e molto discussa (per una sintetica presentazione dei termini della questione rimando a Pisanty e Zijno 2009: 85 sgg.): questi esempi non intendono dimostrare che la definizione dei significati da parte della lingua sia completamente libera e immotivata. Non lo è neppure, del resto, quella dei significanti, giacché la lingua tende per esempio a riservare le parole più semplici e brevi ai concetti d'uso più comune, o le configurazioni fonemiche più facili per il bambino a parole come *papà* e *mamma*. A maggior ragione, le categorie costruite dalla lingua sul piano dei significati non sono operate a casaccio, e tuttavia contemplan molte scelte discrezionali. La suddivisione dei colori può tenere conto ad esempio di criteri d'ordine percettivo, o di corrispondenza con determinati oggetti, o di connessione con determinati fenomeni naturali: indubbiamente, *può* tener conto dell'uno o dell'altro di questi criteri, ma nessuno di questi è *obbligatorio*. La categorizzazione dei tipi di animali fa riferimento a criteri spesso vicini a quelli delle scienze zoologiche (criterio della generazione di prole feconda, in particolare). Così, la categoria linguistica *cane* corrisponde a una specie zoologica, *gatto* anche, ma *topo* no. Con *mosca* andiamo malissimo, il termine non corrisponde a nulla di preciso in zoologia – se lo si cerca su *Wikipedia*, si legge che è una categoria dell'immaginario collettivo. Al contrario, non abbiamo nessuna parola d'uso corrente per indicare i bovini, dobbiamo mettere insieme *toro*, *bue* e *mucca*. Il fatto è che la lingua modella i concetti non a partire da criteri di neutrale riproduzione del mondo ma sulla base di criteri di convenienza, di opportunità pragmatica, di corrispondenza con il disegno della logica culturale. Noi italiani chiamiamo "cugini" un insieme di parenti che per altre culture appartengono a categorie del tutto diverse; per quanto il termine

si riferisca a qualcosa di apparentemente radicato nei fatti biologici, di fatto *in natura*, o se si vuole *oggettivamente*, non esistono cugini. La nostra lingua, però, è del tutto razionale nel creare una sua categoria di “cugino”, perché corrisponde a tipi di persone con le quali in pratica siamo invitati ad avere una relazione simile: queste persone non sono simili per natura, ma lo sono *per cultura*, e l’istituzione da parte della lingua del significato di “cugino”, e dunque di questo concetto, è arbitraria, ma del tutto razionale (anche la lingua ha però le sue *défaillances*, come tutto: basti pensare in italiano alle confusioni create dal termine “nipote”). Parlare di costituzione “arbitraria” delle categorie linguistiche non è dunque, in definitiva, la migliore scelta terminologica, anche perché “arbitrario” viene associato troppo sovente a concetti come “capriccioso”, “discutibile” o addirittura “illegittimo”. Quello che si vuole indicare, invece, è la presenza decisiva di una scelta, operata sulla base di una logica interna che non soggiace a un disegno delle cose già esternamente deciso.

## 2.5. La struttura del segno arbitrario

Abbiamo sottolineato che non esiste un pensiero organizzato *fuori dei linguaggi*, che possa poi essere introdotto nelle categorie proprie ai linguaggi che usiamo. La lingua, dice Saussure, introduce un sistema formale di suddivisioni all’interno di quello che, in sua assenza, sarebbe uno spazio continuo, amorfo e indistinto (si pensi al ragionamento fatto sui colori). Ma costruendo tali categorie, tracciando tali linee di divisione, la lingua introduce l’idea che ciò che sta al di là della linea di divisione è *diverso* e ciò che sta al di qua è *simile*. In altre parole, questo giudizio di similarità e differenza è una *conseguenza* dell’ordine introdotto dal codice linguistico.

Poiché incominciamo ad avere a che fare con troppi tipi di “somi-glianza”, e c’è il rischio di confondere insieme fenomeni che è invece importante distinguere, introduciamo a questo punto un’espressione specifica, “equisomiglianza”. C’è relazione di *equisomiglianza* tra gli elementi che appartengono a una stessa classe, e di *conseguenza* sono trattati dal codice linguistico come semioticamente equivalenti. Nell’esempio, tutti i punti di colore che la lingua italiana raccoglie nel significato del termine “blu” vengono trattati in modo equivalente, sono appunti *equisimili*.

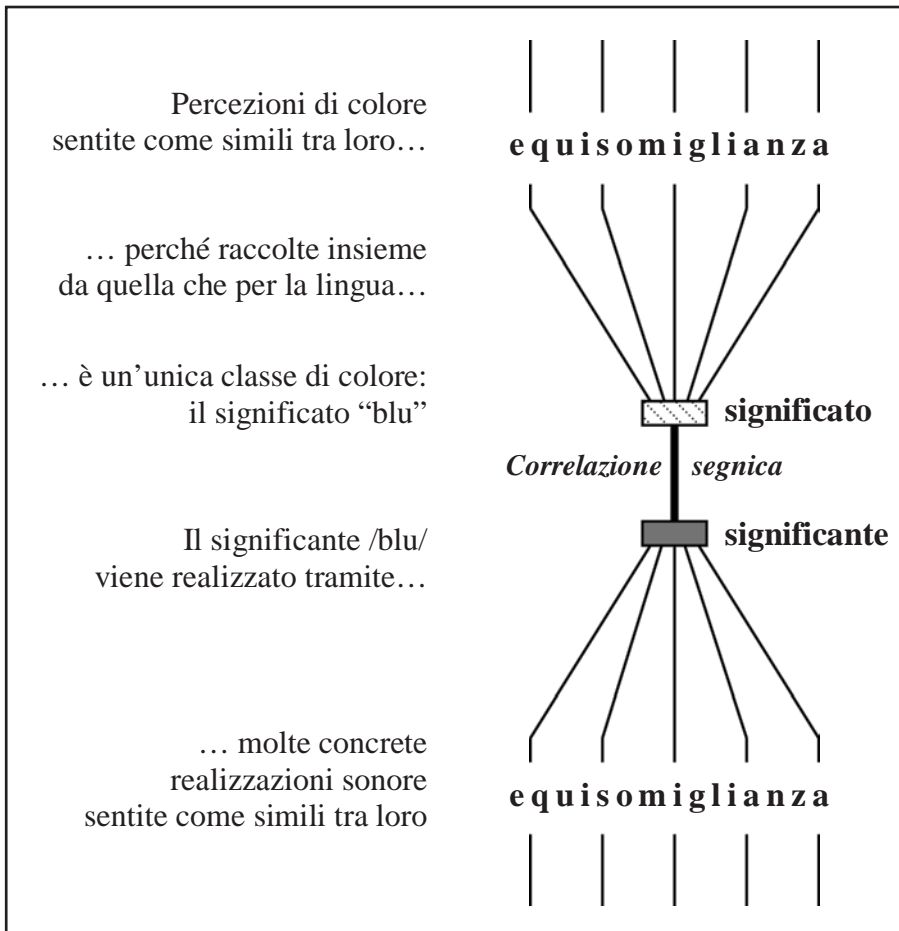
Lo stesso può essere constatato facilmente sul lato del significante: noi giudichiamo di fatto “simili” oggetti che sono in sé molto diversi, come le differenti realizzazioni sonore di una data parola: anche qui, oggetti diversi ma che ricadono nella stessa classe semiotica – nel caso, il significante di una parola italiana – vengono a condividere la medesima identità semiotica: sono dunque *equisimili*.

Si noti che questo principio di somiglianza agisce di fatto, sia pure in modi diversi, all’interno di *tutti i sistemi semiotici*. Lo stesso Saussure, del resto, aveva segnalato la centralità del meccanismo dell’analogia nel funzionamento (diacronico e sincronico) del linguaggio, arrivando a proporre l’idea che un linguaggio non sia altro che un insieme di relazioni analogiche.<sup>1</sup> Potremmo anzi dire che, da un certo punto di vista, una funzione essenziale di tutti i sistemi semiotici consista proprio nell’impegnarsi a definire “che cosa è uguale e che cosa è diverso”. Lo schema a fronte mostra il posto delle relazioni di *equisomiglianza*, e come queste permettano al segno di correlare, appunto, delle classi: non entità concrete e puntuali, bensì astratte e *generali*.

Dobbiamo però a questo punto chiederci se tutti i segni arbitrari obbediscono davvero a questo schema, e alla logica che esso sottende. C’è in effetti un ambito di eccezioni: quelli che la grammatica chiama tradizionalmente “nomi propri”. Per la verità, dietro questa nozione generica si raccolgono fenomeni diversi; per averne un’idea, basta riflettere un momento sulla differenza tra Mississippi, che indica una specifica e singola entità, Marco che indica ogni volta una singola e determinata persona, ma lo fa moltissime volte con individui via via differenti, o iPhone, che pur essendo “nome proprio” designa un tipo generale di strumento, articolato in una serie di modelli diversi, ciascuno dei quali corrisponde a milioni di singoli oggetti fisici. Si nota subito che quest’ultimo caso presenta caratteri che generano una certa ambiguità tra l’idea del nome proprio come etichetta linguistica destinata a designare un’entità singola e la tipica capacità di un significante linguistico di rimandare a una classe. Ma consideriamo il caso più semplice, quello del nome che funziona come etichetta che designa una singola entità: ad esempio *SN 1006*, nome astronomico di una supernova. È chiaro che la funzionalità di questa entità linguistica si concentra nel rinviare a

<sup>1</sup> Cfr. Saussure 2002: 161.

uno specifico oggetto fisico, un *referente*, tanto da avvicinare addirittura la sua valenza semiotica a quella di un indice. Il nome proprio possiede un referente, piuttosto che un significato: di conseguenza, non vale in questo ambito lo schema che abbiamo presentato, dal momento che l'obiettivo è proprio quello di poter distinguere il singolo oggetto, *evitando la formazione di una classe*. Questo ragionamento viene utile, come vedremo, soprattutto quando si trattano casi di comunicazione analogica: per esempio immagini il cui scopo è proprio di rimandare a uno specifico referente – si pensi al caso delle foto d'identità



## 2.6. I segni indicali nella teoria “neoclassica”

In generale, scarso rilievo è stato dato agli indici, la cui rilevanza nella comunicazione quotidiana è senza dubbio molto maggiore di quanto si possa immediatamente pensare. Tra i motivi di questo scarso interesse vi è anche la tendenza di Peirce a scegliere esempi di indici naturali (nuvole, fumi, impronte...), sì da poter fare erroneamente ritenere che gli indici non abbiano un posto importante anche nella vita sociale, in quanto elaborazioni culturali. Diciamo piuttosto che una prima caratteristica interessante degli indici è la capacità di far uso di oggetti o comportamenti in prima battuta non semiotici, cioè legati a funzioni non comunicative. Questo permette di avere costantemente sottomano infinite possibilità di impiegare indici, e al tempo stesso di modulare molto sottilmente i livelli di consapevolezza e di assunzione di responsabilità, tanto dal lato della produzione quanto da quello della ricezione.

Un ambito tipico per l'esplorazione di sistemi indicali è quello dell'abbigliamento: in questo caso è evidente che *aggiungiamo* valore semiotico a entità che comunque esisterebbero per altri scopi (ripararci dal freddo, difenderci da cose che potrebbero ferirci, nascondere certe parti del corpo, eccetera). L'ingegnosità umana si presenta qui in una delle sue vesti più tipiche: la sovrapposizione di funzioni diverse e indipendenti; si noti infatti che il valore segnico si aggiunge al valore funzionale senza cancellarlo, e questo porta a un'ambiguità molto tipica nell'uso degli indici. Per esempio, se si ritiene che indossare una pelliccia costosa sia *indice* di status economico elevato, resta comunque alla signora con pelliccia la possibilità di sostenere di non avere intenzione di fare un uso simbolico dell'indumento, di non attribuirvi alcun significato e di usarlo solo per ripararsi dal freddo.

Questo carattere diffuso, duttile e un po' *casual* dei segni indicali è legato al modo in cui se ne effettua l'interpretazione. Non c'è bisogno in questo caso di un apprendimento sistematico, e anche quando il segno non è precedentemente noto il ragionamento o la connessione con altre conoscenze può consentirci di arrivare a un'interpretazione corretta. Si parla infatti di rapporti di dipendenza causale o di connessioni logiche intrinseche, tanto intrinseche da poter implicare addirittura qualche forma di contatto fisico. Sembrerebbe però, analizzando il modo in cui attribuiamo valore indicale, che sia in gioco piuttosto un'abitudine a muoverci all'interno di *catene di eventi*: dimensione



molto interessante e molto più vicina agli strumenti semiotici, imparentata in qualche modo con la stessa dimensione narrativa. Dato che nella nostra lettura dell'esperienza gli eventi tendono a *legarsi* gli uni agli altri formando una sequenza, questo ci permette di risalire logicamente dall'uno all'altro anello della catena. È possibile collegare un evento di cui abbiamo conoscenza tanto alla sua presumibile *causa* (se vedo molte persone camminare per strada con l'ombrello aperto questo per me *significa* che sta piovendo) quanto alle sue possibili *conseguenze* (se vedo una di queste persone chiudere l'ombrello e agitarlo minacciosamente verso un'altra, *significa* che sta per scoprire una baruffa).<sup>2</sup>

Nel caso della signora con pelliccia, il ragionamento è già più complesso: se questa persona indossa *adesso* la pelliccia, è perché ha potuto disporre non solo del denaro per acquistarla, ma di un accesso regolare a risorse economiche abbondanti; la catena logica in cui l'acquisto della pelliccia si inserisce prende così dimensioni più ampie, avvicinandosi a quella forma più articolata di catena di eventi che disegna uno "stile di vita". Possiamo così interpretare un tratto osservabile nel comportamento di qualcuno non solo come *segnale* di una sua intenzione d'azione, o come una sorta di *traccia* lasciata da un atto precedentemente compiuto, ma anche come *sintomo* di qualcosa di più ampio, com'è appunto uno stile di vita o di pensiero. Ricordando che in semiotica si dice "sintagmatica" la connessione tra gli elementi che compongono una catena strutturata, possiamo dire che questo tipo di segni, che per tradizione chiamiamo "indici", sia definito dal suo fondarsi su *connessioni sintagmatiche*.

Se riprendiamo ora la questione centrale, vale a dire il presunto carattere oggettivo e locale dell'indice sancito dalla tradizione peirceana, l'esempio della signora con pelliccia rende ancora più insostenibile questa posizione, dato che la "pelliccia" è una categoria fin troppo ovviamente costituita a livello di cultura collettiva. Facciamo allora, come controprova, un esempio tratto dalla vita spicciola quotidiana, un piccolo gesto che tutti conosciamo bene, e che tutti, senza studi di semiotica, sappiamo leggere come "indice". Se, nel corso di una conversazione, l'interlocutore guarda il proprio orologio, specie se

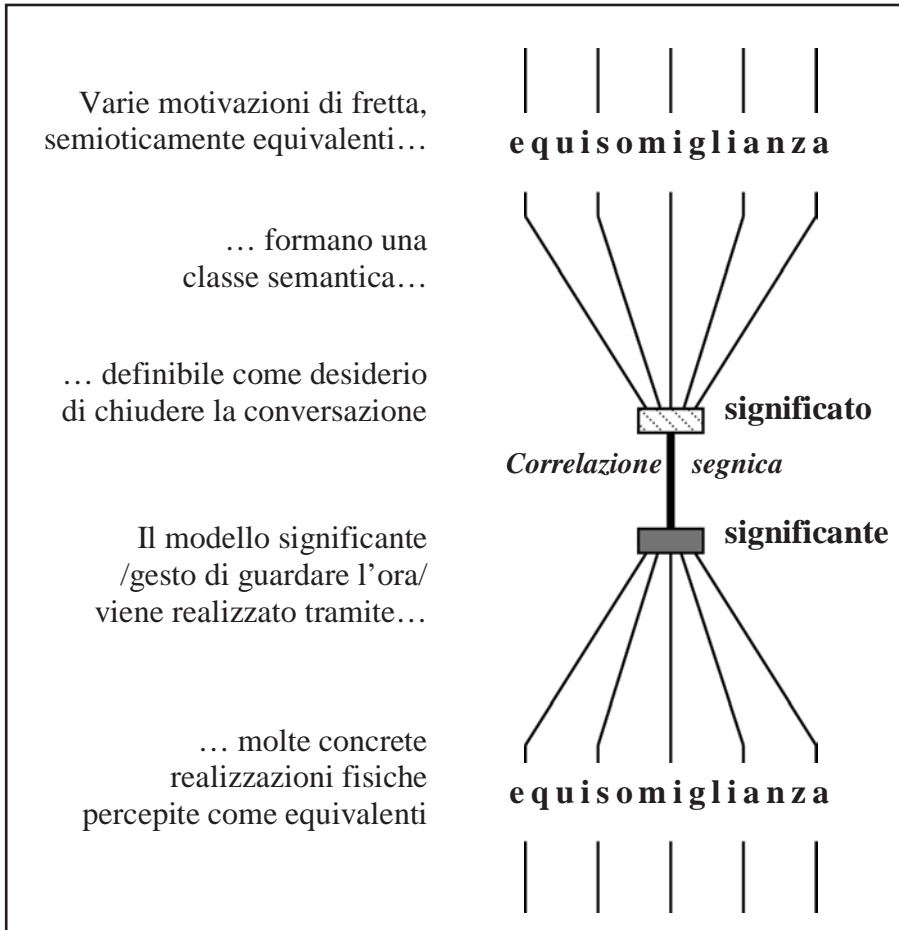
<sup>2</sup> Come si può intravedere da questi esempi, diventa rilevante per la teoria degli indici anche tutta quella parte della semiotica che si è avvicinata alla psicologia cognitiva, mettendo in luce il ruolo primario svolto da modelli tipici di comportamento (spesso indicati come *script*).

con una certa insistenza, è comune intendere questo gesto come un indice di cui è ben noto il valore semantico; lo conosciamo perché quel gesto lo abbiamo usato, lo abbiamo visto compiere ad altri, ci hanno raccontato di situazioni in cui è stato impiegato, ne abbiamo magari letto casi narrati in un romanzo, messi in scena a teatro, e così via. Come abbiamo detto esser tipico dell'indice, anche l'atto di guardare l'orologio possiede ovviamente in origine un'altra funzione, quella di conoscere l'ora; ma, con una piccola sottolineatura, quel gesto si carica, *in aggiunta*, di una funzione espressiva. Percepriamo, nel gesto, il riferimento alla *catena* di fatti in successione temporale che, come piccoli "episodi", compongono la vita quotidiana del nostro interlocutore. Guardare l'orologio *ora*, nel contesto di *questa* conversazione, definisce il gesto attuale in relazione a un evento successivo, che si sta facendo sempre più pressante e centrale alla sua attenzione: così noi assumiamo che tale gesto funga da anello che, cercando di chiudere un episodio, mira a regolare il passaggio all'episodio che segue.

Possiamo certo interpretare questo gesto arrivando *per ragionamento* al suo valore comunicativo (usando quella forma logica che Peirce dice *abduittiva*, vale a dire una forma d'inferenza che ci consente di avanzare ipotesi ragionevolmente probabili sulla base dei dati forniti dall'esperienza). Ma è molto più probabile che attribuiamo un significato al gesto in maniera immediata, sulla base di una configurazione semiotica che già ci è nota. Percepriamo con tutta chiarezza che la connessione tra il gesto di guardare l'ora e il valore semantico "desiderio di porre fine alla conversazione" si colloca a livello generale, e non al livello del singolo gesto. Non è *quel gesto in particolare* ma *qualsiasi gesto di quel tipo*, cioè appartenente a quella classe generale di gesti, ad avere quel significato. Il gesto si ripete in infinite occorrenze locali, tra loro indubbiamente diverse nella loro concretezza. In questo momento in un certo luogo il signor J.R. guarda insistentemente il suo Rolex in oro massiccio, per fare intendere che è una persona importante e ha poco tempo per conversare con i conoscenti, ma tra pochi secondi in tutt'altro luogo il signor Mario Rossi poserà insistentemente il suo sguardo sul suo Fossil in acciaio satinato, per segnalare che deve correre a un impegno di lavoro, e migliaia di chilometri più a nord qualcun altro estrarrà dal panciotto ricamato la gloriosa "cipolla" ereditata dal bisnonno, perché si capisca che tiene d'occhio l'orario del prossimo treno, e così via: orologi d'ogni tipo, vecchie pendole, sveglie appese al collo, e per chi non ha con sé un

orologio andranno bene gli schermi dei cellulari o i quadranti su campanili o stazioni. Valgono tutti i tipi di orologi, e tutti i gesti possibili per rilevarne l'ora: si resta sempre all'interno dello stesso modulo *significante*, che rende tutti questi atti tra loro equivalenti e semioticamente interscambiabili – o, come abbiamo proposto di dire, *equisimili*.

Anche in questo caso, possiamo dunque rappresentare la struttura semiotica dell'indice tramite lo schema che abbiamo impiegato per i segni di tipo arbitrario. Concependo l'indice in questo modo, certo lontano dalla visione di Peirce, possiamo tener fermo il principio per cui il segno è una realtà generale e condivisa, mentale e non materiale, dipendente da una struttura semiotica organizzata e non già da fatti contingenti.



## 2.7. Oltre il concetto di “icona”

Più complesso è il caso del terzo tipo di segni, in qualche modo imparentato con quella che Peirce ha chiamato *icona* (dal greco *eikon*, immagine). Si ha oggi la sensazione che il fondatore americano della semiotica abbia avuto, potremmo dire, un’intuizione giusta ma non ben elaborata: lo testimoniano le innumerevoli diatribe che ne sono seguite e gli innumerevoli tentativi di messa a punto. Pur assumendo qui una prospettiva molto diversa, manteniamo almeno due aspetti chiave delle classiche definizioni di Peirce:

- a) Il segno opera il suo rinvio a “qualcos’altro” non in se stesso – non oggettivamente, dunque – bensì *nella mente di un soggetto*, di un “interprete”, in forma *soggettiva*;
- b) L’icona è un segno caratterizzato dal fatto che il rinvio semiotico è fondato su una *analogia*.

Dall’insieme delle due definizioni, ricaviamo l’idea che l’icona si fonda sul *riconoscimento soggettivo*, da parte e nella mente di un *interprete*, di un qualche tipo di “somiglianza” o “analogia”. Non essendo *nelle cose*, la somiglianza dipende dal modo di guardare dell’interprete, dalla prospettiva che questi assume, dipendente a sua volta dalla competenza semiotica e culturale di cui egli dispone. S’intende che, per chi operi nel quadro delle scienze umane, è senz’altro più appassionante chiedersi “per quale motivo un certo soggetto vede A come simile a B” che non “come fa un oggetto A ad assomigliare a un’entità B”. Essendo *costruite*, le “somiglianze” sono soggette a *spiegazione*, e sono tutte da esplorare le tecniche culturali che sono capaci di istituire tali effetti di analogia.

Peirce intende purtriooi i segni iconici come rapporto *tra oggetti* (un segno è iconico quando rappresenta il suo oggetto principalmente attraverso la sua similarità<sup>3</sup>), e dunque le icone come segni che rinviano a entità presenti nel mondo. Ora, è innegabile che vi siano parecchi casi in cui la funzione di un segno, specialmente ma non necessariamente visivo, sia quella di riprodurre qualcosa, in modo ad esempio da renderne facile il riconoscimento. Questo vale per lo schema abbozzato su un foglio per spiegare la strada da seguire, o per il ritratto che serve a riconoscere il volto di una persona, e così via: in pratica l’icona funziona in

<sup>3</sup> Peirce 1980: 156.

questi casi come un *nome proprio* che, è vero, essenzialmente rinvia a una certa specifica entità esistente nel mondo. Le cose possono essere più complesse: si può riconoscere per analogia qualcosa che non si è mai visto o che si intende come puramente immaginario. Riconosciamo la riproduzione analogica di un unicorno, per quanto sappiamo trattarsi di un animale inesistente, e interpretiamo per analogia il disegno progettuale di un grattacielo che ancora non è stato costruito, e che forse non lo sarà mai. Facciamo ancora un passo più in là, e siamo a riproduzioni iconiche che rinviano non a entità singole ma a classi, come nel caso della pianta di una villetta a schiera destinata a dar vita a trenta esemplari distinti. L'icona può avere dunque referenti immaginari, virtuali, anche impossibili, oppure referenti che non corrispondono a oggetti ma a classi di oggetti. Tutto questo può rientrare comunque nella visione alla Peirce per cui l'icona rinvia, in definitiva, a un referente di qualche tipo, magari di definizione raffinata.

Le cose cambiano già sostanzialmente quando, ad esempio, capiamo che il disegno o la fotografia di un animale o di una pianta (prendiamo il caso di uno stambecco raffigurato nelle pagine di una guida per passeggiate in montagna, per esempio) non si riferisce affatto a un dato animale ripreso dalla macchina fotografica – questo specifico stambecco *ora-qui*, nel momento in cui la fotografia viene scattata – bensì all'*idea generale* di “stambecco” in quanto specie zoologica. Sarebbe senz'altro interessante studiare le modalità tecniche che fanno passare l'immagine dello stambecco da icona-nome proprio a immagine che vale come nome comune (ritaglio dell'immagine, posizione non angolata dell'animale, illuminazione omogenea, e così via), ma ciò che qui importa è che dal rinvio a un'entità specifica si passa alla rappresentazione di una categoria generale, di un concetto del tutto paragonabile al *significato* della parola “stambecco”.

Esaminando i casi concreti che ci si presentano, è davvero affascinante notare come la nostra competenza di interpreti sia pronta a scegliere con prontezza l'una o l'altra strada. Sulle due pagine a fronte di un settimanale riguardante l'elezione del Presidente di una Repubblica sudamericana vedo ad esempio la fotografia dell'uomo politico appena eletto e, dall'altra parte, il ritratto di un bambino vestito di stracci, tenuto a mano da una donna di cui neppure si vede il volto, sullo sfondo della strada di una qualche miserevole borgata. Non vi sono dubbi: riconosciamo immediatamente che la prima è una sorta di fototessera che riproduce il volto del personaggio, allo scopo di mostrarci e ren-

derci familiare l'aspetto di quest'uomo, mentre la seconda immagine, pur essendo stata scattata di fronte a un bambino specifico, non vuole farci pensare a quel bambino in particolare bensì a una generale condizione di indigenza, e alla situazione sociale che l'uomo politico dovrà affrontare. Nella prima fotografia ciò che conta è il referente, si tratta di un'icona-nome proprio, ma nel caso della seconda, pur se non mettiamo in dubbio che gli oggetti fotografati esistano, ciò che conta è un rinvio concettuale, un significato; sarebbe forse troppo azzardato dire che la prima è l'immagine di una persona e la seconda l'immagine, invece, di un'entità concettuale, dunque di una rappresentazione mentale? Ma può una macchina fotografare un'entità mentale? In certo senso, sì. Proviamo a capire come questo possa avvenire, considerando più nei dettagli un esempio, volutamente molto comune, di uso comunicativo di un'immagine fotografica.

## 2.8. Rovesciando l'inquadratura

Immaginiamo il caso di un fotoreporter cui sia stato chiesto di fornire un'immagine adatta a illustrare un articolo per una rivista. Il pezzo tratterà della necessità di difendere la bellezza dei luoghi naturali, troppo spesso deturpati dalle esigenze dell'industrializzazione; di qui deriva il senso che la fotografia deve esprimere. Il nostro fotografo, prima di imbracciare l'apparecchio fotografico, deve fermarsi a riflettere: non può passare alla fase creativa, se non l'ha prima pianificata, decidendo quale tipo d'immagine precisamente vuole realizzare. Tanto più bravo il fotografo, tanto più approfondito e accurato è il processo di quella che i teorici chiamano *pre-visualizzazione*. Poniamo che il nostro fotografo opti, ad esempio, per un'immagine che mostri un piacevole ambiente naturale montano, rovinato dai tralicci e dai cavi della linea elettrica ad alta tensione che lo attraversa. La previsualizzazione è precisa: l'ora deve essere quella dell'alba, per avere i colori più freschi, la focale dell'obiettivo deve essere tale da schiacciare un po' le componenti l'una sull'altra, tutto deve risultare allo stesso modo nitido e a fuoco, la prospettiva un po' dal basso, in modo da sottolineare la misura e l'imponenza dei tralicci, i colori devono essere vivi ma naturali... Soprattutto, egli disegna nella sua mente una struttura topologica<sup>4</sup> capace

<sup>4</sup> Su questo concetto si veda più avanti il paragrafo 5.2.

di enfatizzare la compresenza e l'opposizione tra componente naturale e tecnologica: decide quindi di comporre una fotografia in cui una catena montana digradi obliquamente dall'alto al basso muovendo da sinistra verso destra, mentre al contrario i cavi elettrici dovranno seguire l'andamento opposto.

Definita l'immagine da realizzare, il nostro fotografo raduna l'attrezzatura occorrente e sale in auto; alla ricerca del luogo ove scattare l'immagine che ha in mente, percorre diverse regioni montuose, esamina e scarta un gran numero di inquadrature possibili, finché dopo un paio di giorni individua il luogo adatto per realizzare la sua fotografia. Studia accuratamente la posizione migliore, l'inquadratura, il disegno delle luci e delle ombre, e finalmente quando viene il momento giusto scatta l'immagine. La fotografia ottenuta in questo modo (precisiamo che sarà pubblicata sulla rivista senza alcuna elaborazione successiva) riproduce senz'alcun dubbio la scena inquadrata, con tutto il suo complesso di referenti naturali (prati, cielo, montagne...) e artificiali (cavi e tralicci). Li riproduce, anzi, in modo per certi versi *meccanico*; quel modo che aveva fatto scrivere a Peirce, nel 1895, con qualche ingenuità ma con una buona intuizione: "Le fotografie, specialmente le istantanee, sono molto istruttive, perché sappiamo che esse sono per certi aspetti esattamente uguali agli oggetti che esse rappresentano. Ma questa rassomiglianza è dovuta al fatto che le fotografie sono state prodotte in condizioni tali che esse erano fisicamente costrette a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura. Sotto questo aspetto, dunque, esse appartengono alla seconda classe dei segni: quelli per connessione fisica."<sup>5</sup> Oggi forse non diremmo né che vi sia in una fotografia alcunché di "esattamente uguale" agli oggetti fotografati, né che l'attrezzatura tecnologica sia "fisicamente costretta a corrispondere punto per punto agli oggetti". Tuttavia, il principio di una relativa meccanicità della fotografia resta un tratto essenziale, e resta significativo il riconoscimento di un'affascinante ambiguità tra la natura iconica dell'immagine fotografica e il modo della sua realizzazione, che per certi versi la fa rientrare nell'ambito degli indici. Ma una volta riconosciuta tutta la leggibilità referenziale dell'immagine così faticosamente realizzata, dobbiamo ammettere la necessità di cambiare radicalmente prospettiva.

<sup>5</sup> Peirce 1980: 158.

Questa immagine è semplicemente la riproduzione meccanica di un luogo esistente nel mondo? Generata da una ricerca partita da un'idea assai precisa (che l'immagine in effetti riproduce fedelmente), e poi selezionata fra decine di migliaia di altre immagini possibili, studiata accuratamente nel taglio, nella composizione, nella prospettiva e nella qualità visiva, questa immagine vale assai più come riproduzione su carta della rappresentazione mentale del suo artefice che non come calco di un luogo visibile. La scena che ha permesso l'esecuzione della fotografia è qui uno strumento che serve alla realizzazione di uno scopo espressivo; parafrasando Peirce, si potrebbe dire che questa fotografia è per certi aspetti esattamente uguale al progetto mentale del suo autore, dato che l'apparato tecnologico è stato fisicamente costretto a corrispondere punto per punto all'immagine pensata dal soggetto. La macchina fotografica come il pennello del pittore? Non esattamente allo stesso modo, ma in entrambi i casi si tratta del rapporto tra un progetto espressivo, da intendere come una struttura immateriale elaborata mentalmente, e poi una serie di strumenti usati per arrivare alla realizzazione finale, cioè a un oggetto percepibile sul piano della manifestazione. Senza dimenticare, neppure, che la maggior parte delle opere pittoriche hanno richiesto, per la loro realizzazione, un cavalletto da collocare al posto giusto di fronte al paesaggio o alla scena da ritrarre, oppure dei modelli disposti a posare per ore, mentre il maestro ne riproduceva l'immagine sulla tela. In definitiva, appare davvero ingenuo considerare la fotografia del nostro esempio come il risultato del lavoro meccanico di un'apparecchiatura tecnologica; a rigore, sarebbe più chiarificatrice la metafora che immagina la macchina fotografica impegnata sì a riprodurre ciò che inquadra, ma con l'obiettivo volto idealmente alla rovescia, a inquadrare non gli oggetti esterni ma l'immagine interiore, disegnata nelle mente del fotografo.

L'esempio intende mostrare la distanza tra la concezione peirceana dell'immagine come icona referenziale e la visione per cui l'immagine rinvia invece primariamente a costrutti semantici. La differenza è tanto grande e profonda da non consentire di mantenere lo stesso termine: lasciamo dunque "icona" a indicare il caso più semplice (comunque importante e teoricamente irrinunciabile) dell'immagine a valore essenzialmente referenziale. Noi ci riferiamo invece a un segno vero e proprio, con un significato di natura concettuale paragonabile a ciò che pensiamo come "significato" quando parliamo, ad esempio, di un

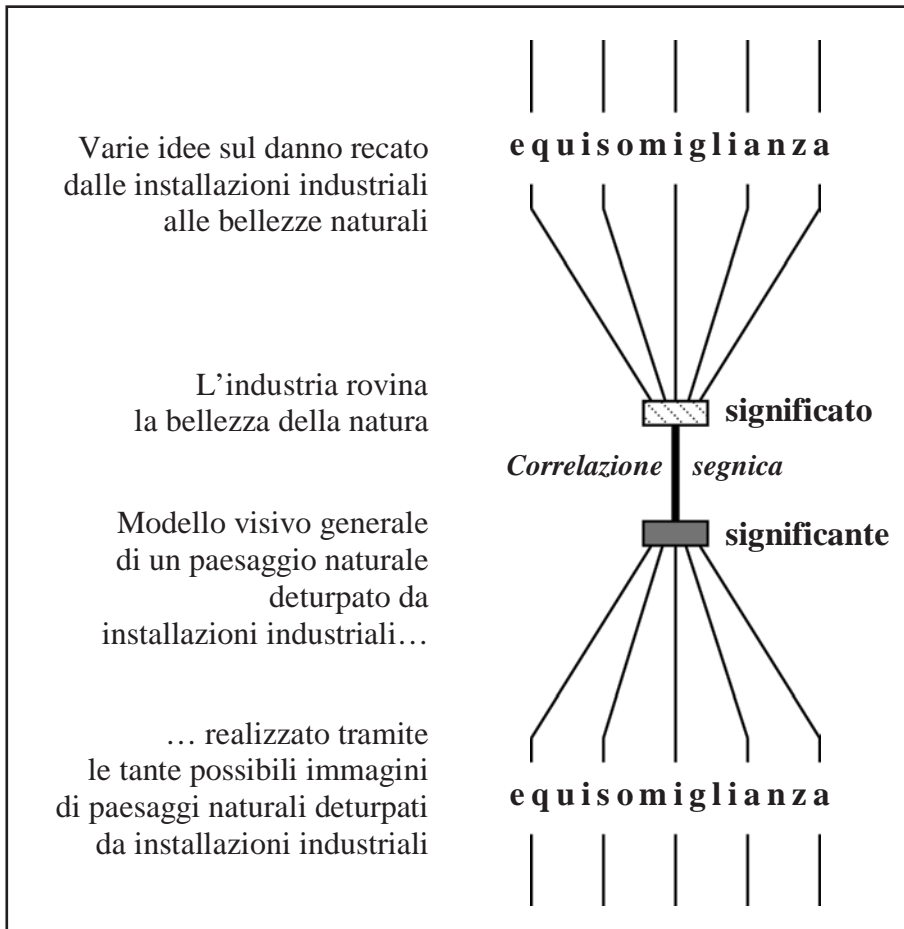


enunciato linguistico. La relazione analogica sarà qui quella che lega una configurazione espressiva alla struttura concettuale che, grazie a una correlazione analogica, essa è in grado di richiamare. Nel nostro esempio, s'intende che l'immagine della bella catena montuosa, la cui armonia è rovinata da una linea ad alta tensione, possiede un'analogia strutturale con l'idea che si vuole esprimere: che gli strumenti del progresso industriale devastano la bellezza della natura. Qualunque sia la base precisa su cui riconosciamo l'analogia, essa ci appare evidente, tanto evidente anzi da poter essere giudicata addirittura banale. Ma questo è il punto: l'evidenza, e insieme l'effetto di *già visto* legato alla reiterazione di un certo modulo espressivo, valgono all'interno di uno specifico universo culturale, dove si sono consolidate tanto certe forme di pensiero quanto certe soluzioni di rappresentazione simbolica. Il tipo di segni di cui parliamo, oltre ad essere una realtà culturale storicamente elaborata, appare dunque dotata di un certo grado di generalità, e della capacità di riprodursi in un numero, più o meno ampio, di specifiche *occorrenze*.

## 2.9. La nuova struttura del segno analogico

Se, riprendendo l'esempio che ci ha portato fin qua, ci chiediamo ora se l'idea espressa da quella specifica immagine possa venir espressa anche da altre, la risposta è ovviamente sì: potrebbe trattarsi di altri panorami montani, ma anche marini o agresti, così come in luogo dell'apparato elettrico potrebbero esserci ad esempio delle ciminiere. Vale dunque anche qui il principio della *equisomiglianza*, che in questo caso lega tra loro tutte le possibili realizzazioni dello stesso significante, cioè tutte le possibili immagini di paesaggi naturali rovinati da installazioni industriali che esprimerebbero, di fatto, un significato sostanzialmente equivalente. Concludiamo allora che resta valido anche qui il modello teorico proposto più sopra; nel caso, lo schema prende la disposizione mostrata alla pagina seguente.

La struttura del segno è la stessa che abbiamo usato per gli indici e per i segni arbitrari, la stessa la logica base di funzionamento. Bisogna però fare attenzione a non confondere l'*equisomiglianza* – fenomeno come abbiamo visto presente, necessariamente, in tutti i tipi di segni – con quella relazione analogica che solo in questo specifico tipo di segni collega il piano del *significante* a quello del *significato*.



Parliamo in questo caso di una *relazione* di rinvio segnico fondata sull'analogia, e la denominiamo *rel-analogia*. In sintesi, i due tipi di nozioni possono essere distinti in questo modo: l'*equisomiglianza* si pone tra i membri di una classe, e dunque lega tutte le varianti che ricadono nello stesso *significante*, o tutte le sfumature percettive o di pensiero che sono raccolte nello stesso insieme *significato*. Ciò che è equisimile è equivalente e, almeno in linea di principio, può essere scambiato con altri elementi appartenenti alla stessa classe. La *rel-analogia* è invece un tipo di correlazione segnica, e si pone tra i due lati del segno, dunque tra *significante* da una parte e *significato* dall'altra. La *rel-analogia*, o correlazione segnica fondata su criteri analogici, distingue dunque questo tipo di segni nello stesso modo in

cui il puro principio di convenzione (o arbitrarietà) distingue il primo tipo, e la connessione intrinseca, o sintagmatica, distingue il secondo tipo, gli indici. Sono questi i tre diversi criteri che possono legare tra loro il piano significante a quello significato.

<b>Segni</b>	}	<b>Arbitrari</b>	<i>fondati su:</i> pura convenzione
		<b>Indicali</b>	connessioni intrinseche e sintagmatiche
		<b>Analogici</b>	rel-analogia, (associazione analogica)

Ricordiamo comunque che a queste vanno aggiunte altre realtà semiotiche, più marginali, che funzionano sul modello, per intenderci, dei nomi propri nella tradizionale grammatica linguistica: queste non sono fondate sulla correlazione tra classi ma su una correlazione diretta tra entità specifiche, eventualmente anche singole. Rientra tra l'altro in quest'ambito anche l'uso di icone meramente descrittive, concepite per indicare singoli oggetti o persone.

## 2.10. Il dominio della correlazione analogica

S'intende che, dei tre tipi di segni, quelli fondati sulla correlazione analogica presentano una gamma più varia, un più differenziato ventaglio di forme d'impiego, e insieme una maggiore difficoltà dal punto di vista teorico. Svolgeremo più avanti alcuni approfondimenti, ma è importante dare subito un'idea dell'ampiezza e della varietà degli ambiti semiotici che rientrano in quest'area. Del resto, si potrebbe dire: se le tre categorie di segni devono per principio, nel loro insieme, contenere tutti i sistemi semiotici, poiché la prima categoria – quella dei segni fondati su correlazione arbitraria – si presenta come abbiamo visto molto ristretta, e la seconda categoria, quella degli indici, non può riguardare che una parte decisamente limitata dei sistemi semiotici, si deduce che la terza categoria, essendo l'unica rimasta, sarà per forza destinata a contenerne la gran maggior parte: noi siamo in effetti, è il caso di sottolinearlo, profondamente legati al

meccanismo delle associazioni analogiche, che peraltro abbiamo saputo far evolvere fino a livelli straordinari di complessità e di sottigliezza. Le difficoltà teoriche che fatalmente incontriamo nell'affrontare questa imponente area della semiotica hanno, se non altro, delle comprensibili giustificazioni.

Rimarchiamo a questo punto che anche il celebre esempio della bilancia, impiegato da Saussure per ragionare intorno a segni di carattere non arbitrario, rientra in questo tipo di segni. S'intende che ciò che conta, nel disegno o nella scultura della bilancia, non è la capacità di riprodurre per somiglianza un oggetto del mondo reale, bensì l'analogia concettuale con l'idea astratta di giustizia, che è il suo significato. I "simboli", nel senso usato da Saussure, che è poi quello più corrente, sono dunque segni non arbitrari perché *motivati* da una forma di analogia concettuale. E l'universo del simbolico, peraltro molto ampio, viene a occupare uno spazio importante all'interno dei segni fondati su correlazioni analogiche. Vicino a questo va collocato il funzionamento delle metafore, e dunque di un aspetto chiave dell'elaborazione poetica. Già questi esempi segnalano che non vi è alcuna ragione per confinare il rinvio per analogia nell'ambito delle forme d'espressione visiva. Ma vediamone altri.

Un caso letteralmente "classico" è quello del teatro, dal momento che già Aristotele, nella *Poetica*, sottolineava come sulla scena teatrale si riproducano, per imitazione o *mimesi*, caratteri e azioni tratti dalla vita. Il che non vuole dire che una tragedia sia semplicemente imitazione di ciò che accade nella vita, perché come sappiamo la sua trama deve essere organizzata sulla base di un'unità e una delimitazione logica che la vita, invece, non conosce. Il testo teatrale deve essere costruito in modo da offrire un valore morale, portare il pubblico a provare pietà, o a riflettere sul senso delle vicende dei protagonisti: l'imitazione della vita è insomma un punto di partenza, ma il punto di arrivo è l'espressione di un significato.

Aristotele, in effetti, osserva che anche più in generale gli esseri umani si mostrano molto portati a imitare, e che il meccanismo della *mimesi* mostra di avere grande importanza nella nostra vita: non solo il teatro si basa su un processo imitativo, ma questo vale per molte altre arti, dall'epica a molti generi poetici, dalla pittura alla danza. Seguendo questi autorevoli suggerimenti, riconosciamo il fondamento analogico, come del teatro, così della rappresentazione cinematografica e della narrativa televisiva. Anche in questi casi, ricordiamo,

non ci riferiamo alla semplice riproduzione analogica di oggetti e azioni concrete, poiché vengono riprodotte e rappresentate anche entità più astratte, come relazioni interpersonali e condizioni esistenziali. Si tratta di un complesso dispositivo concettuale, che collega un'imitazione della vita, condensata e depurata di quanto è inessenziale, a un disegno di natura logica e valoriale, spesso propriamente *etica*. Ma questo vale per la narrazione in tutte le sue molteplici forme, dai racconti folclorici ai fumetti, dai melodrammi agli spot pubblicitari.

Questo piccolo elenco ci offre un primo sguardo sull'enorme ampiezza del territorio occupato dai sistemi semiotici a base analogica; ma non si può non notare che, in pratica, tutte le arti tendono a collocarsi nell'ambito della significazione analogica – almeno per quanto i loro prodotti possano essere riconosciuti come entità propriamente semiotiche. Pur non potendo dare risposte complete alle affascinanti domande poste da questa osservazione, ci riserviamo di fornire in proposito, nelle pagine che seguono, almeno alcune indicazioni significative.



## Lo schema della comunicazione, versione fluida

### 3.1. La strana persistenza dello “schema di Jakobson”

In semiotica, quando si parla di modelli dei processi di comunicazione, il riferimento obbligato sembra ancora essere quello del famosissimo schema proposto da Roman Jakobson nel lontano 1958.<sup>1</sup> Se è vero che quel saggio mantiene tuttora molte ragioni d'interesse, vi è anche motivo di pensare che si siano presentate, nel frattempo, altrettante ragioni per un aggiornamento. È comunque singolare che questo scritto abbia mantenuto nel tempo una strana ambiguità, che lo ha reso leggibile in modi opposti. Poiché Jakobson prese le mosse dall'esposizione di un modello del tutto tradizionale, se si vuole di derivazione “cibernetica” (nato cioè nello studio dei processi di comunicazione tra macchine, e non tra esseri umani), e lo fece disegnando uno schema di per sé neutro e anodino, il suo contributo ha potuto essere inteso come una semplice sistemazione di concetti già noti. Tuttavia, il saggio assume poi tutt'altra piega, prendendo al contrario posizione contro le concezioni allora dominanti, e in particolare contro un avvicinamento della comunicazione umana al modo di cibernetici e teorici dell'informazione. Nel modello dei cibernetici, si pensava a una macchina che trasferisse a un'altra macchina informazioni su determinati “stati di cose”. Per esempio, una macchina dotata di un sensore che misura il livello dell'acqua di un fiume può inviare tale informazione

<sup>1</sup> Il saggio di Jakobson, pubblicato per la prima volta nel 1960, costituiva il bilancio di chiusura di un convegno sui problemi dello stile, tenuto alla Indiana University.

a un'altra macchina situata in un luogo diverso. Abbiamo dunque due entità, una in ruolo emittente e l'altra in ruolo ricevente, un messaggio che porta l'informazione, un canale fisico (filo elettrico, eccetera) che permette lo spostamento del segnale, e una realtà di riferimento che dà un senso a tutta l'operazione – in questo caso il riferimento è all'acqua che scorre nel fiume. Il processo necessita inoltre di un meccanismo di codifica e decodifica: il livello dell'acqua può ad esempio essere tradotto in una serie di impulsi del tipo “punti e linee” che potranno scorrere lungo le apparecchiature: poniamo, una linea per ogni metro e un punto per ogni decimetro di altezza dell'acqua. Le due macchine, trasmittente e ricevente, devono ovviamente essere a conoscenza delle medesime regole di equivalenza tra i segnali che si scambiano e il loro valore in “informazioni sul mondo”: solo così, ricevendo un impulso elettrico corrispondente a tre linee e sei punti, la macchina ricevente potrà far scorrere un indicatore su una scala, posizionandolo in corrispondenza di “tre metri e sessanta centimetri”. Questo è ciò che si pensava *prima* del fondamentale intervento di Roman Jakobson.

In prima battuta, il nostro studioso propose uno schema almeno apparentemente elementare, che non sembrava distaccarsi da questa concezione, disegnando sei elementi componenti: il *mittente*, cioè colui che invia il messaggio, il *messaggio* stesso, fulcro di tutto il processo, il *destinatario* cui tale messaggio è inviato, il *canale* o *contatto* che connette mittente e destinatario, il *contesto* circostante e il *codice*, che deve essere almeno in buona parte comune al mittente e al destinatario affinché questi possano capirsi.

Di fatto, né lo schema mostra ragioni di particolare interesse, né si può dire che la definizione di tutti gli elementi sia chiara, ma i concetti si precisano nella fase successiva. Alcune cose vanno però subito puntualizzate. Segnaliamo la particolarità del messaggio, che in questo schema è l'unico elemento mobile, tanto che dovremmo disegnarlo in forma di animazione, mentre si muove dal mittente al ricevente, nonché la particolarità del codice, che è l'unico elemento ad avere contemporaneamente due collocazioni diverse, poiché deve far parte sia della competenza del mittente sia di quella del ricevente. Se l'atto di comunicazione prevede due soggetti posti ai due capi del processo, è importante osservare che i soggetti sono due anche quando si comunica a se stessi, come nel caso in cui si prende appunti: la persona che scrive è un soggetto diverso dal destinatario cui si rivolge, anche se si tratta della stessa persona in un diverso momento nel tempo. Entrambi



i soggetti, poi, tanto il mittente quanto il destinatario, possono non essere persone singole ma entità collettive, gruppi o aggregati, o anche istituzioni. Una comunicazione può infatti rivolgersi a un singolo, a un gruppo definito o a una massa indifferenziata, e allo stesso modo può provenire da una persona singola, da un'istituzione come un ministero o un'università, o può trattarsi di un "autore" che è di fatto un insieme di professionisti, come avviene per la maggior parte dei film.

Un problema più sottile riguarda l'alternativa, spesso segnalata, tra l'uso di "destinatario" o "ricevente". Come sappiamo, il destinatario previsto dal mittente (oggi si direbbe "enunciatore") può essere diverso dal ricevente effettivo – fatto che può causare imbarazzo, o anche determinare il fallimento di un processo di comunicazione.<sup>2</sup> Questo ci ricorda fin dal principio che i due soggetti posti ai capi della relazione comunicativa non sono macchine che agiscono sulla base di automatismi, bensì portatori di una *prospettiva* sul processo in corso. Quando Jakobson sceglie di usare il termine "destinatario" (ingl. *addressee*), ci segnala di privilegiare la prospettiva del mittente, e di pensare dunque il processo di comunicazione come la messa in atto di un programma formulato e attivato da parte di quel soggetto; le funzioni che subito dopo vengono attribuite ai messaggi sono dunque da intendere come funzioni previste e programmate dal lato del mittente. La prospettiva del ricevente è nell'insieme lasciata più in ombra, trascurando in particolare quanto riguarda l'interpretazione dei messaggi.

Va sottolineata l'ambiguità nell'uso del termine "messaggio": il riferimento alla necessità di un *codice* segnala la consapevolezza che neppure nella più semplificata delle schematizzazioni si può pensare che il messaggio corrisponda direttamente all'informazione che s'intende inviare al destinatario: se così fosse, non vi sarebbe ragione di codificare e decodificare alcunché. Noi abbiamo già chiarito il problema fin dal principio, per cui sappiamo bene che le informazioni non possono scorrere lungo un qualche "canale" per raggiungere i loro destinatari, ma devono essere *sostituite* da elementi d'altro genere, ciò che appunto avviene tramite l'operazione detta di *codifica*, per essere poi rielaborate dal destinatario tramite una simmetrica operazione di *decodifica*. Quello che viaggia lungo un canale non è dunque un significato né un'infor-

<sup>2</sup> In diversi ambiti professionali, si usa il termine inglese *target* per riferirsi ai destinatari, mentre *audience* corrisponde a coloro che effettivamente hanno seguito un programma o un comunicato pubblicitario, dunque ai riceventi.

mazione ma un segnale fisico, il cui compito sarà fornire al destinatario istruzioni su operazioni mentali da compiere. Jakobson non entra in questi aspetti, ma è chiaro che sono mere entità materiali, ad esempio un pezzo di carta con tracce d'inchiostro, a essere qui chiamate "messaggi", e questo contrasta nettamente con l'uso comune, nel quale il termine "messaggio" non indica spesso l'oggetto materialmente percepibile ma il suo valore di significato (si pensi ad esempio al tipico: "Hai capito qual è il *messaggio* di questo film?").

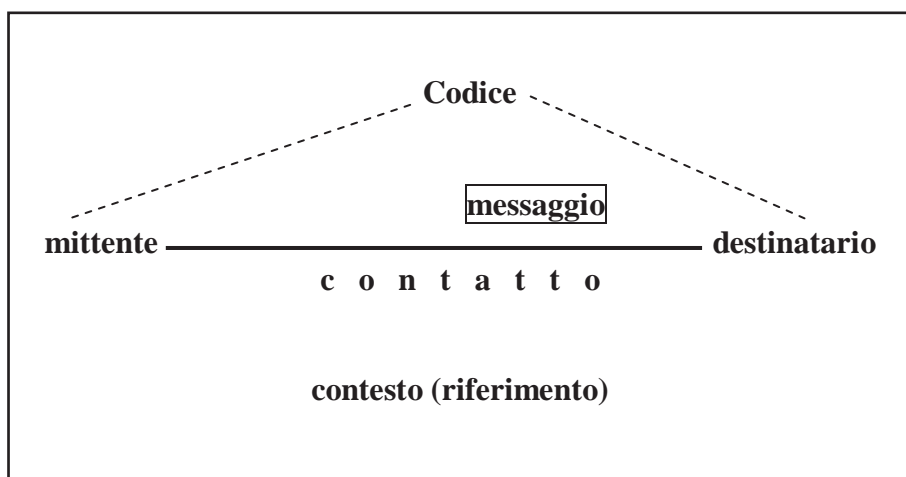
Vi è infine da fare un'osservazione critica sul modo anomalo in cui Jakobson usa il termine "contesto". In semiotica s'intende infatti per contesto l'*ambiente* circostante l'atto comunicativo, che in quanto tale definisce e influenza l'organizzazione e il senso stesso di quanto viene comunicato (si pensi alla variazione nei modi di esprimersi, e nei valori assunti anche dai medesimi segni, a seconda dell'ambiente in cui si sta comunicando). Per Jakobson, invece, il "contesto" è tutta la realtà, anche lontana dal luogo in cui si svolge l'atto comunicativo: si tratta, semplicemente, di tutto l'universo cui un atto di comunicazione può fare riferimento – per evitare confusioni, sarebbe dunque meglio sostituire "contesto" con *realtà di riferimento*.

Fatte queste precisazioni, veniamo alla vera innovazione di Jakobson, che è quella di usare questo schema per porsi una domanda che all'epoca poteva forse apparire strana: "Ma che tipo di cose fanno i messaggi?". Nella visione cibernetica e nella teoria dell'informazione allora in voga, la risposta era ovvia: un messaggio viene inviato perché ha il compito di trasportare un'informazione da un mittente al suo destinatario. Per Jakobson, invece, questa è solo una possibilità tra le altre. Osservando che un messaggio può dirigere la nostra attenzione su ognuno degli elementi dello schema, e non solo sulla realtà di riferimento come immediatamente si è portati a pensare, Jakobson definisce sei funzioni che un messaggio può svolgere (si noti che si parla sempre di funzioni *del messaggio*, non di altri elementi dello schema).

1. Hanno funzione *referenziale* i messaggi che fanno riferimento a un qualche aspetto della realtà esterna al processo di comunicazione (a quello che Jakobson chiamava "contesto").
2. Si parla di funzione *emotiva* pensando a un caso tipico in cui si può dire che un messaggio, o una sua parte, centri la sua attenzione sul *mittente*. Frasi come "Sono molto triste", o molte comuni esclamazioni di gioia, hanno appunto una "funzione emotiva". Va rilevato

- però che vi sarebbero molti altri modi in cui un messaggio può fare riferimento al suo mittente: ad esempio, il mittente può spiegare le intenzioni del suo agire, definire la propria identità, eccetera.
3. Simmetrica a questa, vi è la funzione svolta da quei messaggi, o loro componenti, che puntano la loro attenzione sul *destinatario*. Chiamando questa funzione *conativa*, Jakobson ha in mente messaggi che rivolgono ordini o appelli, pur se anche in questo caso ci sono molti altri modi di fare riferimento al destinatario: per esempio, attribuendogli stati d'animo, giudicandone l'identità, commentando il suo comportamento, e così via.
  4. Particolarmente interessante è il caso della funzione *fatica*, in cui il messaggio, globalmente o per certi suoi aspetti, risulta porre al centro dell'attenzione soprattutto il *canale* di comunicazione, o *contatto*. La teoria cibernetica pensava il canale come il supporto fisico che mette in collegamento l'unità mittente con quella ricevente, e in effetti in apertura del processo di comunicazione può essere utile accertarsi che il canale fisico funzioni, ricevendo un *feedback* da parte dell'interlocutore, come quando al telefono si chiede "Mi senti?", nel timore che vi sia un problema nella linea. Ma quello che veramente ha in mente Jakobson è ben altro: si tratta del contatto psicologico e della relazione comunicativa fra persone, ben più che del collegamento tra le macchine. "Stai attento, ora ti dico una cosa importante...", o anche il semplice alzare il tono di voce, sono esempi di comunicazione fatica.
  5. Molto interessanti sono anche i messaggi centrati sul *codice*, cioè sulle regole stesse della comunicazione. Un esempio comune è la richiesta di spiegazione del significato di una parola, ma ci possono essere casi assai più elaborati, in cui il flusso di comunicazione viene interrotto per ragionare sulle regole stesse che ne reggono il funzionamento. Jakobson chiama questa funzione *metalinguistica*, ma ovviamente possiamo generalizzare il concetto parlando di comunicazione *metasemiotica*, perché questo fenomeno – una sorta di "comunicazione sulla comunicazione" – lo si riscontra ad esempio anche quando si usa un'opera teatrale per parlare di come funziona il teatro stesso (si pensi a certi drammi di Pirandello), oppure un film per parlare di cos'è il cinema, e così via. Secondo alcuni studiosi, i testi artistici tendono in generale ad assumere fortemente questo atteggiamento di riflessione sulla natura e sulle funzioni stesse del proprio linguaggio.

6. Infine – questo è il caso più singolare – vi sono messaggi che tendono a portare l’attenzione *su se stessi*. Ricordiamo che per Jakobson “messaggio” non è il significato ma l’entità concreta che lo sostituisce; si tratta dunque del fatto che un’opera pittorica, una composizione poetica, una scultura o un brano musicale tendono ad attirare l’attenzione sulla loro stessa materialità – le loro sonorità, i loro concreti elementi compositivi, con le loro tangibili misure o durate di tempo, i loro percepibili modi di disposizione, eccetera. Jakobson, manifestamente influenzato da concezioni di tipo formalista, ritiene che questo sia lo specifico della poesia, e chiama appunto *poetica* questa particolare e affascinante funzione che un messaggio può assumere. In ogni caso, lo stesso Jakobson sottolinea che tale funzione è presente in territori di comunicazione a finalità tutt’altro che estetiche: cita in proposito il caso dello slogan “I like Ike”, creato nel 1952 per l’elezione a Presidente degli Stati Uniti di Dwight David Eisenhower, soprannominato appunto “I-ke”; basta confrontare con la traduzione italiana “Mi piace Ike” per rendersi conto di quanto valore possa avere la pura forma del messaggio, pur a parità di significati. Aggiungiamo che questo era in definitiva l’aspetto che a Jakobson interessava sviluppare, e che dimostra definitivamente che il modo in cui gli esseri umani percepiscono i fatti di comunicazione non può che marginalmente esser compreso tramite un modello teorico d’origine cibernetica. Ecco dunque lo schema risultante:



### 3.2. Rovesciando la prospettiva

L'elenco delle sei funzioni formulato da Jakobson non è, palesemente, che un abbozzo parziale (si vedano anche le note fatte sopra a proposito della funzione emotiva e di quella conativa), una specie di schizzo buttato giù per dare un'idea di quante cose diverse si possano fare attraverso un atto di comunicazione. Per noi, è però un utilissimo punto di partenza, per una riformulazione che tenga conto di prospettive più attuali. A questo scopo, possiamo riallacciarci a quanto detto a proposito della funzione fàtica. Jakobson riprende questo concetto dalle osservazioni etnologiche di Bronisław Malinowski, cioè in sostanza da una riflessione sul modo in cui i processi di comunicazione sostengono relazioni sociali *indipendentemente dalla presenza di contenuti informativi*. Questo accade ad esempio nei casi ben noti in cui si intrattiene una conversazione senza avere in realtà nulla da dire, ma solo perché si vogliono mantenere relazioni di amicizia, oppure si sente di dover riempire il vuoto dovuto alla mancanza di altre motivazioni comunicative (“Bene bene... eccoci qua...”), o ancora si desidera mettere in rilievo l'esistenza stessa di un qualche rapporto sociale con una persona (come nel caso delle chiacchiere sul tempo tipiche dei percorsi nell'ascensore del condominio, per intenderci). Si comunica per sentirsi vicini, per ricordare l'esistenza di una relazione affettiva, per far capire che comunque “si può contare su di noi”, e in molti di questi casi il valore della comunicazione, intesa quale puro rapporto sociale, è anzi, addirittura, tanto più forte quanto più risulta evidente che non c'è nulla “da dire”, nessuna informazione da dare, nessuna finalità pratica, nessuno scopo al di là della pura relazionalità.

Ci sono, nella comunicazione a forte componente fàtica, due aspetti di grande interesse teorico. Da un lato, si mostra che può essere molto rilevante intraprendere e sostenere la comunicazione anche in mancanza di qualsiasi contenuto informativo (il che nega alla radice la confusione tra “comunicazione” e “informazione”), proprio perché i processi di comunicazione vanno intesi innanzi tutto come modi per mantenere relazioni sociali. Non a caso, nel mondo della comunicazione applicata si parla da tempo di un “marketing relazionale” che ha le sue radici proprio in questo tipo di convinzione, e che si esprime in azioni comunicative che si vogliono palesemente prive di finalità pratica – nel caso, di finalità commerciale.

Dall'altro lato, possiamo notare che la componente fàtica non si limita a “portare l'attenzione sul canale”, ma di fatto («Adesso stammi a sentire!», «Non ti distrarre!», e simili) apre e mantiene un contatto altrimenti forse non esistente, o troppo debole per assicurare la riuscita del processo di comunicazione. L'importanza di questo aspetto è da sempre ben presente a quanti si occupano di comunicazione pubblicitaria: la loro attenzione per la componente fàtica è in effetti almeno pari, se non superiore, a quella per i contenuti informativi. Il messaggio deve essere adeguato e ben costruito, certo, ma se non viene visto, letto o ascoltato, anche i migliori contenuti risultano inutili: la preoccupazione è dunque quella di farsi vedere, di raggiungere l'attenzione, di mantenere il contatto con i destinatari. Anche dal punto di vista economico, l'investimento in bravi autori di testi è nettamente minore rispetto a quanto si spende per avere la show girl del momento o il calciatore di successo, soltanto perché la loro presenza attira e mantiene l'attenzione – ha cioè un mero valore fàtico.

Possiamo allora dire che il contatto con il destinatario è in molti casi non un prerequisito del processo di comunicazione ma un suo risultato: sono i messaggi ad aprire, definire, mantenere e variare il contatto. Questa osservazione – che abbiamo visto essere tutt'altro che marginale nella pratica comunicativa – ci invita però a un sostanziale cambio di prospettiva. Nell'ottica tradizionale, sembra del tutto ovvio che l'emissione del messaggio possa avvenire solo *dopo* che gli altri elementi del quadro hanno preso il loro posto. Apparentemente, questo è incontrovertibile: come si potrebbe pensare che il messaggio non venga *a posteriori* rispetto al suo mittente, o alla definizione delle regole necessarie a decodificarlo... o, appunto, rispetto alla presenza di un contatto che ne permetta la trasmissione? Il messaggio sembra insomma entrare in scena, da vera prima donna, solo al momento in cui tutti gli altri elementi del quadro comunicazionale hanno preso il loro posto e sono stati pienamente definiti. Ma la funzione fàtica ci dice che, almeno per il canale, può non essere così: che il messaggio può essere formulato *prima*, allo scopo stesso di aprire e definire il contatto con il destinatario. Ma possiamo chiederci, allora, se lo stesso rovesciamento non possa valere in qualche misura anche per gli altri elementi. Proviamo a ragionarci.

Per esempio, è possibile comunicare senza avere *prima* un codice comune? In parte sicuramente sì, giacché basta avere qualche brandello di codice in comune per attivare processi *metasemiotici* grazie ai quali si possono via via produrre nuovi segmenti di codice: un interlocutore

può insegnare all'altro il significato di nuove parole, si possono costruire insieme nuovi segni o cambiare il valore di quelli esistenti, tutti casi in cui almeno certe porzioni del codice vengono ad essere *posteriori* rispetto all'emissione dei messaggi. Ma c'è qualcosa di molto più rilevante: la *creatività semiotica* – che è un aspetto importante e diffuso del comunicare, non una prerogativa rara come si potrebbe credere – funziona spesso proprio attraverso la produzione di messaggi che introducono direttamente nuovi linguaggi. L'artista che fonda nuove forme d'espressione non redige prima una grammatica da fornire ai destinatari ma semplicemente usa il nuovo codice; in un primo momento suscita qualche sconcerto, ma poi molti arrivano a ricostruire la logica delle sue innovazioni linguistiche, e il nuovo linguaggio viene riconosciuto *a posteriori* rispetto ai testi prodotti. Il testo, dunque, può in questo senso generare il suo codice, e questo non è un fenomeno ristretto: vale per nuovi modi di realizzare un film, per nuovi modi di fare pubblicità, per nuovi modi di vestirsi, di disegnare gli oggetti d'uso, eccetera; la creatività produce messaggi, e questi presuppongono codici fino a quel momento inesistenti: la regola si presenta come il *risultato*, e non come il *presupposto* rispetto alla produzione del messaggio. I codici non vengono assunti in modo rigido, ma possono essere trattati come realtà fluide, modificabili e dinamiche.

Che dire allora a proposito del mittente? Non intendiamo certo sostenere che la persona che formula il messaggio non esista fisicamente prima dell'atto comunicativo; tuttavia, se non parliamo del mittente come entità biologica, bensì come attore in un quadro psicologico e sociale, è vero che l'identità di ciascuno di noi, il modo in cui siamo riconosciuti dagli altri, e anche il modo in cui ci rappresentiamo a noi stessi, dipende in buona misura da come comunichiamo e da ciò che comunichiamo. Questo vale per gli individui come per i gruppi o per le istituzioni: ogni atto di comunicazione ridefinisce l'identità del suo mittente, tanto che si può dire che ciascuno di noi è insieme tanto il *creatore* quanto il *risultato* della sua attività di comunicazione. Pensiamo a cosa sia per noi un certo marchio industriale, una certa personalità pubblica, o anche un certo conoscente, e ci rendiamo conto che il modo in cui li pensiamo e l'identità che attribuiamo loro dipende essenzialmente dal modo complessivo in cui essi comunicano (comprendendovi ovviamente anche componenti come l'aspetto grafico per il marchio, il modo di muoversi o di vestirsi per le persone, la capacità di stare in scena per un personaggio pubblico...). Persino

quando una persona sta apparentemente fornendo informazioni, lo scopo reale con cui lo fa può spesso essere soprattutto quello di proporre la sua immagine di soggetto a seconda dei casi competente, autorevole, oppure arguto, o magari compassionevole. Insomma, se in quanto entità biologiche siamo, certo, indipendenti da tutto questo, in quanto persone immerse nella vita sociale siamo davvero il *prodotto* dei processi comunicativi in cui siamo coinvolti.

Un discorso almeno in parte analogo può valere per i destinatari; tutti sappiamo del resto che la nostra identità è in qualche modo conseguente ai giornali e ai libri che leggiamo, ai film che guardiamo, alla musica che ascoltiamo, e così via: dunque, anche l'identità del destinatario è in qualche modo trasformata dai messaggi. Da questo lato vi è però da fare un discorso più complesso, che rimandiamo al paragrafo seguente. Possiamo però a questo punto incominciare a notare come si stia trasformando il nostro modo di concepire il processo di comunicazione. Mentre all'inizio pareva inevitabile ritenere che il messaggio costituisse un elemento collocato *all'interno* di un quadro indipendentemente costituito, ora possiamo pensare che l'attivazione del processo di comunicazione, attraverso la produzione del messaggio, abbia la capacità di *ridefinire tutti gli altri elementi in gioco*. In un certo senso, è come se il messaggio, invece di apparirci come una pallina da golf che corre all'interno del campo, si fosse trasformato in un gigantesco contenitore, capace di tener dentro tutti gli altri elementi. Siamo passati da una concezione statica a una concezione *dinamica*, e da una definizione separata per singoli elementi a una visione *relazionale*, in cui ogni elemento agisce sull'identità degli altri e il messaggio, più che un oggetto lanciato da un lato all'altro del campo, agisce a tutti gli effetti come un *processo*.

Abbiamo però tralasciato, in questa riformulazione del modello, proprio quello che nella visione cibernetica era il punto di ancoraggio primario: il contesto di riferimento, cioè la realtà esterna. Oseremo forse sostenere che il messaggio sia capace anche di questo, di cambiare il mondo nel momento in cui ne parla? Anche in questo caso, la risposta è negativa se ci si riferisce alla costituzione fisica della realtà, ma è positiva se ci si riferisce invece alla sua rappresentazione, al modo in cui la realtà è pensata, cioè al modo in cui essa esiste in termini psicologici e sociali. Quella che chiamiamo "realtà" non è forse il risultato di una costruzione che avviene, essenzialmente, tramite i processi di comunicazione – o per dirla con l'espressione di Jakobson, tramite i messaggi? Nel momento in cui il messaggio entra in scena,



nulla resta dunque identico a prima. La visione sociosemiotica presentata, rispetto ad altre, proprio questo vantaggio, rilevante anche dal punto di vista operativo, come meglio vedremo nelle pagine seguenti.

### 3.3. Il destinatario come *bersaglio mobile*

Se a questo punto consideriamo con maggiore attenzione la relazione tra il messaggio e i suoi destinatari, dobbiamo chiederci se anche il soggetto che collochiamo nel ruolo di destinatario sia davvero caratterizzato in modo rigido. Questo modo di pensare sarebbe ad esempio in linea con le tradizionali concezioni del marketing operativo, fondate sul principio di una comunicazione, come si soleva dire, fortemente “targettizzata”, dunque tagliata su un destinatario di cui si prevedono con sufficiente precisione atteggiamenti e preferenze, competenze e sistemi valoriali. Questo modo di pensare, parallelo alla pratica delle cosiddette “ricerche di mercato”, si fonda sull’idea che sia possibile, con tecniche adeguate, ottenere una sorta di *fotografia* del proprio destinatario. I limiti di questa prospettiva sono diventati palesi nel momento in cui ci si è resi conto della crescente difficoltà di definire le persone, soprattutto in una società complessa come l’attuale, sia nei termini delle tradizionali variabili sociodemografiche (sesso, età, residenza, grado di cultura, professione, condizioni economiche...), sia nei termini più elaborati del loro riferimento all’uno o all’altro dei diversi *stili di vita* (modi di vestire o di passare il tempo libero, poniamo, ma anche modi di comunicare, valori privilegiati, e così via). Quello che Giampaolo Fabris (2003) ha chiamato il “consumatore postmoderno” non è più prevedibile, non è più fotografabile tramite le consuete tecniche di ricerca, poiché accosta e combina stili di vita differenti, aderendo ora all’uno ora all’altro modello culturale. Si parla in questo senso di un *consumatore nomade*, che appare al sociologo indefinibile e sfuggente. «Discontinuità, pluralità, disordine, ambiguità, paradosso, molteplicità delle verità, fluidità, libertà definiscono la condizione postmoderna in cui opera il consumatore di oggi» (ivi: 38), sicché l’individuo assume identità molteplici, polimorfe e sfuggenti, frammentate ed eclettiche. Non potendo più definire il proprio target in termini sufficientemente univoci, diventa impraticabile l’impiego del vecchio modello di comunicazione, con i messaggi ritagliati sull’identità del destinatario.

Dal punto di vista teorico, la difficoltà che viene lamentata è tale soprattutto per chi opera con strumenti sociologici, e ha bisogno di definire e classificare persone. Se ad esempio un soggetto cambia di frequente impostazioni d'abbigliamento, non sembra più possibile utilizzare un sistema fondato sulla definizione di un numero chiuso di stili d'abbigliamento. Da un punto di vista semiotico, però, gli "stili" corrispondono grosso modo al concetto di *codice*, che non ha legame diretto con l'individuo. Come una persona può parlare più lingue, senza che questo metta in crisi l'identità dei diversi codici linguistici utilizzati, così vale quando le persone trasportano questa competenza poliglotta nell'ambito dell'abbigliamento, o dell'alimentazione, eccetera. Il vantaggio della semiotica è quello, dunque, di collocare su piani nettamente distinti i codici culturali e i loro utenti. Non preoccupa la constatazione per cui i destinatari di un processo di comunicazione vanno rappresentati come variabili e non come costanti, perché questo è proprio uno dei presupposti chiave della nostra riformulazione dello schema di Jakobson.

I creativi meno appiattiti sugli schemi del marketing l'hanno del resto intuito da tempo: l'atteggiamento dei destinatari, inclusi gli indirizzi valoriali, le loro competenze e inclinazioni, cambia a seconda del modo in cui si sceglie di parlare loro. In pratica, quello che abbiamo detto a proposito del *canale* – una relazione la cui esistenza e le cui modalità sono determinate in buona misura dal messaggio stesso – vale per l'identità del destinatario. Perché mai si dovrebbe pretendere che questi preesista al messaggio, definendosi al di fuori dello spazio di comunicazione? Un cambiamento di registro linguistico, un richiamo a un diverso mix di competenze comunicative, la creazione di un certo *mood* che caratterizza il messaggio, possono determinare nel destinatario la selezione dell'una o dell'altra delle sue inclinazioni e competenze: la reazione del destinatario è naturalmente flessibile, capace di adeguarsi alle condizioni dell'interazione in cui è coinvolto. Il messaggio cambia i codici che in ciascun caso vengono attivati, cambia la qualità della relazione comunicativa, cambia l'immagine del mittente, e di conseguenza cambia il modo in cui il destinatario definisce la sua identità nello spazio comunicativo.

Ancora una volta, si constata che non conviene pensare il messaggio nei termini di un oggetto statico, bensì come un processo che si svolge in un quadro inevitabilmente complesso. In definitiva, se da un lato il messaggio esercita una pressione che seleziona e attiva certi

modi d'essere del destinatario, questi assume a sua volta una prospettiva che cambia profondamente l'identità del messaggio. Vi è in questo senso molta strada da fare, per lasciarsi davvero alle spalle il modo di pensare legato alle schematizzazioni statiche e arrivare a esplorare tutte le conseguenze del principio per cui, nei processi di comunicazione, ogni elemento è insieme condizione e conseguenza di ogni altro, in un sistema fluttuante di fattori in definizione reciproca.



## Soggettività, pertinenza, teoria della conoscenza

### 4.1. Il concetto chiave di *soggettività collettiva*

Com'è noto agli studiosi, ma come molti lettori di questo libro possono avere intuito, dietro la definizione apparentemente tecnica della struttura e del funzionamento del segno c'è qualcosa di strettamente imparentato con una teoria della conoscenza. In questo senso si cita anche spesso il fatto che i curatori del *Corso di linguistica generale* abbiano posto in apertura, dopo due brevi capitolini introduttivi, l'importante discussione di Saussure sull'oggetto di studio della linguistica. Viene sottolineato in quelle pagine che l'oggetto di una disciplina non è sempre immediatamente e automaticamente fornito dai fatti. In particolare, in un passo di cui forse solo Luis Prieto ha colto la rilevanza, il maestro ginevrino dice che vi sono altre scienze che operano su *oggetti dati in partenza*, e che proprio per questo possono assumere, rispetto a tali oggetti, *differenti punti di vista*. Ma in linguistica non è così. A uno sguardo immediato, gli oggetti, nell'ambito del linguaggio, sono molti e disparati: i suoni fisici prodotti dai parlanti, gli strumenti per esprimere le idee, le componenti individuali e quelle sociali... aspetti tanto diversi che nessuna disciplina scientifica potrebbe prenderli tutti insieme come proprio oggetto di ricerca. Si tratta dunque di definire una scelta tra le tante possibili; nel caso di Saussure, si tratta di scegliere quell'insieme di convenzioni prodotte dal corpo sociale che egli designa tecnicamente con il termine *langue*. La scelta è soggettiva, certamente, tanto da poter dire che nel caso della linguistica l'oggetto di studio è in un certo senso *creato dal punto di vista* che si decide di assumere.

Non c'è dubbio che già questo sia un gesto di rottura verso le concezioni scientifiche dell'Ottocento, ma l'allontanamento di Saussure dall'oggettivismo che fino a poco prima aveva dominato l'epistemologia generale delle scienze va molto al di là di questo. Il fondatore della semiotica sociale è del resto da questo punto di vista perfettamente in linea con i suoi tempi, perché tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento molte delle nuove scienze umane, o loro correnti importanti, rendono chiaro di non essere più scienze di oggetti, ma *scienze della soggettività*. Viene certo subito in mente il caso della psicanalisi, ma sono alcuni indirizzi delle scienze sociali a compiere il salto più decisivo. Le discipline etno-antropologiche ci convincono, in fondo per la prima volta, di vivere in un mondo in cui le cose non possono essere definite una sola volta, da un solo punto di vista, elaborando esplicitamente l'idea di "cultura" come luogo di una *soggettività condivisa*. Quello che ci appare più strettamente conforme alla prospettiva implicita nella teoria saussuriana del segno è però l'idea per cui la cultura agisce come dispositivo che regge la relazione tra i membri del gruppo e il reale: perché questa relazione è pensata nei termini di un'interazione *collettivamente e soggettivamente codificata*.

La visione più interessante, e più vicina alla semiotica, è in questo senso quella espressa da Émile Durkheim, in particolare nel libro su *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), nel quale di fatto si affrontano questioni chiave relative al rapporto tra la dimensione sociale e la dimensione dei linguaggi, delle rappresentazioni e dell'immaginario. La concezione del linguaggio proposta da Durkheim ha tanti punti di contatto con quella di Saussure da aver fatto pensare che non si sia trattato di semplici sviluppi paralleli. È stato più volte rilevato (ad esempio da Antoine Meillet, che di Saussure era stato allievo, ma l'idea è condivisa per esempio anche da Eugenio Coseriu, e da altri studiosi) che il modo in cui il fondatore della semiologia guardava alla dimensione sociale, il suo riferimento privilegiato al concetto di *comunità*, la sua insistenza sulla pressione che un pensiero collettivo esercita sugli individui, sono di fatto molto vicini alla definizione di *fatto sociale* quale la troviamo nella teoria di Durkheim. Su questa base, Witold Doroszewski (1933) sosteneva l'idea di una vera e propria filiazione diretta della visione saussuriana dall'insegnamento durkheimiano.

L'ipotesi di una filiazione diretta non sembra la più convincente, anche perché porterebbe a trascurare quanto tali aspetti del pensiero saussuriano vengano di fatto a sviluppare idee già da tempo aleggianti

in ambito linguistico.<sup>1</sup> Parleremmo piuttosto di uno sviluppo molto significativamente coincidente, ma in buona misura svoltosi in forma indipendente e sulla base di ragioni interne alle due differenti linee di sviluppo disciplinare. Questo è tanto più verisimile se consideriamo che il testo per noi più decisivo di Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, uscì solo nel 1912, anno precedente la morte di Saussure, testimoniando un'elaborazione di pensiero che ebbe dunque a svolgersi sostanzialmente in parallelo.

L'inclusione formale del nome di Durkheim tra i soci fondatori dell'impresa semiotica potrebbe essere in effetti giustificata, tanto più tenendo conto che da Durkheim discende quella scuola francese, legata all'*Année Sociologique*, di cui hanno fatto parte da subito autori significativi per la semiotica come Marcel Mauss e Henri Hubert, e in cui poi si è inserita la visione di quello studioso cardine che è stato Claude Lévi-Strauss. Come ho avuto occasione di scrivere qualche anno fa (Ferraro 2008), per quanti sono oggi interessati a una concezione della semiotica come scienza sociale, la figura di Durkheim è quella non solo di un valoroso "antenato totemico" ma soprattutto di un prezioso "anello di congiunzione" fra visione semiotica e *mainstream* delle scienze sociali.

## 4.2. La visione semiotica di Émile Durkheim

Sorvolando sugli specifici elementi di prova e sull'imprecisione nella formulazione filosofica, resta un riferimento fondamentale il principio durkheimiano per cui le scienze sociali riprendono la prospettiva kantiana, dimostrando che la nostra conoscenza del reale non è immediata e diretta, come vorrebbero le posizioni empiriste, bensì mediata da un complesso filtro categoriale. Queste categorie, tuttavia, hanno un'origine che può essere precisata e spiegata, e con questa un carattere storico che sottrae loro l'onere della validità universale. Certo, questi sistemi che mediano il nostro rapporto con il reale discendono da entità trascendenti rispetto alla nostra mente, ma non si tratta di entità metafisiche o religiose, bensì di quella realtà umana superiore che è la dimensione sociale. In effetti, vale tanto per Durkheim quanto

<sup>1</sup> Si pensi ad esempio a certe visioni anticipatrici di J.N.I. Baudouin de Courtenay, cfr. Prampolini 2004: 20-sgg.

per Saussure il principio per cui il sistema categoriale tramite il quale concepiamo e classifichiamo il reale è legato a un'elaborazione di pensiero collettiva.<sup>2</sup>

La prospettiva di Durkheim, naturalmente, disegna un quadro più ampio che, accanto ai diversi tipi di linguaggi, include vari generi di fatti sociali; in tale quadro, egli può mettere in luce quanto la costituzione di un universo simbolico sia non solo necessaria ma addirittura fondativa dell'ordine sociale. Estendendo e radicalizzando, potremmo dire, il principio della natura *costruttiva* dei sistemi semiotici, Durkheim non solo mette in guardia verso quella che chiamiamo la concezione nomenclatoria dei sistemi simbolici (bisogna evitare, dice, di vedere nei simboli dei semplici artifici, etichette che verrebbero a sovrapporsi a rappresentazioni già indipendentemente costituite), ma sottolinea la funzione decisiva svolta dai simboli nel fabbricare la realtà sociale, e non solo nell'esprimerla. Il simbolo, ad esempio, non si limita a rappresentare l'esistenza di un gruppo sociale, ma è decisivo perché questo sia costituito.

Durkheim inaugura (pur senza poterla esprimere nei termini che sarebbero per noi appropriati) una visione dei dati socioculturali in chiave che riconosciamo come propriamente semiotica, in quanto ci invita a non considerare le credenze sotto l'aspetto di quello che noi diremmo un referente, bensì in termini di quella che egli stesso chiama *signification*. Così, a proposito delle credenze religiose in esseri superiori di qualche tipo, è scientificamente sbagliato considerarle "false", in quanto riferite a entità di fatto inesistenti: esse vanno giudicate in termini di *validità simbolica*, e in questa chiave risultano pienamente razionali perché, se ne interpretiamo il significato, vediamo che danno espressione a bisogni reali ed aspetti rilevanti della vita, tanto individuale quanto sociale. I simboli sacri come ad esempio i totem sono strutture simboliche complesse che consentono da un lato una realizzazione concreta in oggetti, colori, emblemi di vario genere (sul piano, diremmo, della manifestazione) e dall'altro lato rinviano, quale loro significato, al valore dello stesso gruppo sociale in quanto tale – entità di per sé troppo astratta per poter essere direttamente concettualizzata.

<sup>2</sup> Peter Skagsted (2004: 245) ha recentemente sostenuto che si possa trovare anche in alcuni passi di Peirce una significativa affinità con questo modo di vedere. Scrive infatti: «Communication, to Peirce, is the context in which thoughts are formed, and is logically prior to thinking processes taking place in individual minds».



In questo scenario, Durkheim attribuisce un ruolo del tutto centrale alla lingua. In quanto luogo privilegiato di connessione tra le rappresentazioni collettivamente costituite, la lingua assicura la permanenza di un sistema di pensiero sovraindividuale, di “un modo di pensare istituzionalizzato”: la lingua esprime la maniera in cui una società organizza, classifica, rappresenta e “pensa” il reale (Durkheim 1912: 496 sgg.). Nei suoi ultimi scritti si registra una piena consapevolezza di quanto la lingua svolga un ruolo costitutivo e non meramente rappresentativo; in pieno parallelismo con le concezioni saussuriane, egli dice che “pensare” è organizzare delle idee, dunque classificare, e corrispettivamente «classer, c’est nommer»: classificare è designare linguisticamente (ivi: 126). La lingua è così posta al centro della riformulazione della prospettiva kantiana: le categorie con cui una società definisce la sua percezione del reale sono iscritte, innanzi tutto, nella lingua.

Confrontandola con l’insegnamento di Saussure, la visione di Durkheim percepisce più chiaramente i sistemi simbolici come azioni sociali, anziché come apparati normativi che consentono poi agli individui, su un diverso livello, di compiere azioni sociali. Piuttosto che irrigidire un’opposizione come quella che secondo Saussure separa radicalmente il livello della *langue* da quello della *parole*, Durkheim fa riferimento a realtà in qualche modo intermedie: parla ad esempio di come i sistemi simbolici costruiscono «emozioni collettive» e definiscono «maniere di agire e di pensare», qualcosa di vicino a quello che oggi indichiamo come *pratiche* (da non intendere banalmente come azioni materialmente compiute, ma come forme organizzate che, a un livello più astratto, modellizzano l’agire sociale).

Tanto Saussure quanto Durkheim pongono però prepotentemente al centro della scena la nuova concezione della soggettività propria alle scienze sociali. La natura istituita, collettiva, solidamente regolata di questa soggettività contrasta nel modo più assoluto con il concetto di soggettività che aveva ancora dominato gran parte dell’Ottocento, intesa come qualcosa di squisitamente individuale e dunque imprevedibilmente variabile. Per le tipiche concezioni scientifiche dell’Ottocento, questo voleva dire che le componenti soggettive dovevano essere escluse dal dominio scientifico, in quanto imponderabili e non classificabili. È del resto ancora oggi molto forte nel pensiero comune l’idea per cui ciò che è “soggettivo” debba per questo sfuggire al dominio delle conoscenze positive, sì da essere in pratica quasi sottratto alla stessa possibilità di discorso: dire «Mah, è un fatto soggettivo!» è una formula che ti-

picamente *chiude* la possibilità di una discussione. È dunque un gesto di rottura quello con cui le scienze umane quasi rovesciano la prospettiva, facendoci notare che molto spesso sono, al contrario, i dati di fatto oggettivi a sfuggire alla possibilità di uno studio scientifico, a causa della loro contingente variabilità. Nel caso della psicanalisi, il comportamento osservabile – che l'Ottocento avrebbe detto “oggettivo” – è ritenuto di fatto comprensibile solo come manifestazione di strutture ed elaborazioni psichiche profonde; queste sono sì collocate su un piano decisamente soggettivo, ma sono al tempo stesso formidabilmente strutturate, nonché decisamente interindividuali. Abbozzando quello che sarà un modello epistemologico tipico del nuovo secolo, si fa intendere che i dati, i comportamenti e i fenomeni “oggettivi” sono giudicati comprensibili solo grazie a costrutti *esplicativi* che passano necessariamente per livelli “profondi”, “intangibili” e “soggettivi”.

Può suonare ad alcuni tuttora strano, ma questo modo di vedere, corrispondente ad aspetti fondamentali della semiotica saussuriana, rovescia il rapporto corrente tra “oggettivo” e “soggettivo”. È su questa base, ad esempio, che Saussure esclude dall'ambito della linguistica generale lo studio dei suoni concretamente prodotti dai parlanti. Essendo questo livello materiale legato a idiosincrasie individuali e infiniti fattori accidentali, mai potrebbe essere in quanto tale materia di studio scientifico. Ciò che nell'ambito del linguaggio è oggettivamente osservabile, o anche registrabile da un apposito apparecchio, di per sé può rivelare ben poco dell'ordine e della logica della lingua. Come dire, «Se è oggettivo, inutile parlarne, ognuno lo fa a suo modo!». La parte studiabile della lingua è quella che corrisponde alla soggettività condivisa della *langue*. Non si tratterà dunque di occuparsi dei suoni bensì del *significante*, psichico, istituzionale, normato, persistente; come dire: “È soggettivo, dunque è uguale per tutti” (per tutti gli appartenenti a una certa comunità, beninteso).

### 4.3. La pietra angolare della costruzione saussuriana

Il passaggio dalle concezioni scientifiche dell'Ottocento a quelle più moderne del Novecento può tra l'altro essere visto nei termini di un abbandono dei paradigmi classificatori (descrittivi) a favore di paradigmi esplicativi (correlazionali): se per molti scienziati dell'Ottocento conoscere voleva dire suddividere e raggruppare, nella visione

novecentesca si tratta piuttosto di trovare le ragioni e le dipendenze, e dunque collegare nel disegno di un sistema. Può apparire allora quasi paradossale notare come Saussure, nel suo sforzo di *spiegare* il funzionamento della lingua, si sia reso conto di quanto decisiva fosse la sua capacità di agire come sistema classificatorio. Ma sta proprio accadendo in quegli anni che l'attenzione per i processi di classificazione passa dal cassetto degli strumenti degli scienziati al tavolo dei fenomeni da studiare (si pensi anche all'interesse per i sistemi di classificazione di società altre, testimoniato nei saggi pubblicati su *L'Année sociologique*). In anni recenti, del resto, è tornata molto viva l'attenzione per le forme di classificazione del sapere (studi sulle *folk taxonomies*, costruzione partecipata di sistemi classificatori d'ogni tipo tramite il web...). Il fatto decisivo è che ci siamo resi conto che l'organizzazione sottostante a ogni sistema di classificazione esprime sempre un punto di vista socialmente costituiti.

Ciò che in effetti il nuovo modo di guardare pone in evidenza, e di cui ci fornisce una fondamentale spiegazione, è il modo in cui i sistemi semiotici costruiscono un ordine là dove non ci sarebbero che «nebulose indistinte». Se è vero che la realtà extrasemiotica, “oggettiva”, non è che un caotico insieme di entità in mille modi diverse, l'atto ordinatore dei sistemi semiotici, che istituisce l'ambiente di vita umano, consiste in primo luogo nel cancellare la più gran parte di quelle differenze come irrilevanti, *non pertinenti*.

La “pertinenza” è il meccanismo che il sistema semiotico impiega per separare le differenze, selezionando tra tutte le poche che davvero contano, e Saussure ci ha spiegato come queste funzioni, con speciale evidenza per le unità del lato del significante – celebre in particolare l'esempio fatto sui grafemi (le lettere dell'alfabeto, in quanto modelli astratti). Ogni volta che tracciamo una certa lettera, come quando pronunciamo un certo fonema, molte delle caratteristiche dell'oggetto, visivo o sonoro, corrispondono a variabili libere, e dunque non determinanti, *non pertinenti*. Quando tracciamo la lettera “t”, per riprendere l'esempio fatto da Saussure, siamo liberi di disegnarla più bassa e larga o più alta e stretta, di fare il tratto verticale più rettilineo o più morbido, e così di seguito. Queste sono caratteristiche che l'oggetto grafico positivamente possiede, eppure non hanno effetto sulla sua identità.

Il tratto verticale in quanto tale, invece, ci vuole, e un trattino orizzontale che tagli a qualche altezza l'asta verticale ci vuole anch'esso: questi sono, appunto, elementi *pertinenti*. Ma perché questi e non altri

sono da considerare tali? La risposta è che l'identità dei segni è essenzialmente *negativa* e *differenziale*: i caratteri pertinenti della lettera "t", nell'esempio, sono quelli che ne garantiscono la sua identitaria *diformità*. Una "t" è, in pratica, definita dal suo non-essere una "l", non-essere una "i", e così via. Gli elementi che contano sono quelli che definiscono l'entità grafica non *in positivo* ma solo come oggetto *diverso* dagli altri.

Si possono avere delle riserve sulla convinzione di Saussure per cui tale ragionamento possa essere condotto nello stesso modo sul lato del significato, ma in ogni caso anche l'area che un certo segno detiene sul piano del significato – quello che Saussure chiama il suo *valore* – dipende da un gioco di rapporti differenziali (si ricorderà il bizzarro esempio fatto nel primo capitolo sull'ipotetica comparsa e scomparsa del termine di colore *batirro*, che porterebbe a mutare il valore dei termini di colore contigui). L'idea di Saussure è davvero radicale; giunge ad affermare: "*Nella lingua non vi sono se non differenze*. Di più: una differenza suppone in generale dei termini positivi tra i quali essa si stabilisce; ma nella lingua non vi sono che differenze *senza termini positivi*" (Saussure 1916: 145, corsivi nell'originale).

Questo modo di vedere aprì la strada a una vera rivoluzione concettuale, legata soprattutto a quella corrente di pensiero strettamente associata alla semiotica che è stata, e di fatto è tuttora, lo strutturalismo. Il principio per cui l'identità di ogni entità semiotica dipende non da contenuti o caratteri positivi bensì da relazioni di carattere negativo-differenziale con altre entità, ci conduce verso una visione dei fatti semiotici profondamente de-materializzata, dove il disegno intangibile della rete relazionale prende risolutamente il primo piano, relegando su un livello secondario e poco rilevante quella superficie concreta e percepibile con cui gli oggetti ci si presentano. È questo il nodo concettuale profondo e decisivo che sta al centro del modello teorico saussuriano; è in questo senso che Saussure può affermare, a proposito del *significante* linguistico, che nella sua essenza esso non è affatto fonico: "è incorporeo, costituito non dalla sua sostanza materiale, ma unicamente dalle differenze che separano la sua immagine acustica da tutte le altre" (Saussure 1916: 144). Ed è su questa base che si stabilisce il principio della relazione tra unità stabilmente codificate e loro occorrenze indefinitamente variabili. Ne vedremo tra poco alcuni esempi di applicazione.

#### 4.4. Luis Prieto e la soggettività della conoscenza

Alla centralità del concetto di *pertinenza* si rifà anche un altro degli autori chiave per la sociosemiotica, l'argentino Luis Prieto (1926-1996), autore tra gli altri di un libro che s'intitola appunto *Pertinenza e Pratica* (Prieto 1975). La nostra riformulazione del modello saussuriano del segno deve anche molto alle sue dettagliate messe a punto, ma qui ci riferiamo soprattutto alle sue riflessioni d'ordine culturale ed epistemologico. Egli ribadisce che l'onnipresente azione del *principio di pertinenza* esclude alla radice l'idea di una conoscenza "oggettiva", che non introduca un qualche specifico punto di vista, un modo particolare di guardare alle cose e di interpretarle. E siccome la pertinenza è introdotta da un soggetto che è sempre un soggetto sociale, afferma che nessuna conoscenza delle cose del mondo sia mai socialmente neutra.

Tuttavia, una questione importante posta da Prieto riguarda la scarsa percepibilità dei criteri di pertinenza. Gli esempi fonologici sono sempre tra i più evidenti: noi italiani ad esempio riteniamo strano che gli inglesi distinguano come fonemi diversi quelli che per noi sono semplicemente due modi leggermente differenti di pronunciare il fonema /n/ : la differenza tra le pronunce della /n/ nella parola *cane* e *singolo* ci appare *oggettivamente, ovviamente, naturalmente* trascurabile. Eppure, alle orecchie di un inglese appare altrettanto *oggettivamente, ovviamente e naturalmente* che questa sia una differenza evidente e non trascurabile, tanto che è usata comunemente per distinguere parole diverse (si pensi al caso di *sin* e *sing*, che sono differenziate unicamente da quelle che in italiano sono due pronunce *equisimili* del fonema /n/). A ciascuno sembra, questo è il punto, che il suo modo culturalmente organizzato di percepire e classificare le cose sia quello che oggettivamente corrisponde al modo in cui le cose si danno. La conoscenza ci sembra, alla vecchia maniera empirista, derivare direttamente dalle cose, e non dal nostro modo di guardarle. Nelle parole di Prieto, l'identità di un oggetto ci appare non come risultato dell'applicazione del punto di vista che si decide di adottare ma come l'identità *naturale* dell'oggetto, quella che l'oggetto possederebbe *in sé* (Prieto 1975: 68).

La semiotica ci pone dunque in guardia contro questo atteggiamento ingenuo, ricordando che la conoscenza di ogni cosa implica sempre un punto di vista, che la pertinenza non deriva mai dall'oggetto stesso,

e che dunque la condizione umana è sempre segnata dalla soggettività. Una conoscenza erroneamente naturalizzata, che ignora o nasconde il punto di vista che la sostiene, pretendendo di riflettere passivamente la realtà “così com’è”, è detta da Prieto, in senso negativo, *ideologica*. Al di là degli aspetti politici del suo discorso, che oggi possono apparirci alquanto datati, resta del tutto valida la critica nei confronti di qualsiasi posizione che pretenda di non implicare punti di vista. Ad esempio, questa precauzione critica resta tuttora molto attuale nel dibattito sulla correttezza giornalistica, che secondo tali criteri non corrisponde a una pretesa assenza di soggettività ma a un’esplicitazione dei propri modi di selezione e organizzazione dei dati – in termini semiotici, dei propri *criteri di pertinenza*.

Dal punto di vista della definizione dei metodi e della collocazione della semiotica, è però soprattutto decisiva la linea in cui Prieto sviluppa riflessioni collocate dagli editori in apertura del *Corso* saussuriano. Vi sono scienze, diceva Saussure, che operano su oggetti dati in partenza; Prieto precisa che sono queste le scienze della natura: chi si occupa, poniamo, di particelle subatomiche o di ammassi stellari ha i suoi oggetti esistenti in natura, mentre deve scegliere uno dei differenti punti di vista secondo i quali tali oggetti possono essere studiati. La questione è molto diversa per le scienze dell’uomo: queste non si occupano di oggetti osservabili, bensì di come gli uomini, e le culture, organizzano i modi in cui pensano e rappresentano ogni cosa. Così, se ad esempio la fonetica è una scienza della natura, dato che si occupa di fenomeni acustici e fisiologici, la fonologia studia il modo in cui coloro che parlano una certa lingua sono guidati a percepire, organizzare, catalogare e identificare i suoni concreti, sulla base del disegno di un sistema fonemico. La fonologia, che è una scienza umana, descrive e analizza una soggettività organizzata; nelle parole di Prieto, la fonologia studia il modo in cui i parlanti *conoscono* i suoni linguistici. Generalizzando, secondo l’autore le scienze umane studiano essenzialmente sistemi di conoscenze, modi in cui gli esseri umani organizzano una rappresentazione condivisa delle cose: si tratta dunque di *conoscenze di conoscenze*.

E qui siamo al punto decisivo. Se le scienze della natura elaborano un proprio punto di vista sull’oggetto che studiano, l’ideale delle scienze umane non è quello di costruire un proprio punto di vista (decidere un modo nuovo e originale di organizzare i suoni in fonemi, per esempio), bensì quello di arrivare a capire il punto di vista implicito

nella realtà culturale di cui si occupano. Potremmo dire così: una scienza della natura deve rispettare i dati concreti dell'oggetto che studia – negli esempi di prima, un certo tipo di particella subatomica o un determinato ammasso stellare – ma non ha da rispettare il modo di pensare di quell'oggetto o la sua concezione del mondo; una scienza umana deve invece *assumere a proprio oggetto di studio* un certo tipo di prospettiva sul mondo, un modo di leggere le cose, un dispositivo per l'assegnazione d'identità e di senso. Come raccomandava Saussure, una lingua va studiata tenendo conto di come viene percepita e pensata da coloro che la parlano.

Di conseguenza, le scienze della natura assumono un proprio punto di vista, soggettivo, rispetto agli oggetti. Le scienze dell'uomo non possono scegliere, ma sono tenute ad assumere il punto di vista proprio alla comunità di cui si occupano; se per esempio un linguista tedesco studia il sistema fonologico italiano è tenuto a collocarsi nel punto di vista di un parlante italiano, nella percezione dei caratteri pertinenti dei suoni, e non gli è certo lecito introdurre arbitrariamente il suo punto di vista nativo di parlante tedesco. La semiotica è dunque una scienza della soggettività in quanto soggettivo è l'oggetto di studio, e non perché soggettiva è la sua metodologia, o soggettive le conoscenze che essa produce.

Queste riflessioni presentano un valore decisivo tanto nel dibattito metodologico interno alla semiotica quanto nella definizione della sua credibilità all'esterno, sulla scena più ampia della competizione tra le diverse discipline e metodologie di ricerca. La semiotica viene in effetti molto spesso accusata di realizzare analisi raffinate e affascinanti, ma *soggettive*, nel senso di dipendere largamente dalle scelte di chi compie l'analisi – cosa che sarebbe evidente soprattutto nel confronto con i metodi più quantificati e impersonali tipici delle metodologie dei sociologi. In effetti, le riflessioni saussuriane di Prieto ci portano a evidenziare il principio per cui un'analisi rischia l'accusa di soggettività quanto più pretende di analizzare, e interpretare, un oggetto testuale di qualche tipo (un programma televisivo, un filmato pubblicitario, un marchio industriale...). È proprio la pretesa di cogliere "l'oggettività delle cose" ad aprire la strada alla soggettività dell'analisi, nel senso che lo stesso oggetto può dare vita a molti tipi differenti di analisi, persino restando all'interno di uno stesso paradigma teorico e di una stessa impostazione metodologica. E vi è davvero in agguato un effetto perverso: quanto più approfondita e intelligente è l'analisi, tanto più

appare personale, opinabile e poco scientifica. Ha ragione Prieto quando ci invita a pensare la semiotica come una scienza che studia non gli oggetti (i testi) ma i modi in cui i soggetti (i membri di una cultura) percepiscono e interpretano i testi. In questo modo, la semiotica fa entrare in campo i modi socialmente definiti che reggono l'attribuzione di senso (regole, grammatiche, modelli...). Studiando questi in luogo degli oggetti testuali, la semiotica si qualifica come scienza sociale al pari delle altre, lasciando da parte un'illusione di poter raggiungere la "verità del testo" che appare a molti come un lascito, in fondo, degli studi letterari.

In pratica, questo non vuol dire né che si debba in alcun modo perdere di vista l'universo testuale che ci circonda, né che si debba necessariamente pensare la ricerca semiotica nei termini di una qualche metodologia *field*, allestendo ad ogni passo interviste o colloqui di gruppo. Facciamo, per spiegarci, un semplicissimo esempio linguistico, immaginando un concessionario d'auto che commenta con un suo dipendente un nuovo modello della casa: «Secondo me questo modello non va; ma se son rose... avranno avuto ragione loro». Questo enunciato potrebbe essere apparentemente illogico e di difficile interpretazione; di fatto, è del tutto banale, appartiene a un modo di parlare del tutto comune, e non è certo di difficile interpretazione. Il fatto è che il linguista chiamato a esplicitare il senso dell'enunciato non ha da compiere alcuna *scelta*: che il verbo *andare* significhi qui "dare buoni risultati commerciali", o che non ci sia alcuna confusione tra automobili e fiori, perché la frase monca "se son rose" viene da un notissimo detto popolare, questo non dipende da un'interpretazione condotta sugli strati profondi del testo in oggetto bensì dalla conoscenza dei codici e dei modelli culturali posseduti dagli interpreti. Analizzare un testo significa dunque, in questa prospettiva, indicare quali sono e come vengono applicate le regole che gli appartenenti a un certo gruppo culturale impiegano per interpretarlo.

Allo stesso modo, su quale base un semiotico che lavora, poniamo, sui testi pubblicitari, può dire che un racconto organizzato in un certo modo attribuirebbe al prodotto determinati tratti semantici anziché altri? La risposta «Perché il semiotico compie un'analisi delle strutture profonde del testo» è la risposta debole; laddove la risposta forte e convincente è piuttosto del tipo: «Perché il semiotico conosce la grammatica, le regole e i modelli culturali che i destinatari applicheranno nel momento in cui si troveranno di fronte un racconto organiz-



zato in questo modo». Una semiotica che si concepisce come scienza sociale, anziché come scienza dei testi, può aspirare a un diverso, e più generalmente condiviso, riconoscimento di scientificità.

#### 4.5. Lo statuto segnico degli elementi simbolici

L'autore che più di ogni altro ha saputo riprendere e sviluppare il nucleo teorico saussuriano nell'ambito di altri tipi di testualità è stato indubbiamente Claude Lévi-Strauss. Nel quadro della messa a punto di una teoria sociosemiotica, detiene inevitabilmente un posto centrale l'opera di questo autore che è stato al tempo stesso uno dei grandi pensatori dello strutturalismo, uno dei massimi maestri della ricerca sociale, e uno dei più raffinati innovatori nell'ambito dei modelli semiotici. In particolare, è per noi decisamente essenziale il modo in cui egli ha posto in stretto contatto la teoria del segno, la teoria del testo, la teoria della narrazione e la teoria della cultura. Se, come abbiamo sottolineato all'inizio, la nuova prospettiva semiotica che abbiamo detto "neoclassica" mira a una più forte integrazione tra i diversi settori e livelli di studio, i suggerimenti di Lévi-Strauss devono dunque essere considerati con particolare attenzione. Parliamo, in effetti, di "suggerimenti" più che di proposte teoriche esplicitamente e compiutamente sviluppate, e parliamo di una necessità di riformulazione, perché ciò che questo maestro ci ha lasciato è una gran profusione di preziosi spunti e intuizioni, innumerevoli esempi, intricati e affascinanti percorsi d'analisi, più che non vere esposizioni organiche di teorie compiute.<sup>3</sup>

In primo luogo, la nostra discussione sulla teoria del segno, per quanto soddisfacentemente riformulata a livello di modelli formali, resterebbe incompleta se non mostrassimo il modo in cui vi si include perfettamente la teoria lévi-straussiana del segno narrativo, e gli apporti che questa può dare. Segnaliamo anche, ed è un tratto ai nostri occhi decisivo, che tra i più importanti studiosi della narrazione Lévi-Strauss è quello che con più lucidità e determinazione ha puntato a mantenere e applicare i presupposti chiave della semiotica, analizzando le diverse

<sup>3</sup> Ho cercato di realizzare almeno in parte un lavoro di esplicitazione e sistematizzazione delle teoria lévi-straussiane nel libro che ho dedicato alle concezioni semiotiche di questo autore; cfr. Ferraro 2001.

componenti dei racconti in modo da mostrare come si struttura la relazione tra le componenti del testo narrativo e il loro valore semantico.

Il compito da assolvere appariva, in partenza, quasi impossibile. Come districarsi in un universo di personaggi ed eventi singolari, di misteriosi elementi simbolici e di barocche costruzioni narrative come quello delle mitologie indigene americane? In particolare, come individuare delle *costanti*, e dunque delle entità segniche riconoscibili, dietro quell'apparente caos fantastico, che si direbbe senz'altro privo di regole e di un ordine definito? Lévi-Strauss usa il principio semiotico di *pertinenza*, quale chiave per spalancare la logica di un sistema simbolico. Si tratta di compiere quella capriola mentale che Saussure aveva proposto, smettendo di guardare il *pieno* delle cose, il modo in cui queste ci si presentano, per vedere, al di là di questo, il disegno delle relazioni che ne definiscono il valore. Così, se nei racconti possiamo trovare una grande varietà di animali, di specie vegetali, di comportamenti e di accadimenti, l'analisi dei loro tratti pertinenti potrà consentire di riportare tutto questo a un'organizzazione semiotica in definitiva semplice, coerente, solidamente organizzata.

Quello che Lévi-Strauss cerca sono, esplicitamente, le unità segniche usate nella costruzione dei racconti mitici; in analogia con termini come fonemi o monemi, le chiama appunto *mitemi*. Sistemizzando le tante indicazioni che egli fornisce, possiamo dire che ogni mitema possiede di norma molti modi di presentarsi nei racconti. Il *significante* di ciascun mitema può dunque essere inteso come un'entità formale astratta, oppure come una *classe* che raccoglie una serie più o meno ampia di elementi: elementi che noi diremmo *equisimili*, in quanto dotati dei medesimi tratti pertinenti. Il principio di pertinenza consente di passare dalla variabilità della superficie manifesta alla costanza dell'ossatura logica soggiacente, esattamente nel modo in cui era stato possibile, nell'esempio di prima, identificare nel disegno complesso e sempre variabile di una lettera le sue poche, semplici caratteristiche identificative.

C'è però da considerare una differenza significativa: quando dicevamo che l'identità della "t" emergeva nell'esame della sua relazione con altre unità dello stesso sistema di scrittura, la relazione contrastiva (il disegno di una lettera messo in opposizione con quello dell'altra) era individuata a livello di sistema, laddove nel caso della produzione narrativa vediamo le entità simboliche messe in opposizione sulla dimensione testuale. Tutti sappiamo quanto sia tipico di moltissimi ge-

neri narrativi costruire il racconto nella forma di uno scontro (protagonista contro antagonista), ma questo non è né un semplice tratto formale né un artificio per vivacizzare il racconto: si tratta al contrario di un importante dispositivo della grammatica narrativa. Per fare un esempio elementare, di fronte al classico litigio tra lupo ed agnello anche un bambino capisce che i due animali stanno lì a rappresentare un'opposizione tra valori concettuali: essi *significano ciò che li rende diversi*. Ma è l'opposizione logica, segnalata dalla contrapposizione nel racconto, a permetterci di individuare i tratti distintivi; se noi ci trovassimo semplicemente di fronte al personaggio dell'agnello, non potremmo dire quali delle sue caratteristiche dovremmo considerarne pertinenti: il colore, forse, o la lunghezza del pelo, o cos'altro? Ma se invece in un altro racconto trovassimo un agnello bianco opposto a un agnello nero, o magari un agnello a pelo lungo contrapposto a un agnello a pelo raso, ecco che a seconda dei casi la nostra attenzione andrebbe ai caratteri oppositivi, volta a volta diversi. Questo rende evidente in che senso si possa dire che la pertinenza discende dal disegno dei rapporti, soprattutto di quelli oppositivi.

Se poi vediamo che in un racconto il lupo è contrapposto all'agnello e in un altro racconto, poniamo, a un cerbiatto, afferriamo facilmente che agnello e cerbiatto sono da considerare quali *varianti* portatrici d'un medesimo valore semantico, collocate all'interno di una medesima *classe* nel sistema narrativo simbolico. Non abbiamo bisogno, si noti, di trovare entità *uguali*, ma riconosciamo entità *equivalenti* perché portatrici dei medesimi tratti pertinenti. Le varianti possono scambiarsi tra loro senza che muti il significato della storia: in un altro racconto, ad esempio, potremmo trovare un'opposizione tra lo squalo e il delfino, e capire che ancora una volta la relazione oppositiva resta la stessa che vi era tra lupo ed agnello. Introduremo dunque il delfino nella classe di varianti definite dal tratto pertinente *mansuetudine* e lo squalo nella classe definita dal tratto *ferocia*. Poiché nel realizzare il singolo racconto si tiene conto di una composizione omogenea (improbabile opporre lo squalo al cerbiatto, ad esempio), si parla in tal senso di *varianti combinatorie*. Gli elementi narrativi che fungono da varianti, ancorché di per sé differenti, ci appaiono però simili in ragione del fatto di essere semanticamente equivalenti: li diciamo, per questa ragione, *equisimili*.

La metodologia di Lévi-Strauss mostra che il valore di ciascun elemento può effettivamente essere identificato riferendosi a ciò che lo

rende *diverso*: si può dire insomma che ciascun elemento significhi realmente non attraverso la propria *essenza* ma attraverso la propria *differenza*; è il possesso degli stessi tratti differenziali che ci permette di affermare l'equivalenza di elementi che pure ci si presentano immediatamente come molto diversi. Ad esempio, nel volume *Il Crudo e il Cotto* (Lévi-Strauss 1964) Lévi-Strauss mette in luce la presenza, in alcune culture sudamericane, di due opposti mitemi che stanno a significare, rispettivamente, *vita* e *morte*.<sup>4</sup> Il primo mitema può presentarsi nel racconto in molte forme diverse, come l'atto di cibarsi di piante coltivate, un animale simbolico come il giaguaro, un corpo celeste come la luna, o ancora la solidità della roccia, il suono di un richiamo duro, o qualità come quelle di ciò che è unito, intero o caldo. Certo, non sarebbe immediato dire che il giaguaro che compare in un racconto sia equivalente alla roccia che compare in un altro, ma un'adeguata metodologia e un lungo percorso di analisi, attraverso molti racconti, ci mostra come si tratti di entità figurative reciprocamente sostituibili in contesti diversi, e dunque nei nostri termini *equisimili*. Il secondo mitema (valore semantico *morte*) ha tra le sue varianti il cannibalismo, animali come il formichiere o il bunia (un uccello puzzolente), il sole, il legno putrido, il suono di un richiamo dolce, o qualità come quelle di ciò che è rotto, molle, sparso o freddo. Come si vede, la gamma delle varianti è molto ampia e diversificata, comprendendo entità di natura tanto diversa come animali e entità naturali, materiali e tipi di azioni, persino qualità sensibili. Ma quali *tratti pertinenti* reggono l'opposizione di questi due mitemi, facendo sì che entità così diverse possano valere quali varianti equivalenti? Molto in sintesi, e dunque s'intende in prima approssimazione, possiamo dire che il secondo mitema sta al primo sulla base dell'opposizione *disgiunzione eccessiva* (frammentazione, disfacimento, incongruenza..) VS *corretta congiunzione*, o *mediazione* (compattezza, continuità, connessione tra le parti, da intendersi anche in senso logico, o di organicità culturale).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Per maggiori dettagli, cfr. Ferraro 2001, pp. 128-sgg.

<sup>5</sup> Qualche suggerimento per capire la collocazione di almeno alcune di queste entità: il giaguaro è nei racconti un portatore di elementi culturali, a partire dal fuoco che dona agli uomini perché possano mangiare cibo cotto, la luna è nel cielo notturno un corpo compatto e unito, in contrasto al disordine frammentato delle stelle, il cannibalismo è qualificato sia come atto violento sia come consumo di carne considerata "putrida", altrettanto "putride" sono considerate le formiche di cui si ciba il formichiere. Quanto al sole, capace con il suo ardore di bruciare il cibo vegetale, è rappresentato nei racconti come un cannibale.

Naturalmente, la traduzione in parole, e dunque in concetti nostri, della logica di questo sistema simbolico non può che essere approssimativa – come scriveva Lévi-Strauss (1964: 214) «le nostre categorie linguistiche si prestano male a questo compito». Il nostro scopo però era qui quello di dare almeno un'idea della struttura effettiva di un *mitema*, cioè di un segno appartenente al sistema narrativo e simbolico di queste mitologie. In sintesi, possiamo dire che ciascun mitema comprende:

- a) un *significato* (nel caso, approssimativamente indicabile con le entità concettuali *vita e morte*)
- b) un *significante*, che può essere pensato in due modi: o come la classe corrispondente all'insieme di tutte le possibili varianti di manifestazione (astri, animali, qualità delle cose...), o come i tratti distintivi che ne identificano la pertinenza (ad esempio, in questo caso, il tratto che approssimativamente indichiamo come “disgiunzione eccessiva”)
- c) un insieme più o meno ampio di specifiche *varianti* (nel caso, se ne potrebbero in effetti aggiungere altre, oltre a quelle citate).

La struttura che ne risulta, è facile constatarlo, ripete ancora una volta la struttura generale del segno che abbiamo adoperato più volte. Ci si potrà chiedere, però, a quale dei tre tipi di segni che abbiamo distinto possano appartenere le unità simboliche e narrativi del mito. Escludiamo facilmente che si tratti di indici, ma ci si potrebbe chiedere se il rapporto, ad esempio, tra la morte e il sole, poggi su una mera convenzione, e che si tratti dunque di un segno arbitrario. Non è così. Nel caso di queste costruzioni simboliche, il lato del significato e il lato del significante sono infatti *isomorfi* – e dunque siamo nell'ambito dei segni a base analogica – perché anche il significato partecipa degli stessi tratti distintivi del corrispondente significante. L'esempio può renderlo, nel caso, piuttosto evidente: certo, a pensarci, la morte ci sembra davvero rientrare tra gli eventi definiti da “disgiunzione eccessiva”, ma approfondendo la questione comprendiamo che si tratta di qualcosa di più profondo, e insieme più specifico a un universo culturale. Capire che questi indigeni pensano alla *vita* come a un “tenere insieme le cose, mediare, collegare, non lasciare che si disfino o si disperdano” non è, infatti, per nulla banale. Inseguendo gli arabeschi di questi racconti, mettendo insieme le varianti, scoprendo le equivalenze e i parallelismi, ci rendiamo conto che questo gioco di connessioni è

concettualmente complesso e rilevante, disegnando quella che Lévi-Strauss chiama una “filosofia indigena”. Quanto poi al fatto che i miti presentino così tante varianti, questo sembra rispondere all’esigenza, anch’essa per nulla banale, di ricoprire con la stessa organizzazione logica, e di riempire con la stessa configurazione di senso, molte aree e molti aspetti della realtà in cui vivono i membri del gruppo. Offrire loro, diremmo, la sensazione di un mondo in cui tutto è ordinato da una logica coerente. Il sistema mitico pone tutto in parallelo, correla nella stessa forma simbolica i più diversi aspetti dell’esperienza: agisce, dice Lévi-Strauss, come una sorta di *intercodice* destinato a permettere una reciproca convertibilità tra i diversi livelli (Lévi-Strauss 1971: 38-39).

## Alcuni punti chiave per la semiotica visiva

### 5.1. L'universo "analogico"

Se, come abbiamo osservato, la maggior parte dei sistemi semiotici ricade nell'area delle forme di significazione analogica, già questo fa pensare alla grande varietà di modi, impostazioni e gradi di complessità cui senza dubbio ci si trova di fronte. Tra l'altro, si può facilmente pensare ai grandi capolavori della storia dell'arte, ma bisogna ricordare anche i milioni di piccole, quotidiane realizzazioni fondate su connessioni analogiche. Una teoria deve dimostrarsi sufficientemente generale da potersi applicare agli uni come alle altre, e questa è forse una delle sfide più difficili che la semiotica si trovi ad affrontare. Ci rendiamo conto che la costruzione di rappresentazioni analogiche corrisponde a modalità primarie, inscritte nelle strutture fondamentali dei nostri meccanismi di pensiero. Proprio per questo, il nostro uso delle correlazioni analogiche può andare dalle forme più elementari e immediate fino a livelli raffinatissimi di elaborazione, cosa che mette a dura prova i modelli teorici, poiché questi vengono spesso progettati sulla base di esempi relativamente semplici, ove la connessione analogica è facilmente evidenziabile, per poi trovarsi in difficoltà quando le connessioni si fanno più complesse e sotterranee, come ad esempio nel caso dell'arte astratta o della creazione musicale. Avanziamo lentamente, in territori così difficili, e ogni passo compiuto ci dà spesso la sensazione di avere portato alla luce un nuovo frammento di un mosaico il cui disegno d'insieme ancora non riusciamo che a indovinare parzialmente. Ma sempre più prendiamo atto che è questa l'area più decisiva per lo sviluppo della teoria semiotica, e insieme per avvicini-

narsi agli aspetti più essenziali delle nostre competenze semiotiche di base. Siamo – come ci pare di intuire - talmente sprofondati in un universo di rinvii analogici da avere grandi difficoltà a prenderne consapevolezza e a costruirne efficaci modelli teorici.

Prima di addentrarci in alcune articolazioni fondamentali di questo universo, sarà opportuno sottolineare ancora una volta che le forme di espressione analogica non hanno per principio nulla di semplice, d'infantile o di antico. Oltre tutto, ci troviamo a scontrarci anche con l'impiego ottuso del termine “analogico” che si è pesantemente diffuso nei media; siamo quindi costretti a precisare che il funzionamento dei processi semiotici fondati su correlazioni analogiche non ha nulla a che vedere con la contrapposizione tra “analogico” e “digitale” di cui molto si parla. Tale contrapposizione, banalmente inaugurata qualche decennio fa a proposito, soprattutto, dei quadranti degli orologi, è da lì scivolata sugli strumenti più incongrui. “Digitale”, in quell'epoca felice di ignoranza informatica, equivaleva banalmente a “numerico” (e i numeri erano quelli tradizionali, non certo quelli binari!). Di fatto, si trattava piuttosto dell'opposizione *continuo/discreto*, che sarebbe poi stata a lungo discussa, anche in semiotica.

Ad esempio, la maggior parte dei modi per registrare un'immagine sono in questo senso *discreti* (la fotografia stampata sul giornale corrisponde a un numero fisso di punti, quella registrata su pellicola a un numero limitato di grani di sali d'argento, e così via; anche la nostra vista, del resto, ha una risoluzione limitata), ma questo vale sia per modi di registrazione chimica, sia per modi di registrazione in formato digitale. Ai nostri occhi, comunque, *le immagini sono sempre analogiche*, dato che quello che vediamo è pur sempre una figurazione visiva, e non il supporto di registrazione. L'espressione “fotografia digitale”, spinta verosimilmente da ragioni commerciali, ha finito per produrre molta confusione; di fatto, il diffondersi di strumenti di registrazione fotografica (e video) dotati di sensori elettronici a registrazione digitale, anziché di pellicole a registrazione chimica, ha avuto come effetto non la diminuzione ma anzi un decisivo incremento dell'uso di rappresentazioni analogiche, avendo moltiplicato le possibilità di creazione di immagini e di registrazione audiovisiva anche dei più banali eventi quotidiani. Il fenomeno non può essere indagato in questa sede, ma senza dubbio la tendenza ad allestire un mondo dominato dalle relazioni analogiche è andata fortemente accentuandosi negli ultimi decenni.



La produzione di testi a base analogica va dunque dalla pittura su tela al disegno al computer, dalla scultura a scalpello alla grafica dei videogiochi, ma raccoglie anche il figurativo e l'astratto, le immagini statiche e dinamiche, e poi – spesso li si dimentica – gli ambiti smisurati delle correlazioni analogiche di natura non visiva, dalla poesia alla musica, dalla narrativa alle arti della rappresentazione. In questo capitolo affronteremo alcuni temi specificamente legati alla semiotica dei sistemi visivi, ma è importante sottolineare che molto di quanto diremo avrà corrispondenze in altri ambiti, e molte delle indicazioni teoriche che cercheremo di precisare potranno essere usate nello studio di altri sistemi fondati su meccanismi analogici.

## 5.2. Componenti *figurative* e componenti *plastiche*

La semiotica del visivo è stata fino ad ora largamente segnata da una suddivisione interna che, se resta certamente utile dal punto di vista dell'articolazione concettuale, rischia di rendere teoricamente disomogeneo quello che sarebbe meglio trattato come un ambito unitario. La definizione peirceana dell'icona – che in mancanza di meglio persiste anche in ambienti di ricerca estranei a quel paradigma – risulta applicabile solo alla parte figurativa dell'espressione visiva. Definendo la significazione iconica in termini di riconoscibilità di un oggetto di rinvio, si deduce che non possiamo trovarla in un quadro astratto, in una composizione puramente grafica, o anche in tutte quelle componenti che, pur accompagnando una figura, giocano però su puri valori di colore o geometria). Realizzazioni e componenti di natura non iconica, o più precisamente *non figurativa*, sono state raccolte nella categoria del *plastico* (termine peraltro mal scelto, dal momento che crea incomprensioni con gli studiosi di storia dell'arte). Chi guarda un dipinto tradizionale, ad esempio, coglie la presenza di aree, di misura variabile, che riconosce corrispondenti a entità nominabili («Ecco lì un cavallo, là una catena di montagne...»). Le unità che vengono così a costruirsi nella sua mente sono dette *formanti figurativi*. Contemporaneamente, altre aree del dipinto, che possono incrociarsi e sovrapporsi con i formanti figurativi, sono invece individuate come corrispondenti a entità anch'esse portatrici di significato ma che non comportano il riconoscimento di qualche entità determinabile: si pensi ad esempio alla suggestione prodotta da un puro effetto di colore, oppure

al valore che può assumere una disposizione degli elementi centrata e simmetrica, rispetto a una disposizione giocata sui margini e sugli squilibri: questi effetti, di colore, di equilibrio e così via, che la visione del quadro genera nella mente di chi guarda, sono detti *formanti plastici*. I formanti dell'uno e dell'altro tipo costituiscono la base delle unità significanti del linguaggio visivo.

Tradizionalmente, il grande ambito del *plastico* viene suddiviso in tre tipi di categorie:

- *cromatiche*: comprendono gli effetti di colore, di tessitura, di lucentezza e così via
- *eidetiche*: comprendono gli effetti legati alla forma (ad es. tondeggiante o squadrata) e ai tipi di linee (ad es. rettilinee o sinuose, ma anche nitide o offuscate)
- *topologiche*: comprendono gli effetti legati all'uso dello spazio (si pensi ad es. all'effetto diverso che si ha in un'immagine spostando le aree più piene e più vuote verso l'alto o verso il basso).

S'intende che, nel momento in cui si pensa a una significazione analogica non necessariamente o esclusivamente visiva, si dovranno riconoscere formanti di carattere "plastico" anche di altra natura. I sistemi detti "audiovisivi" fanno evidentemente entrare in gioco altri tipi di componenti, innanzi tutto perché si aggiunge sia l'ambito della sonorità sia la dimensione temporale. Ad esempio, il montaggio porta nel cinema tutto un complesso di articolazioni plastiche che interessano insieme l'organizzazione dello spazio (topologica) e la strutturazione ritmica lungo la linea temporale. Vi sono poi sistemi espressivi in cui la componente figurativa è del tutto marginale, lasciando quasi completamente la scena alla strutturazione plastica, com'è il caso della musica, per la quale ovviamente è necessario introdurre altri tipi di categorie plastiche, concernenti ad esempio l'intensità o il timbro del suono, gli effetti di consonanza e dissonanza, eccetera (avremo modo più avanti di proporre qualche piccolo esempio, in ambito sia cinematografico sia musicale).

Resta, in ogni caso, l'imbarazzo teorico di assegnare le componenti plastiche a uno dei tipi riconosciuti di connessione segnica, in quanto l'assenza di referenza oggettuale impedisce l'impiego della nozione di "icona". Al tempo stesso, non appare opportuna una netta distinzione teorica tra le componenti figurative e quelle plastiche (e anche più in generale tra l'arte figurativa e quella astratta), dal momento che en-

trambe le componenti agiscono in stretta cooperazione reciproca, e sono in qualche modo presenti, l'una accanto all'altra, in quasi tutto il ventaglio delle soluzioni espressive, da quelle più pienamente figurative fin quasi a sfiorare l'ambito del più puro astrattismo. Una netta separazione concettuale tra dimensione plastica e figurativa rischia di giocare solo a favore di un'indesiderata sottolineatura dell'autonomia della figura, con la sua ingannevole simulazione per cui un testo visivo non sarebbe in fondo che riproduzione di "oggetti del mondo". L'aver collocato a margine la nozione di icona ci consente di ricompattare l'ambito dell'espressione visiva, riconoscendo che tanto le componenti figurative quanto quelle plastiche agiscono in buona misura allo stesso modo, quali dispositivi fondati sul meccanismo del rinvio analogico tra significante e significato.

### 5.3. Rappresentare il "reale"

Ora, per mostrare in che modo una diversa prospettiva possa collegare insieme, nelle stesse categorie teoriche, le componenti figurative e quelle plastiche, facciamo qualche riflessione su alcuni aspetti del passaggio dalla tradizionale arte figurativa a quella pittura, non più propriamente figurativa e che percepiamo anzi già avviata verso l'astrattismo, in certi ambiti dell'arte occidentale. Va segnalato che molte definizioni correnti dell'astrattismo in pittura di fatto non ne parlano in termini di *assenza di figuratività*: componenti figurative possono senz'altro essere presenti, ma lo sono in un contesto che non sembra mirare primariamente alla rappresentazione naturalistica delle cose. Ciò che caratterizza l'espressione visiva riconosciuta come "figurativa" non dipende dalla corrispondenza per somiglianza dei singoli componenti (i singoli *formanti figurativi*) bensì dall'effetto d'insieme, cioè dal fatto che la strutturazione complessiva dell'opera appare affidata alla capacità aggregativa della composizione figurativa nel suo insieme: per intenderci, qualcosa che ha a che vedere con la sensazione, da parte di chi guarda, di trovarsi di fronte a una scena plausibile, coerente e coesa, una scena che può avere in quanto tale una definizione, e che dichiara una sua demarcata autonomia. Davanti a un quadro comprendente invece elementi tutti riconoscibili quali formanti figurativi, ma che non si legano insieme a formare una scena coerente, abbiamo già in qualche misura la sensazione dell'astrattismo.

Non a caso, le fasi iniziali di passaggio verso poetiche “astratte” vengono spesso fatte corrispondere proprio all’indebolimento, o alla rottura, della complessiva coesione interna dell’opera, dunque all’interruzione della consueta connessione tra le parti, e con questa all’incrinatura dell’*effetto di totalità*. Vi si aggiunge, spesso, il venir meno di una definizione chiara e logica dei *confini* che delimitano l’area visiva: la scena non è più coerente, riconoscibile e autonoma. Ci rendiamo allora conto che solo superficialmente un’opera figurativa sembra fondata su un riferimento privilegiato all’esterno (riproduzione di oggetti del mondo), mentre molto dipende da una costruzione specificamente interna (tenuta della coesione tra le parti, chiara delimitazione dei confini dell’immagine). Insomma, le componenti figurative, che a prima vista paiono legare il testo all’universo esterno, a uno sguardo più approfondito tendono spesso a sancire l’autonomia del testo, la sua chiusura in uno spazio perfettamente organizzato e la sua separazione da quanto lo circonda. Al contrario, quando si tratta di opere che percepiamo come meno centrate sulla figuratività, constatiamo la presenza di margini più indefiniti e di una maggiore permeabilità con il mondo esterno.

Allo stesso tempo, si rileva anche, nelle opere che escono dal più classico ambito figurativo, la frequente irruzione di componenti casuali e immotivati, effetti di incompletezza, o la messa in discussione del rapporto figura/sfondo – tutti caratteri, è interessante sottolinearlo, che sono propri anche alla costruzione dell’effetto di “astratto” in ambito musicale. Ad esempio, in un libro dal significativo titolo *Cosa rende moderna l’arte moderna*, Kirk Varnedoe (1990) considera quale esempio fondamentale un quadro di Degas del 1875, intitolato *Place de la Concorde*. Il quadro è, superficialmente, del tutto figurativo: vi si vedono due signori elegantemente vestiti, con cappello a cilindro, posti uno in primo piano (sappiamo anche che è il visconte Lepic) e l’altro lungo il margine sinistro; in primo piano ci sono anche due bambine, dal vestito molto simile a quello del Visconte, e un cane da caccia; sullo sfondo vediamo una carrozza, degli alberi, un monumento, delle case parigine... Tuttavia, il quadro appare decisamente anomalo. Innanzi tutto, dal punto di vista *topologico*, quella che potremmo dire fotograficamente “inquadratura” è decisamente sbagliata: l’immagine mal centrata taglia i personaggi in primo piano all’altezza delle gambe e ancor più infelicemente taglia a metà il personaggio sul margine sinistro. E tra i personaggi non c’è coerenza: il visconte muo-

ve chiaramente verso destra, mentre le bambine e il cane sono voltati verso sinistra e sembrano far parte di un altro spazio non compatibile con il primo. Ora, secondo Varnedoe, il concetto decisivo è questo: Degas non sta violando i canoni di una rappresentazione realistica, ma tutt'al contrario sta portando in pittura (ispirato dal suo interesse per la fotografia, probabilmente) un senso di *verità* attraverso la costruzione di effetti di casualità e contingenza, e dunque attraverso l'abbandono di un'estetica antinaturalistica della perfezione e dell'armonica chiusura dell'opera d'arte.

Stando a questa analisi, che cosa sia stato raffigurato nel quadro appare decisamente secondario – pur se daremmo sicuramente un valore al fatto che si tratti di eleganti e nobili personaggi parigini, seri, compassati e a loro modo “rappresentativi”. Gli elementi decisivi sono di ordine non figurativo, soprattutto topologico; eppure, perché questi possano esistere, le componenti figurative sono indispensabili. Come sarebbe possibile dire che non vi è coerenza nella posizione del visconte e delle figlie, se non fossero comunque disegnati un personaggio adulto e due bambine? I formanti figurativi si collocano al primo livello, mostrando debole capacità semantica ma grande presenza sulla superficie visiva. Tuttavia, pur essendo il quadro zeppo di elementi figurativi, non sono questi bensì la loro organizzazione plastica ad assumere una posizione di rinvio al reale, come se si dicesse: «questo quadro rompe con l'equilibrata, chiusa e irrealistica organizzazione topologica dell'arte classica, dato che vuole sottolineare la natura invece disorganica, aperta ed evenemenziale del reale. Non più un universo idealizzato, ma, intendiamo dire, il mondo come lo si può di fatto vedere, disordinato e casuale: il *reale com'è*».

Comprendiamo allora che quando un progetto di rappresentazione del reale non mira più a riprodurre le entità percepibili, bensì a renderne la *struttura intellegibile*, allora la componente plastica può facilmente assumere il ruolo primario. L'arte moderna ha non a caso in più modi enunciato questo tipo di principi: dipingere ciò che si sa, o ciò che si sente, invece di ciò che si vede, dipingere non le cose ma le proprie emozioni di fronte ad esse, dipingere proiezioni di un mondo sognato più che visto, o magari dipingere l'astratta struttura emozionale che un paesaggio o un evento ci danno, senza nulla rappresentare dei suoi visibili componenti concreti – perché non sono questi l'importante, ma la nostra emozione è ciò che vi è di più vero e più reale. In tutti questi casi, può facilmente venir meno la classica

costruzione figurativa, ma non viene meno il principio della *correlazione analogica*: semplicemente, quello che vediamo sulla tela non è analogo a qualcosa di “toccabile”, bensì a qualcosa di “pensabile”.

D’altro canto, su questa base si potrebbe tornare indietro, osservando che anche in quella che si considera come la più tradizionale pittura figurativa, le componenti riconoscibili e immediatamente iconiche agiscono spesso da supporto a un discorso che poggia piuttosto il suo significato sulla costruzione di geometrie complesse, sull’uso metaforico delle luci e delle ombre, sulle suggestioni di puri, astratti valori cromatici e così via. Ma quanto, nella produzione artistica di tutti i tempi, non è a ben vedere rappresentazione dell’intelligibile, più che non del visibile? Appena abbandoniamo la concezione riduttiva della rappresentazione iconica, incomincia a delinearsi un universo, differenziato ma organico, di procedimenti di significazione analogica. Poiché poi il lettore, a questo punto, avrà molto probabilmente percepito l’assonanza tra queste riflessioni e quanto più sopra si era detto a proposito della realizzazione di immagini fotografiche, è facile osservare come queste categorie, e queste logiche espressive, non siano affatto specifiche all’una o all’altra forma di espressione visiva. Ma, dal momento che vogliamo allargare la nostra riflessione sulle funzionalità semiotiche delle categorie plastiche anche al di fuori del tradizionale ambito visivo, introduciamo ora un breve esempio che interessa cinema e musica (un altro esempio cinematografico di analogo tenore sarà presentato più avanti, nelle pagine di chiusura di questo libro).

#### **5.4. Sulla trasversalità delle categorie plastiche. Un esempio**

Qualche anno fa, un gruppo di studenti in un mio corso di *Teoria della narrazione* decise di condurre un piccolo studio sul film *Elephant* di Gus Van Sant. Il film, uscito nel 2003, riprende un evento di cronaca che aveva generato una forte impressione: la strage compiuta qualche anno prima da due studenti nei confronti di compagni e professori nel liceo di Columbine, negli Stati Uniti. Il film, giudicato da molti critici affascinante e sconvolgente, aveva colpito i miei studenti, i quali percepivano nel testo un’intensità di senso che non sapevano bene a cosa riferire: al contrario di quanto ci si sarebbe potuti aspettare, il film non cerca infatti in alcun modo di formulare una “spiega-

zione” dei fatti. La gelida esposizione degli eventi si inserisce in una dettagliata presentazione della vita degli studenti del campus; apparentemente, non vi è molto di più. Eppure, i miei studenti sostenevano che a quei fatti il film un senso lo attribuiva, e che nell’esperienza degli spettatori questo veniva chiaramente percepito, pur se non pareva corrispondere a nulla che nella storia fosse “detto”, e neppure raccontato dalle immagini (dunque, diremmo, a nulla che passasse propriamente dai livelli di rappresentazione *figurativa*). Il modo in cui il film guardava ai fatti, e ce ne restituiva l’interpretazione, corrispondeva secondo loro a un’espressione sintetica, ma decisamente interessante: “il senso del destino”, dicevano, intendendo che alla spiegazione dei comportamenti era sostituita l’idea, difficilmente traducibile in parole, di qualcosa di ineluttabile e in qualche modo trascendente rispetto al pensiero e alla volontà dei soggetti coinvolti. La cosa importante non era comunque, a questo punto, arrivare a una migliore elaborazione di queste indicazioni interpretative, bensì avviarsi a identificare i modi in cui il testo avesse potuto farle sorgere.

Procedemmo in due modi, da un lato guardando al testo cinematografico per cercarvi gli elementi che potevano appunto avere determinato questi effetti di senso (un’analisi per quanto possibile sistematica), dall’altro lato guardando agli spettatori, cioè agli studenti stessi, cercando di ricostruire i punti decisivi del passaggio dalla fruizione del testo alla formulazione delle loro valutazioni (poteva trattarsi qui anche solo di piccoli indizi rivelatori).

Sul primo versante, vennero alla luce sei elementi rilevanti, individuati come possibili modi per suggerire, in un film, il senso dell’ineluttabilità del destino:

1. Costruzione narrativa fondata su diverse linee che si incrociano, ciascuna facente capo a uno o più personaggi non immediatamente legati ad altri (modalità narratologicamente rilevante, di cui sarebbe molto interessante indagare l’impiego da parte di diverse opere cinematografiche, soprattutto americane).
2. Inserimento di ripetizioni non giustificate: accadono più volte episodi, anche micro-episodi se vogliamo, di andamento molto simile, benché l’iterazione dipenda da fattori casuali.
3. Si sottolinea lo svolgersi di un’interazione visiva tra i personaggi, enfatizzando in varie situazioni dei lunghi, significativi sguardi che alcuni personaggi fissano su altri, senza che questo possieda alcuna giustificazioni diegetica.

4. Sono frequentemente usati movimenti circolari e avvolgenti. Questo è un tratto di natura topologica, che tuttavia opera una forte connessione tra la dimensione spaziale e temporale. Ci si riferisce soprattutto al movimento della macchina da presa, che spesso si muove disegnando cerchi che insistentemente avvolgono i personaggi.
5. Uso di una scansione ritmica lenta ma regolare (il destino, sembra, quanto più è inesorabile tanto più procede secondo tale scansione temporale)
6. Si fa in modo da fornire allo spettatore la sensazione di poter anticipare gli eventi, di sapere prima ciò che sta per accadere.

Questo elenco di soluzioni espressive, pur sommariamente accennato, può dare un'idea del modo in cui il testo filmico costruisce il suo senso. Si potrebbe dire che alcuni dei punti citati abbiano più a che vedere con aspetti della costruzione narrativa, mentre altri corrispondono chiaramente a categorie "plastiche" del linguaggio cinematografico. Sostanzialmente, però, come nel quadro di Degas prima citato, non è molto importante quello che il film ci sta mostrando (e che per gran parte della sua esposizione è a rigore un seguito di fatti decisamente banali). L'effetto di senso non sorge tanto dagli eventi che sono raccontati quanto dal modo in cui l'esposizione è allestita. Come sostenevano gli studenti, pur con qualche esagerazione, in fondo qualsiasi cosa fosse in quel modo stata raccontata, avrebbe generato quello stesso effetto semantico che rimandava all'ineluttabilità del destino.

Dall'altro lato, venne in luce l'elemento decisivo che aveva messo gli studenti sulla strada della loro interpretazione del film. Cosa interessante: non era nulla di ciò che il testo narrava, né nulla di ciò che sullo schermo avevano visto, bensì l'uso nella colonna sonora di un brano musicale di fortissima suggestione, il celeberrimo movimento iniziale della sonata op. 27 n. 2 di Beethoven – il famoso *Chiaro di luna* (riferimento figurativo discutibile, e ovviamente non ascrivibile all'autore). Questa musica, prima ancora di ogni altro elemento, sembrava portare nel film la sensazione dell'ineluttabilità del destino.

Provammo allora a vedere cosa poteva esserci, nella musica, che in qualche modo corrispondesse a quanto era stato detto per il film. E così furono individuati i seguenti caratteri:

- a. Ripetizione inusuale di note e strutture musicali. Il brano è, se vogliamo, genialmente *monotono*, per il ritmo costante dell'accompa-



gnamento, che inizia a scandire regolarmente il tempo prima della comparsa della melodia, e non si interrompe mai fino alla fine, come il ticchettio di un orologio misterioso e inquietante. Anche la cellula che regge la linea melodica, però, si ripete con evidente e insolita insistenza. E a sua volta prevede, all'interno, la ripetizione iniziale di sei volte la stessa nota.

- b. Il ritmo è lento, regolare quasi ai limiti dell'ossessivo. Inarrestabile, quasi meccanico nella sua insistenza.
- c. Veniamo all'effetto di movimento circolare. Abbiamo detto che la base di quello che tradizionalmente si dice "accompagnamento" è in questo brano regolare e ininterrotta, e abbiamo parlato di una sorta di orologio che scandisce inarrestabile ogni momento del brano. Tuttavia è importante aggiungere che la costruzione ritmica di questa base è fondata su gruppi di "terzine", cioè sulla piccola irregolarità di tre note collocate nel tempo calcolato per due. In pratica, l'effetto è di una sorta di movimento circolare, come una piccola ruota che continuamente parte dal basso e sale, e poi riparte dal basso, e così via, in un movimento avvolgente e senza limite.
- d. L'invenzione più geniale è però quella di costruire la cellula melodica principale su un piccolo meccanismo di *anticipazione*: viene cioè fatta suonare una nota collocandola, per così dire, leggermente fuori tempo, troppo presto, nello spazio tra la battuta che sta chiudendosi e prima dell'inizio della nuova battuta. Questa nota anticipa quella che dovrà essere suonata, regolarmente, *a tempo*, all'inizio della battuta successiva, in modo che agisce come una specie di suggerimento all'ascoltatore, un preannuncio di quale nota sta per essere suonata. Un attimo prima, l'ascoltatore sa cosa sta per accadere – o più precisamente, diremmo, sente quello che sta per sentire.

Dei sei caratteri indicati prima, la musica ne possiede dunque almeno quattro (restano fuori i punti 1 e 3, che sembra in effetti difficile rendere in musica). Quello che ci colpisce è proprio la centralità di questa corrispondenza, che per i nostri spettatori è stata la chiave prima che ha reso possibile l'inizio della loro analisi del testo. Opera musicale e opera cinematografica – pur del tutto irrelate sotto altri punti di vista – generano un effetto di senso notevolmente analogo, perché impiegano tratti simili dal punto di vista del loro "allestimento plasti-

co”. Questo ci conferma che alla loro radice, e nella loro definizione profonda, le componenti plastiche sembrano ancorarsi a un livello soggiacente, forse primario, almeno in parte collocato al di là dei modi di costituzione specifica dei singoli sistemi semiotici.

Riprenderemo brevemente più avanti le indicazioni che questo esempio può fornirci in termini di strutture testuali, e della relativa spartizione funzionale che può interessare le componenti d’ordine figurativo e d’ordine plastico, ma rileviamo ora come questa constatazione del carattere primario e trasversale delle componenti plastiche offra una qualche conferma anche a un altro principio della nostra costruzione teorica. Vediamo infatti che anche gli autori originali – e nel caso in questione possiamo davvero parlare anche di un autore collocato ai massimi livelli dell’originalità creativa – fanno comunque riferimento anche a moduli semiotici definiti su un livello ben più generale rispetto alla dimensione propriamente testuale dell’opera che vanno componendo. Tanto Beethoven quanto Gus Van Sant lavorano a partire da una struttura espressiva già esistente, e si noti che ciò non limita per nulla ai nostri occhi il valore del testo da loro creato. Questa osservazione ci porta al nodo decisivo, per il mantenimento del nostro modello teorico: quanto, nell’analisi della testualità a base analogica, possiamo sostenere di trovarci effettivamente di fronte a modelli astratti e in qualche misura generali, che si proiettano nei testi in occorrenze specifiche, e quanto invece ci troviamo di fronte a creazioni uniche, che in quanto tali sfuggirebbero in certa misura alla presa della nostra prospettiva “neoclassica”? Il confronto trasversale ora operato tra cinema e musica sembra portare qualche elemento a nostro favore, ma non è sufficiente. Proviamo allora a esplorare una strada che a prima vista sembrerebbe, con il nostro modello, manifestamente incompatibile.

### **5.5. Testi visivi, dal “sinsegno” alla classe**

La difficoltà più evidente che può porsi, rispetto al modo in cui la prospettiva neoclassica si distanzia dalla tradizionale teoria dell’iconismo, è in effetti rappresentata dal principio della generalità d’ogni costruito segnico. Può sembrare, questa, una pretesa singolare, che non regge di fronte alla constatazione di Peirce, immediatamente più ovvi-

a, per cui ogni icona è un *sinsegno*, un segno singolo. Come si può parlare di “classi”, a proposito dei segni analogici?

Bene. Innanzi tutto, bisogna precisare che il concetto di “classe” è di natura logica, e non va confuso con una nozione di tipo quantitativo (non c’è qualcosa come un numero minimo di entità per formare una classe). Ad esempio, anche se la classe di coloro che capiscono perfettamente tutto ciò che ha detto Peirce si riducesse di fatto a una sola persona, si tratterebbe comunque sempre di una classe, fondata su un’apposita definizione e non sulla raccolta di un numero minimo di partecipanti (anzi, la classe resterebbe tale anche se fosse completamente vuota! Ma questa è un’altra storia...).

Si potrà obiettare che esistono casi in cui, comunque, ci troviamo davvero di fronte alla realizzazione di un oggetto semiotico unico, che appare fondato su un rinvio a ben specifiche entità del “mondo reale” (pur non trattandosi, s’intende, del caso dell’icona-nome proprio). L’esempio che facciamo, allo scopo di chiarire il funzionamento di testi fondati su correlazione analogica, ci riporta all’ambito della fotografia – il sistema espressivo che più di ogni altro sembra dover resistere a una prospettiva del nostro tipo, a causa del suo tenace radicamento nelle cose. Ma come si struttura, semioticamente, il rapporto tra oggetti fotografati e testo fotografico? Parleremo qui di un fotografo chiamato non – come nell’ipotesi precedente – a esprimere un’idea, bensì a documentare un evento, un evento specificamente determinato.

Immaginiamo allora il nostro fotografo che giunge sul luogo del suo incarico (scenario di guerra, catastrofe naturale...). Per semplicità, supponiamo che egli abbia la possibilità di scattare una sola fotografia: questo ci serve a escludere, se non altro, l’ipotesi di una molteplicità di scatti realizzati in forma semi-casuale. In ogni caso, il nostro professionista non scatterà alcuna fotografia prima di avere, almeno approssimativamente, esplorato la scena da documentare, ed essersene fatto un’idea sufficientemente precisa. Egli più di altri sa come la realtà offra sempre un’ampiezza, una ricchezza di dettagli, una varietà di aspetti in alcun modo confrontabile con il piccolo *ritaglio* che realizzerà con i suoi scatti, fossero pure in gran numero.

1. In termini semiotici, nel corso di questa prima fase il fotografo deve passare dalla scena reale che materialmente gli si pone di fronte all’elaborazione di un’*interpretazione mentale*: deve definire quali siano le cose che effettivamente contano (*elementi pertinenti*), individuare delle *identità*, operare dei *collegamenti*... La scena

- prende così una forma, un ordine logico, lasciando trasparire un'ossatura portante: ciò che insomma di quella realtà è davvero significativo – nei nostri termini, la sua struttura *significante*.
2. Ora che le cose vanno assumendo identità definite, il nostro fotografo si trova facilmente a provare *emozioni*, a formulare *giudizi*, ad assegnare *valori* definiti ai soggetti in gioco: giunge insomma a disegnare il *senso* che quella scena ha per lui. Ha connesso investimenti semantici alla struttura *significante*.
  3. A questo punto è pronto per ragionare in forma creativa. Come esprimere queste emozioni, come far sentire queste assegnazioni di valore, come rendere visibile il senso delle cose quale ora si è venuto chiarendo ai suoi occhi? Quali sono, tra i tanti disponibili, gli elementi decisivi che la sua fotografia dovrà includere? Cosa evidenziare e cosa lasciare nell'ombra? Come organizzare, nell'immagine, il rapporto visivo tra le componenti? Cosa mettere a fuoco, cosa porre in primo piano... e così via. Nel pensiero visivo del fotografo l'immagine da realizzare acquisisce via via tutti i caratteri necessari. Essendosi mosso prima dall'osservazione del reale verso l'elaborazione del senso, ora deve procedere nella direzione inversa, progettando il modo migliore in cui questo senso possa avere una rappresentazione visiva. Non ha ancora preso in mano l'apparecchio, non c'è ancora un'immagine fisica ma solo un'immagine mentale: una definita *struttura significativa*.
  4. Di questa struttura *significante* deve a questo punto curare la realizzazione in un oggetto visibile, sul piano della *manifestazione*: deve trovare un luogo, una disposizione delle cose, una prospettiva, un'impostazione della macchina, che rendano possibile *realizzare* il suo progetto di comunicazione in un oggetto singolo e specifico.

Come si vede, non c'è *alcuna connessione diretta tra la realtà e la fotografia*, poiché queste sono separate da un complesso percorso mentale: un percorso che muove prima dal reale al senso, e poi dal senso alla fotografia che lo esprime. La fotografia, dunque, esprime un senso, pur se al tempo stesso riproduce una parte – spesso assai limitata – della scena di riferimento. Ma proprio questo è il punto più delicato: essa ci offre, fatalmente, solo un frammento di una realtà assai più ampia e complessa. L'operazione è accettabile solo se segue precisi principi di *rappresentatività*. Se il destinatario può pensare che – per quanto l'immagine sia stata effettivamente realizzata sul posto senza

manipolazioni – il ritaglio operato dal fotografo è però anomalo o atipico, il testo fotografico è percepito come falso, e l'operazione comunicativa fallisce.

Il principio per cui il frammento deve essere rappresentativo vuol dire che non si tratta di un punto anomalo o di un caso isolato, ma di un frammento fra tanti che, pur magari meno fotogenici, sarebbero stati però concettualmente equivalenti – nei nostri termini, insomma, *equisimili*. L'idea è non a caso parallela a quella che sancisce la validità degli esperimenti scientifici: deve intendersi che il nostro fotografo – o allo stesso modo un altro fotografo che avesse compiuto la stessa lettura di quella situazione – avrebbe potuto realizzare altre immagini che, pur essendo diverse da questa, ne avrebbero riprodotto la struttura espressiva e i valori semantici. Non importa se di fatto nessuno scatterà altre fotografie; il punto è che l'interprete, per accettare come valido il senso comunicato da questa immagine, deve necessariamente ritenere che essa appartenga a una *classe virtuale* di fotografie, rispetto a questa *equisimili*. L'immagine che egli vede è singola, ma la sua lettura la ridefinisce quale occorrenza di una collezione di immagini virtuali (il più delle volte, s'intende, la collezione non resta affatto virtuale – siamo anzi subissati da immagini ripetitive, anche nel mondo dell'informazione).

Questa argomentazione, necessariamente semplificata, non distingue tra i concetti di “testo” e di “segno” visivo – o, più in generale, analogico – come invece cercheremo di fare nel capitolo seguente. Quello che abbiamo cercato di fare è stato però di mettere definitivamente da parte l'idea di testi che rappresentano oggetti del mondo, anziché costrutti semantici, e insieme a questa l'idea che la semiotica dell'espressione visiva ci ponesse di fronte a un campo inafferrabile, fatto di realizzazioni ogni volta uniche, prive di quelle necessarie relazioni di equisomiglianza che sono alla base del nostro modello della significazione. Ogni oggetto corrisponde a un modello, ogni occorrenza a una classe... Ma nel momento in cui questa sistematizzazione ci rassicura in qualche modo sull'applicabilità del nostro modello generale, essa apre una seria difficoltà. La chiamiamo *il paradosso del senso*, e cercheremo di risolverla nel capitolo che segue.



## Segni e testi: una relazione dinamica

### 6.1. Il paradosso del sesto senso

Dato il comune riferimento ai “cinque sensi” s’intende che, parlando di un “sesto senso”, si fa riferimento a una qualche modalità supplementare di accesso alla conoscenza, una strada aggiuntiva, non calcolata, forse in un certo senso non nostra. Ma *Il Sesto Senso* è innanzi tutto il titolo dell’ingegnoso film di M. Night Shyamalan (uscito nel 1999) che da alcuni anni uso quale esempio didattico per spiegare agli studenti alcune cose fondamentali, a partire dalla struttura base dei segni analogici, tema per cui questo film offre un esempio davvero perfetto. Ma il “paradosso” emerge confrontando i primi secondi del film, ideali per spiegare i concetti base – che mostro agli studenti del primo anno – con l’apparentemente contraddittorio sviluppo della vicenda, su cui faccio riflettere gli studenti del corso avanzato, evidenziando appunto come la presentazione iniziale, in sé fin troppo lineare e concettualmente perfetta, di fatto ponesse un problema, in forma quasi di paradosso.

È davvero raro vedere un testo cinematografico aprirsi in modo così lineare e dichiarare così apertamente il suo principale argomento come fa *Il Sesto Senso*. Chi lo ha visto almeno una volta, sa bene che questo film gioca con le reazioni e i malintesi dei suoi spettatori, muovendosi sul sottile confine tra quello che propriamente vediamo e quello che sappiamo, o crediamo di sapere. Nel suo insieme, può essere visto come un avvincente saggio sui modi in cui leggiamo l’esperienza. L’inizio del film fa senza dubbio parte di questo gioco, sia nell’elementare evidenza della simbologia impiegata, sia nella di-

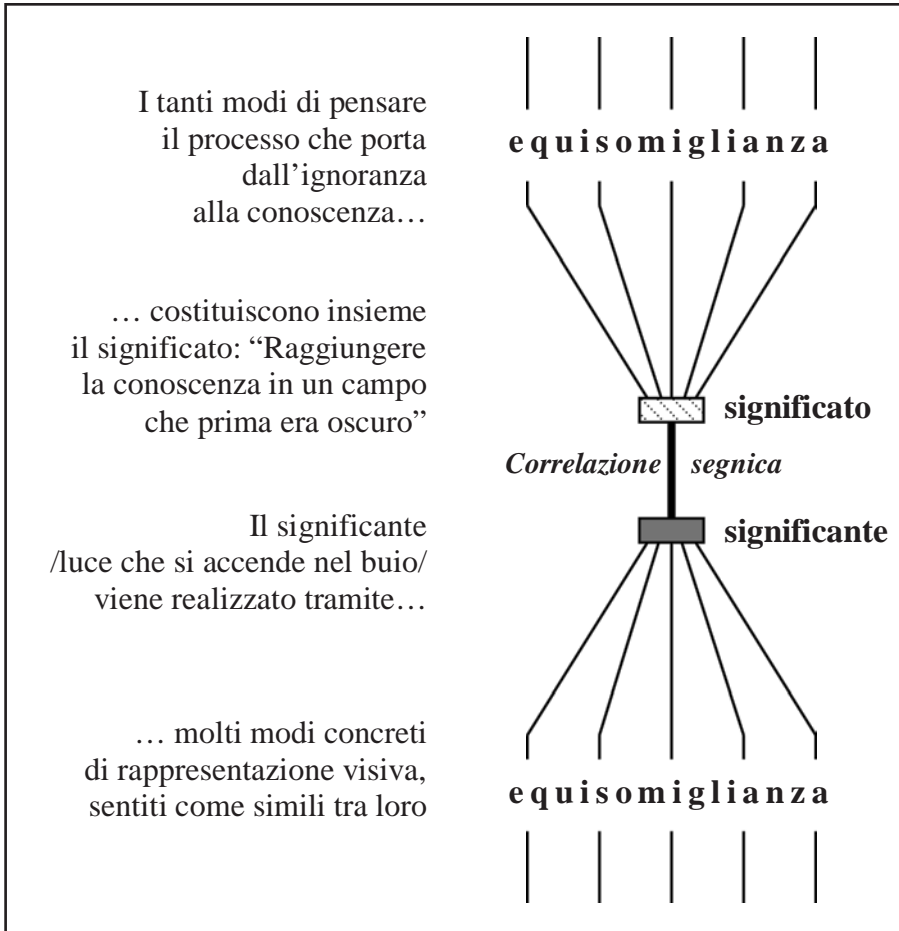
mostrata diseducazione del pubblico a dare un senso a ciò che vede. Per quanto quasi nessuno vi faccia attenzione – almeno alla prima visione di un testo cinematografico che richiederebbe in effetti di essere visto più volte – il film si apre con un'inquadratura insistita che, per diciotto lunghi secondi, ci mostra una lampadina a incandescenza che gradualmente si accende, passando così dal buio totale alla luce. Lo spettatore, anche non disattento, tende a prendere questa inquadratura come un modo un po' ricercato di iniziare, e ne accoglie prontamente la successiva giustificazione diegetica: è la luce di una cantina dove Anna, la moglie del protagonista, è andata a prendere una bottiglia di vino, per celebrare un'occasione speciale.

Eppure, a una seconda visione del film, se invitiamo un comune spettatore a interpretare l'inquadratura iniziale, suggerendogli dunque che questa possa avere in sé un proprio specifico senso, possiamo osservare che l'interpretazione risulta assolutamente (forse eccessivamente?) facile. La lampadina che si accende nel buio è in effetti riconosciuta come occorrenza particolare di un *segno* già noto: il meccanismo interpretativo può essere molto semplice, dato che tutti abbiamo presenti casi di “lampadine che si accendono”, nel mondo dei fumetti o in quello del parlare comune, per non dire dei momenti in cui concretamente ci siamo trovati in uno spazio buio e abbiamo fatto l'esperienza di passare dal buio alla luce. Non c'è dubbio: se gli spettatori possono assegnare un senso a *quella* lampadina che vedono *ora* accendersi sullo schermo, è perché hanno già in mente *altre* lampadine, reali o metaforiche, raccontate o disegnate, o incontrate nell'esperienza di vita. È dunque chiaro che, se quella specifica lampadina è collocata *dentro* il film, non si tratta però che di un'occorrenza specifica del modello più generale, un *type* per dirla nei termini di Peirce. Il *type* “luce che si accende nel buio”, con il suo significato culturalmente fissato di “processo che genera conoscenza in un campo che prima era oscuro” è presente nella cultura, e nel testo è semplicemente impiegato.

Il nostro modello del segno analogico può dunque essere perfettamente applicato a questo caso. Sul lato del significante, cioè della struttura espressiva “luce che si accende nel buio”, possiamo ovviamente immaginare tutta una gamma di variazioni possibili: in luogo di una lampadina a incandescenza, potremmo vedere accendersi le luci di un'auto, una torcia elettrica, o perché no i raggi di un sole nascente. Queste varianti potrebbero corrispondere a differenti realizzazioni



concrete, rappresentando modi *equisimili* per manifestare un *significante* che permane costante. Il *significante* – lo ricordiamo ancora una volta, perché questa concezione è molto lontana dall’uso corrente – non è ciò che lo spettatore fisicamente vede nel film, bensì il modello culturale cui egli riferisce ciò che vede per poterlo interpretare.



Che poi ci si trovi di fronte a un segno fondato su correlazione analogica è, credo, sufficientemente evidente: secondo le nostre consuete valenze simboliche, il buio è un analogo dell’ignoranza e dell’incapacità di comprendere, mentre l’accendersi della luce è facile metafora dell’aprirsi alla conoscenza. Tra il modello dell’esperienza visiva e la struttura concettuale c’è dunque una chiara relazione analogica: quella che tecnica-

mente abbiamo chiamato *rel-analogia*, fondamento della connessione tra i due lati della struttura segnica. Collocata proprio in apertura del testo, questa inquadratura apre un film che ci parlerà, appunto, di come possiamo arrivare a comprendere cose che a tutta prima ci appaiono incomprensibili. Come si vede, si tratta in prima battuta di un esempio davvero ideale per mostrare nella sua forma più cristallina come funzioni un segno analogico nel quadro della teoria “neoclassica”.

Il paradosso – apparente, come vedremo – consiste in questo: che tutto ciò che abbiamo detto fin qui corrisponde esattamente a ciò che il testo si impegna, di fatto, a negare. Il paradosso è già presente nella contraddizione tra l’evidenza della connessione simbolica e la sua effettiva invisibilità: tutti sanno cosa significa la lampadina che si accende nel buio, ma nessuno la interpreta quando se la trova di fronte, pur ben evidente. La struttura segnica sarà pure letteralmente lampanante, ma vedere è tutt’altro che automatico e spontaneo: perché a monte del nostro sguardo stanno i dispositivi culturali che lo governano. «E questo è il guaio», immagino abbia pensato l’autore. D’altra parte, è indubbio che quando finalmente interpretiamo l’accendersi della lampadina sullo schermo, se capiamo cosa possa voler dire è perché la *riconosciamo* sulla base di un modello *già noto*. Di tale meccanismo, il film ci fa fare in effetti *diretta esperienza*. Ecco allora il paradosso, e il senso dell’obiezione su cui il film è fondato: se la nostra possibilità d’interpretare è per definizione rinviata al riconoscimento di ciò che già ci era precedentemente noto – nei nostri termini, se non possiamo dare un senso al componente di un testo se non perché lo assegniamo a una classe precedentemente costituita – non c’è allora mai conoscenza di qualcosa che sia propriamente *nuovo*, non c’è mai innovazione, mai creazione di nuove strutture segniche? Sembrerebbe quasi di scoprirsi chiusi in una sorta di *loop*, in cui non potessimo far altro che ritrovare all’infinito quello che già conosciamo. E il film è costruito in effetti su una struttura di questo genere; mostra però tanto la natura perversa di questo *loop*, quanto la possibile via d’uscita.

## 6.2. La costruzione di una nuova correlazione semiotica

Innanzitutto, a correzione di quanto detto nella schematica introduzione delle pagine precedenti, va precisato che nessuna interpretazione esaurisce il suo oggetto, per cui ci è sempre possibile scoprire

che ciò che avevamo letto in un modo potrebbe essere letto in un altro. Così, non è affatto detto che l'interpretazione che abbiamo dato alla lampadina che si accende nel buio sia davvero così evidente, o che sia l'unica possibile. "Tutto può essere riletto in altro modo" è del resto un insegnamento chiave del film, che si traduce, anche questo, in corrispondente esperienza per lo spettatore. Tra l'altro, l'idea di un "sesto senso" può essere collegata anche alla convinzione, diffusa tra autori e studiosi di cinema, per cui la visione di un film può portarci, per un breve periodo, a fare l'esperienza – insistiamo su questo concetto – di guardare il mondo con gli occhi di altri. Ed ecco già che l'inquadratura iniziale può essere forse riletta in altro modo: lo schermo nero che progressivamente s'illumina può rimandare al processo stesso della proiezione cinematografica, e diventare metafora del cinema – ipotesi interpretativa che potrebbe avere conferme nei tanti successivi riferimenti al potere delle immagini e dei suoni registrati, nonché nella sorprendente simmetria per cui, nel finale, l'immagine svanisce in una luce completamente bianca.

Un accenno, per quanto qui necessario, alla storia raccontata nel film. Protagonista della vicenda è Malcolm, di professione psicologo infantile. All'inizio del film, lo vediamo ricevere due contrastanti definizioni della sua identità: mentre festeggia con la moglie la targa d'encomio ricevuta dal sindaco della città per i suoi meriti professionali, un ragazzo, suo ex paziente in anni passati, entra da una finestra e, per punire il suo terapeuta di non averlo saputo aiutare, gli punta contro una pistola, e spara. Sei mesi dopo, Malcolm ha un nuovo paziente, Cole, che presenta sintomi molto simili a quelli del ragazzo che a suo tempo lo psicologo non aveva saputo aiutare, sicché pensa di avere una possibilità di riscattare la sua passata incapacità. Eppure (meccanismo del *loop*) ripercorre la stessa strada: incapace di ascoltare il bambino, riconduce ciò che questi racconta ai modelli che lo psicologo ha appreso nei libri e negli studi universitari, proiettando sul caso *nuovo* le categorie *precostituite* del suo sapere, introducendolo in *tipi* e *classificazioni già note*, fino a formulare la sua impotente condanna tramite categorie pronte all'uso come "paranoia" e "precoce schizofrenia", che conducono verso l'uso di psicofarmaci e verso il ricovero ospedaliero. Malcolm è infelice, tanto più che si rende conto di avere per il lavoro trascurato la moglie, la quale si sta allontanando da lui e soffre di depressione, addirittura esce con un altro. La sera del loro anniversario di matrimonio, Malcolm la rag-

giunge al ristorante con vergognoso ritardo; mentre balbetta delle scuse, Anna si alza, desolata, e gli augura un “buon anniversario” pieno di amarezza.

Nella prima metà del film, la vicenda essenzialmente espone in forma narrativizzata il paradosso di partenza, facendone una critica a una certa concezione del sapere per la quale, appunto, ogni dato nuovo deve essere collocato in una categoria già nota (questo vale anche per la valutazione, del tutto errata, che Malcolm dà sul comportamento della moglie). Il sapere su un oggetto specifico, o su una specifica persona, è rimandato a un sistema di conoscenze e definizioni inevitabilmente esterno.

A questo punto, il testo deve mostrarci, nella sua seconda parte, come Malcolm possa giungere ad afferrare una verità cui era inizialmente cieco. Se vogliamo deve, insomma, “accendersi la lampadina”, ma questo deve succedere in modo necessariamente contrario a quello che la trita metafora iniziale poteva suggerire. Dunque, il primo evento decisivo è questo: lo psicologo decide di riascoltare il nastro di uno dei vecchi colloqui avuti con il suo precedente paziente, un nastro sentito più volte ma mai per intero: la parte decisiva del nastro è in effetti quella che non era mai stata ascoltata perché per definizione insignificante, vuota, dato che si trattava di alcuni minuti di (presunto) silenzio, corrispondenti a una sua momentanea assenza. Ma è proprio lì, nel silenzio della sua assenza, là dove non dovrebbe esserci nulla, che è rimasta registrata l’informazione che cambierà il suo modo di pensare.

Abbiamo la sensazione, a questo punto, di trovarci di fronte alla proposta di una struttura segnica diversa da quella cui rimandava la lampadina iniziale, ma ci è difficile capirne la definizione e afferrarne il senso. Che cosa fa allora il testo? Ne moltiplica le occorrenze al suo interno, attraverso una serie di *ripetizioni variate*. Vengono allineati una serie di episodi sostanzialmente *equisimili*: occhi che esplorano dettagli di fotografie che apparirebbero irrilevanti, la scoperta di un delitto rimasto impresso per errore in un nastro video dopo la fine della registrazione, un filmato che gira all’infinito su un televisore che nessuno sta guardando, l’intuizione sorprendente del fatto che Anna, del tutto al contrario di quanto ci sembrava di aver “visto”, in realtà stava dimostrando un’infinita tenerezza per Malcolm, alla cena del loro anniversario, e poi ancora l’impiego della tecnica decentrante della scrittura automatica, il fermare l’attenzione sulla (apparentemente) banale fede nuziale che ad Anna scivola involonta-

riamente di mano, il riconoscere un senso alle parole apparentemente sciocche che alla moglie sfuggono durante il sonno, o ai racconti altrettanto apparentemente insensati del suo giovane paziente, e accettare infine l'idea che solo l'altro, guardandoci dall'esterno coi suoi occhi, può sapere chi siamo, vedendo quello che noi mai avremmo potuto vedere.

È questa ripetizione delle occorrenze, e la loro studiata variazione, a condurci a *costruire* la nuova struttura segnica e a individuarne il significato: c'è un altro modo di conoscere, capiamo, che si attiva quando l'attenzione, non più diretta dalla nostra logica, inquadra luoghi teoricamente *vuoti*: capire è trovare il senso ove non pensavamo ce ne fosse alcuno, ascoltare quello che ci pareva essere un silenzio, guardare con gli occhi di qualcun altro, da una posizione che non è la nostra, andare verso chi ci fa paura e adempiere alle sue richieste d'aiuto, riconoscere la nostra assenza nella scena cui pensavamo di esser stati presenti, e viceversa... Ma questo può riportarci anche al punto di partenza: a comprendere che la metafora della luce che si accende nel buio della cantina poteva essere anche più sottile, se decidiamo di rendere pertinente il fatto che l'irrompere della luce è collocato in un luogo che per definizione è normalmente – non per caso ma *per sua natura* – buio: dove dunque quella della luce è una presenza inattesa, divergente ed anomala.

Alla fine, la somma di questi episodi traccia il disegno di una classe prima non concepita. Seguendo in fondo il tipo di operazione proposta da Lévi-Strauss (1955) nella sua celebre analisi del mito di Edipo, trasformiamo la successione sintagmatica degli episodi in un gruppo paradigmatico. Mettendole insieme, le diverse varianti mostrano la loro coerenza, e capiamo di trovarci di fronte a differenti realizzazioni di una nuova struttura espressiva, di un nuovo significante che vediamo costruirsi all'interno del testo. Arricchiamo così la nostra concezione del segno; senza abbandonare il principio per cui un segno si colloca su un piano più generale ed astratto rispetto alle realizzazioni testuali, rileviamo la possibilità che una nuova entità segnica sia costituita attraverso la sua ripetuta realizzazione all'interno, anche, di un singolo testo.

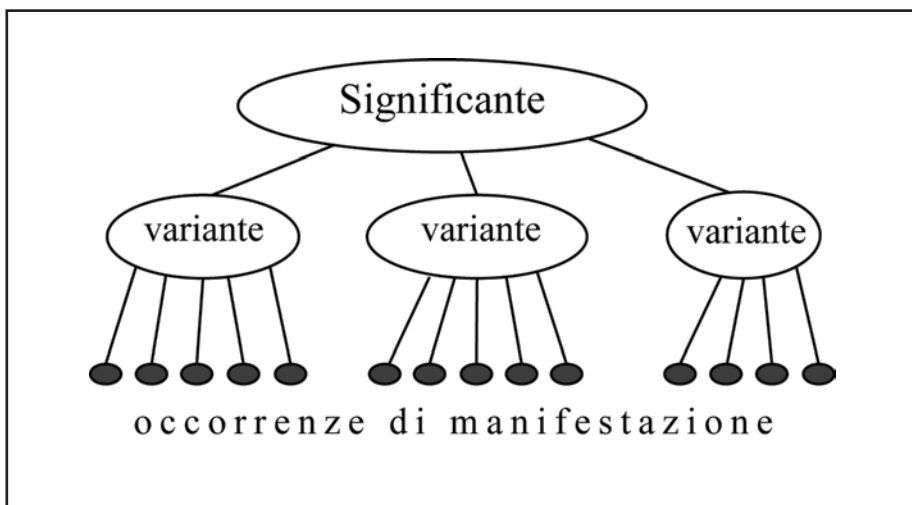
In pratica, capita questo, all'interprete: che nella lettura del testo si trova a un certo punto di fronte a un componente che non sa interpretare, perché non sa farlo rientrare in nessuna categoria significativa già nota. Il testo va avanti, e l'interprete incontra un altro componente che

– come poi capirà per le stesse ragioni – di nuovo non è in grado di interpretare, e poi ancora un altro, e ancora un altro. A un certo punto, l'interprete si rende conto che questi componenti che apparivano non interpretabili, perché non corrispondevano a nessun modello significativo conosciuto, possono però tra loro formare una nuova classe, perché ripetono tratti a ben guardare comuni. Si disegna così davanti ai suoi occhi una struttura segnica la cui identità, la cui logica, il cui valore concettuale sono, almeno in una certa misura, effettivamente nuovi. Il lavoro interpretativo ha aggiunto una componente inedita al suo bagaglio culturale e semiotico.

### **6.3. La relazione dinamica tra segno e testo**

Il modello teorico che in questo modo sta prendendo forma risulta in definitiva sostanzialmente analogo a quello che può valere in ambito fonologico. In quel caso un fonema, cioè un'entità posta a un alto livello di astrazione, presenta sia variazioni totalmente libere e occasionali sia varianti tipiche, non di rado ben riconoscibili, che possono o meno essere legate alla combinazione con altre unità nella catena di fonemi; si pensi ad esempio, in italiano, da un lato alle citate varianti del fonema /n/ dove la differenza del tipo di pronuncia (constatabile ad esempio per le parole “neve” e “singolo”) dipende dalla combinazione con il fonema che segue (variante combinatoria), e dall'altro lato alle varianti del fonema /r/ (pronuncia sonora o “erre moscia”), che corrispondono a modelli culturalmente riconosciuti, ancorché liberamente adottabili dagli individui, o anche alle varianti legate alle pronunce regionali, anche queste collettivamente definite in chiave sociolinguistica. Ogni fonema può presentare dunque più varianti, e queste varianti si proiettano poi in concreti, specifici oggetti sonori al momento della manifestazione, generando a quel punto un numero indefinito di differenti oggetti sonori (ogni volta che qualcuno pronuncia una “erre moscia”, per esempio, produce un differente oggetto sonoro). Abbiamo dunque tre differenti livelli: quando parliamo della /r/ come fonema della lingua italiana non consideriamo le sue varianti ma la sua posizione nel sistema fonemico; quando parliamo di varianti ci collochiamo su un diverso livello teorico ma ancora non stiamo parlando di oggetti sonori realizzati, che invece si collocano sul livello di manifestazione.

Lo stesso schema logico sembra dunque valere per un'entità segnifica fondata su correlazione analogica. Nella teoria di Lévi-Strauss, come abbiamo visto, ciascun mitema possiede diverse varianti; un simbolo usato nei racconti di una certa cultura, definito da tratti semantici come [dominio+ferocia] potrebbe così ad esempio avere, al secondo livello, due varianti, a seconda dei contesti: l'*aquila* e il *leone*; al terzo livello la variante *leone*, poniamo, dà luogo a una figura attoriale che agisce in un racconto concreto, precisandosi così in *quel particolare leone*, per principio diverso da ogni altro leone che compaia in ogni altro racconto. Per citare esempi su cui ci siamo fermati, la /luce che si accende nel buio/ o il /paesaggio naturale rovinato da installazioni industriali/ presentano diverse varianti, alcune delle quali possono tendere a consolidarsi nel tempo (il sole che sorge cancellando la notte nel primo caso, o una baia marina con vistose ciminiere nel secondo, per esempio). S'intende che molte di queste varianti dipendono dal contesto con cui l'espressione del segno viene a combinarsi (la rappresentazione del progressivo accendersi di un lume a petrolio starà in un contesto diverso da quello in cui si opererà invece per l'effetto lampeggiante tipico dell'accendersi di un tubo al neon). Così, in sintesi, la determinazione astratta e generale del significante presenta diverse varianti, e ciascuna di queste ha poi nel singolo testo una specifica realizzazione. Vale dunque lo stesso, utilissimo schema teorico a suo tempo concepito in ambito fonologico, ma che non era ancora stato formalmente ripreso nell'ambito dei sistemi simbolici e narrativi.



La distinzione tra il livello strutturale delle configurazioni segniche e quello della loro realizzazione in occorrenze concrete ci consente di comprendere molte più cose sulle dinamiche di variazione delle unità semiotiche, sicché non siamo più spaventati dalla sensazione che, passando da un testo all'altro, tutto *sembri diverso*, una sensazione che ha pesato molto negativamente sullo sviluppo della teoria semiotica.

Tra le altre cose, si tratta di iniziare a esplorare più a fondo le modalità, ma anche le motivazioni, delle dinamiche di variazione. Perché una struttura di correlazione segnica non assume, se non in casi relativamente rari, un proprio modo standardizzato e unico di presentarsi? Perché moltiplicare le varianti, e addirittura confezionare realizzazioni diverse per ciascun testo? Perché racconti che scopriamo obbedire a un'identica struttura narrativa appaiono tra loro tanto diversi? La teoria che abbiamo esposto spiega in effetti molto più le equivalenze e le omogeneità, ma ci sono evidentemente delle ragioni importanti che danno un ruolo, ancora poco esplorato, a un'opposta spinta verso la diversificazione e l'unicità. Segnaliamo qui un aspetto che appare svolgere in questo senso un ruolo decisivo. Noi sappiamo (lo sottolineava già la teoria di Aristotele) che l'universo dell'esperienza "reale", a differenza dell'universo narrativo, è segnato da irregolarità, contingenze, elementi accidentali del tutto superflui dal punto di vista del senso degli eventi. È per questo che nei racconti troviamo personaggi ed eventi più *tipizzati*, ed è per questo che è davvero più facile trovare il senso in un racconto che non nella vita reale. Tuttavia noi, quasi contraddittoriamente, chiediamo ai racconti di *sembrare* pezzi di vita reale, e non c'è dubbio che la forza espressiva di molti generi narrativi richiede questo meccanismo di adeguamento. Le tecniche volte al raggiungimento di un *effetto di reale* comprendono non a caso esplicite istruzioni relative all'aggiunta di elementi idiosincratici e all'occultamento della tipicità, che viene ricoperta da una coltre di irregolarità, singolarità, fatti casuali e incidenti d'ogni tipo (sarebbe questo, anche, a spiegare la reazione che porta Degas a dipingere *Place de la Concorde*, secondo l'interpretazione vista prima).

La relazione fra la struttura segnica e la dimensione testuale si fa così sempre più interessante, perché ci rendiamo conto di come si tratti di combinare principi ed esigenze diverse. Più in generale, uno degli aspetti positivi dell'impiego del modello "neoclassico" della significa-



zione è che non ci fa più vedere l'universo dei “segni” e l'universo dei “testi” come realtà eterogenee e poco comunicanti, o addirittura come universi alternativi da scegliere come oggetto di ricerca al momento di una decisiva opzione teorica. Non c'è, insomma, una “semiotica dei segni” o *in alternativa* una “semiotica dei testi”.

Poiché la visione sociosemiotica pone particolare attenzione alle concrete dinamiche culturali, non concepisce più le strutture segniche come qualcosa di rigido e permanente, bensì quali realtà vive, in continua evoluzione e arricchimento. Le correlazioni segniche non sono definite una volta per tutte in qualche cristallino cielo del paradiso, da dove guardano serene a cosa accade nel terreno operare della produzione testuale; al contrario, ogni volta che una certa unità segnica viene usata, in una realizzazione che abbia una qualche visibilità e risonanza culturale, e ogni volta che ne entrano in uso nuove varianti definite, il suo valore e il suo disegno identitario ne risultano in qualche misura modificati. Nell'ambito della produzione narrativa in particolare – è stato molto bravo Lévi-Strauss a metterci su questa strada – appare piuttosto evidente come le formazioni simboliche vengano continuamente riprese, rielaborate, riaggiustate e sottoposte a nuovi modi d'impiego nel racconto, a seconda di quanto si vuole esprimere, della prospettiva ideologica che si assume e dell'evoluzione incessante del sistema culturale.

#### 6.4. Tipi di testi

Le fasi successive del nostro percorso richiedono a questo punto una riflessione di base sulla concezione semiotica del testo – diciamo anzi, decisamente, sui molteplici modi di concepire il testo e le sue relazioni con altre nozioni teoriche fondamentali. Non intendiamo tornare sul dibattito, da sempre vivo in semiotica, intorno a cosa debba propriamente intendersi per “testo”,<sup>1</sup> bensì cercare di evidenziare le differenze tra alcune delle principali prospettive teoriche in proposito presenti in semiotica.

<sup>1</sup> Per una messa a punto recente di tale dibattito cfr. il capitolo iniziale di Marrone 2010

#### 6.4.1. *Il testo come realtà indipendente*

Nella visione della semiotica più legata alla dimensione testuale, il testo è concepito come entità autonoma, analizzabile e spiegabile nei termini delle sue componenti e della sua logica interna. Questa prospettiva privilegia coerentemente un'analisi applicata agli oggetti *locali* piuttosto che a entità di natura *globale* – pur se sono impiegate comunemente nozioni d'ordine globale come quelle di “modello”, “regola”, o “codice”. L'espressione più chiara e conseguente di questo modo di vedere è data dal modello teorico del *percorso generativo*, centrale nella teoria di Greimas. In tale quadro, il testo è visto come prodotto generato a partire da un nucleo che giace *al suo interno*, nel suo livello più primario e “profondo”. Questo nucleo si presenta in effetti come pura realtà semantica, in quanto struttura di natura logico-valoriale. Che esso prenda o meno la forma del famigerato “quadrato semiotico” può essere secondario, ma si tratta comunque di una sorta di nocciolo di significato dal quale muovono i successivi passi che portano alla effettiva costruzione del testo. Se immaginiamo, per collegarci a un esempio precedente, che questo nocciolo semantico sia del tipo: “l'industrializzazione distrugge l'armonia della natura”, tutto il percorso di generazione del testo – non importa se sia visivo, letterario, cinematografico o altro – dovrebbe per principio obbedire al fine di tradurre tale concetto in un prodotto semiotico, ad esempio dando vita a un racconto dotato di una sua ambientazione, suoi personaggi adeguati, e una serie di eventi sufficientemente eloquente.

Per quanto molte rappresentazioni grafiche del percorso generativo adottino forme che fanno pensare al confezionamento stratificato di un *wafer*, l'idea è piuttosto quella di una configurazione a *cipolla*: una forma in cui gli strati via via successivi, concentricamente sovrapposti, espandono ed esteriorizzano il nucleo centrale. Alla fine del percorso, sull'epidermide visibile del testo, si esteriorizza la struttura profonda, resa nei termini evidenti, comprensibili e convincenti di dettagliate *figure* quali sono ad esempio i suoi personaggi. Questo tragitto di estroversione corrisponde dunque anche a un movimento verso i destinatari, a una traduzione di astratte strutture semiotiche in un discorso rivolto a qualcuno, destinato a prendere un suo posto nella scena culturale.

Ricordiamo qui molto in breve quali siano i principali passi del processo di generazione testuale:

1. Livello *profondo*: qui si costituiscono le configurazioni di valori cui il testo farà riferimento, nella forma di strutture molto astratte ed essenziali (per esempio a partire da un'opposizione valoriale del tipo Uguaglianza VS sottomissione).
2. Livello *superficiale*: le configurazioni di valori vengono tradotte in strutture narrative, distinguendo dei ruoli (detti *attanti*) e una sequenza di fasi in successione. Non ci sono ancora personaggi o elementi concreti, ma è definita la logica dell'ossatura su cui il racconto è costruito.
3. Livello *figurativo*: il racconto è tradotto in componenti concreti: i personaggi (detti qui *attori*), gli ambienti, eccetera
4. Livello di *manifestazione*: il racconto è tradotto nei termini di un altro sistema semiotico, realizzandolo a seconda dei casi tramite parole, disegni, sequenze cinematografiche, eccetera.

Una delle principali critiche avanzate al modello del percorso generativo è che non appare di fatto sostenibile il principio chiave che lo regge, vale a dire il principio per cui tutto dipende da un processo di traduzione (o “conversione) dall'uno all'altro livello. Come potrebbe essere che una struttura semantica estremamente semplice, collocata sul livello profondo, generasse alla fine, poniamo, un romanzo di centinaia di pagine, ricco di innumerevoli eventi e infiniti particolari? La critica – argomentata in particolare in un saggio di Paul Ricoeur (1985) – è certo in parte giustificata: quella del percorso generativo è un'ipotesi troppo semplice per spiegare la creazione di testi che sono invece molto complessi. È vero però che Greimas non intende sostenere che i valori semantici del testo siano interamente definiti sul livello profondo, perché ogni livello successivo aggiunge un proprio apporto di senso. Questo tuttavia non risulta ben spiegato, se non per il fatto che questa teoria lega alla generazione del testo due diverse logiche e due diversi principi – ha il torto, sicuramente, di enfatizzare l'uno e marginalizzare l'altro. Da un lato, vi è il percorso che abbiamo detto, e che parte da una struttura semantica per giungere alla sua manifestazione in un racconto, ma dall'altro lato c'è un movimento opposto che proviene dall'esterno: un bisogno di verisimiglianza, di riproduzione delle condizioni dell'esperienza di vita, che fa della costruzione narrativa una realtà, come dice Greimas, *antropomorfa* e *iconizzata*. Quest'ultimo termine si riferisce in particolare al fenomeno di cui abbiamo parlato nel precedente paragrafo, cioè alla costruzione

di un effetto di realtà fondato sull'aggiunta di dettagli particolarizzanti, e proprio per questo capaci di offrire al destinatario l'effetto per cui il racconto *sembra riferire eventi reali*. Il testo, insomma, andrebbe spiegato come effetto del comporsi di queste due forze che sembrano agire in direzione contrarie, ma che risultano parimenti determinanti.

#### 6.4.2. *Generazione del testo da un modello esterno*

All'estremo opposto, direi, della gamma di posizioni possibili, va a collocarsi la prospettiva adottata da un altro autore fondamentale: Vladimir Propp (1895-1970). Nella sua celeberrima *Morfologia della fiaba* (Propp 1928), egli mostra come dietro un campione rappresentativo delle fiabe tradizionali russe sia possibile riconoscere la presenza di un'ossatura portante immutabile, che ne definisce la costruzione narrativa e, come mostrerà in seguito, la stessa valenza semantica. Questa struttura permanente, che regge l'organizzazione di ciascuna fiaba, viene detta *schema compositivo unitario*.

Si tratta, in pratica, di una sorta di *meta-schema narrativo*, dal momento che non possiamo riconoscerlo come una semplice generalizzazione, o come un prototipo che in quanto tale si realizzi nei singoli racconti. Per intenderci, lo schema del circuito elettrico di un certo tipo di televisore è invece un modello generalizzato, e in quanto tale ha una corrispondente e regolare realizzazione in ciascun televisore di quel tipo, nel senso che tutti i circuiti, le connessioni, i transistor e gli interruttori previsti dal modello si ritrovano nel singolo oggetto prodotto. Ma nel caso di Propp non è così. Lo *schema compositivo unitario* disegna una complessa e interessantissima struttura narrativa composta da una trentina di "funzioni"<sup>2</sup> (trentuno secondo Propp, ma il numero potrebbe esser calcolato in altri modi); questa struttura è internamente coerente, pienamente logica e decisamente significativa; ma le fiabe concrete non realizzano questo schema se non in forma limitata e parziale.

Il procedimento di Propp non è meramente induttivo. Che le cose non siano così semplici lo dimostra il sospetto di una subdola tautologia annidata nel ragionamento proppiano: in effetti, egli definisce ini-

<sup>2</sup> Le "funzioni" sono i momenti cardine della narrazione. Esempi: il Danneggiamento compiuto dall'antagonista, la Prova difficile superata dall'eroe, la Vittoria che questi consegue, e così via.

zialmente le funzioni come gli elementi “costanti” del racconto, e giunge alla fine a *scoprire* che questi racconti presentano una sequenza di funzioni “costante”. Scopriremmo dunque che è costante ciò che come costante è stato inizialmente definito? In realtà, si tratta piuttosto di un maldestro bisticcio terminologico, che sarebbe meglio evitare impiegando due termini diversi. Lo schema compositivo appare costante perché si presenta come struttura di riferimento stabile, definita da un unico modello sintattico che infinitamente si proietta nei singoli racconti. Le funzioni non sono “costanti” bensì *astratte*, unità soggiacenti di definizione *stabile* e di valore più *generale*. Allo stesso modo, per intenderci, le parole che compongono il lessico di una lingua sono entità generali e stabili (come le funzioni), ma questo non vuol dire che abbiano una presenza costante in ogni enunciato!

Per capire meglio, dobbiamo rendere più chiaro che tipo di entità teoriche effettivamente siano, quelle di “funzione” e di “schema compositivo unitario”, esplicitando ciò che nel libro di Propp (uno studioso che amava presentarsi come un empirico poco avvezzo alla teoria) è restato implicito, o forse propriamente mal detto. Innanzi tutto, non dobbiamo pensare che l’identità delle *funzioni* sia il risultato di un semplice processo induttivo, cioè una generalizzazione attuata a partire da episodi simili appartenenti a fiabe diverse. “Funzione” può non a caso essere inteso nel senso più elaborato che il valore ha in matematica (relazione tra valori) o in informatica (procedura che restituisce in uscita il risultato di una trasformazione operata sui termini in entrata). Quando ad esempio parliamo della funzione “Conseguimento del mezzo magico”, ci riferiamo a un episodio del racconto che porta da una certa condizione relazionale di partenza – descrivibile come [L’eroe deve compiere un’impresa, ma manca dello strumento necessario per farlo] – a una differente condizione in uscita; nel caso: [L’eroe dispone ora dello strumento necessario per compiere l’impresa]. La “funzione” è la relazione tra i due stati, o se vogliamo l’operazione che porta dalla prima condizione alla seconda; il racconto può essere così concepito come il succedersi di una serie di trasformazioni che via via mutano i rapporti tra gli elementi in gioco. A ogni funzione che si succede nel racconto, la situazione cambia in un certo modo. Riconoscere la stessa funzione in racconti diversi vuol dire allora riconoscere che eventi anche del tutto privi di qualsiasi analogia sono però portatori dello stesso tipo di trasformazione tra gli elementi interessati. La trasformazione può seguire la stessa logica – e dunque

ci troviamo di fronte alla stessa funzione – anche se fra un racconto e l'altro possono essere del tutto diversi i personaggi, le imprese da compiere, gli strumenti necessari, il modo per ottenerli e così via.

Gli eventi hanno dunque una *funzione* in quanto fanno procedere il racconto in un certo modo, ma per capire quale sia tale funzione bisogna tener conto della logica complessiva della storia. In altri termini, l'identità delle funzioni dipende dal modello narrativo globale: è dal riconoscimento del modello globale che si parte (dunque il modello non è il punto di arrivo, ottenuto come risultato della somma delle funzioni componenti). È proprio perché il modello narrativo della fiaba non è composto da funzioni dotate d'una qualche autonomia che Propp può sostenere che il modello resta lo stesso anche se ciascuna fiaba presenta solo una parte delle funzioni. Tale differenza sarebbe irrilevante, perché le funzioni di ciascuna fiaba sono semplicemente un sottoinsieme dello schema globale; lo schema è sempre lo stesso, ma si proietta nei racconti in forme incomplete. Alcune fiabe presentano molte funzioni, ma non ne realizzano altre; certe fiabe sono invece composte da poche funzioni; altre ancora realizzano solo un segmento definito del percorso, e magari s'interrompono dopo le prime fasi previste dalla sequenza delle trentun funzioni (non ricade nel campione di fiabe russe di Propp, ma *Cappuccetto Rosso* è un esempio molto interessante di questo tipo). Di fatto, in nessun luogo e in nessun momento della sua ricerca Propp si ferma a riflettere sul valore strutturale o sul senso di queste differenze osservabili tra i racconti concreti: le differenze sono riconosciute, certamente, ma non vengono dotate di senso; tutti i ragionamenti di Propp, nella *Morfologia* così come nella successiva ricerca su *Le radici storiche dei racconti di fate* (Propp 1946), sono sempre riferiti allo schema complessivo, lasciando ai racconti specifici lo status, diremmo, di proiezioni locali e parziali di un'entità sovraordinata, di natura *globale*. Non c'è l'idea qui, dunque, di una generazione dei testi a partire dall'interno, bensì al contrario a partire dall'*alto*, e dall'*esterno*, da questo modello generale fisso.

Dal momento che nessuna fiaba presenta l'intera serie di funzioni che compongono lo schema globale, si può dire che lo schema compositivo non abbia propriamente alcuna *diretta testualizzazione* nelle storie che vengono narrate. Ogni racconto è come una traccia imperfetta del modello, lo convoca per dar vita a una sua occorrenza, sempre incompleta e in fondo inessenziale. In conclusione, se la semiotica centrata sul testo crede alla scommessa che vuole il testo analizzabile a

partire da ciò che esso contiene, la direzione proppiana suggerisce che il testo possa essere compreso solo andandone fuori, usandolo come materiale di lavoro che faccia trasparire le grandi configurazioni semiotiche da cui discende. In questo quadro teorico, le configurazioni culturali s'impongono sulle realizzazioni testuali.

#### 6.4.3. *L'idea della rete testuale*

L'idea della cultura come rete di testi emerge dalle ricerche di Claude Lévi-Strauss già a partire dagli anni Sessanta, per certi versi anticipando sorprendentemente l'idea della rete telematica e del sapere come reticolo in cui le connessioni appaiono più decisive dei contenuti connessi. Lo ha certo aiutato, a giungere a questo risultato, l'assunzione della prospettiva tipica dell'antropologo, da sempre più attento di altri al valore delle connessioni tra le parti di un sistema culturale, o di un insieme di rituali, o di un ciclo di racconti, e così via. Pensare i testi in questa prospettiva vuol dire certamente valorizzarne il contenuto – e non c'è dubbio che Lévi-Strauss lo faccia in alto grado, mostrando il forte significato culturale di racconti che potrebbero sembrarci incoerenti e bizzarri. Il valore del contenuto emerge però attraverso l'analisi delle relazioni che legano tra i racconti, e dunque del modo in cui essi rimandano l'uno all'altro, si riprendono e si rispondono. Lo aiuta indubbiamente il fatto di occuparsi di realtà culturali fondate sull'oralità, e dove di conseguenza manca l'effetto dei testi fermi, congelati nelle biblioteche, suggerito dalla scrittura e dalla stampa (ma di nuovo superato dai modi in cui oggi si produce testualità dinamica sul web).

Il patrimonio narrativo di una cultura è visto dunque non come un insieme di oggetti fermi che possiamo chiamare “testi”, bensì soprattutto nei termini di un flusso ininterrotto di azioni – noi oggi useremo il termine *pratiche* – che di continuo trasformano, portando da un testo a un altro, e poi ancora a un altro, sempre modificando anche quando chi racconta è convinto, sinceramente, di ripetere identico un testo già esistente. Non vi è mai un testo “originale”, così come non vi è mai un testo d'arrivo definitivo. In questo quadro, ciascun testo conta soprattutto per quanto esso porta di diverso, sicché non risulta tanto primaria la sua struttura quanto la sua portata trasformativa, il suo valore differenziale: si riprende così a livello testuale il fondamentale principio di Saussure per cui in semiotica l'identità e il valore di ogni

cosa dipendono dalle *relazioni differenziali*, e non dalle caratteristiche in assoluto possedute. Lévi-Strauss, che non a caso è considerato uno dei pensatori chiave dello strutturalismo, è forse chi più di ogni altro ha tradotto questo principio, apparentemente astratto e formale, in una visione dei processi culturali profondamente innovativa.

Rispetto alle precedenti, la concezione lévi-straussiana sembra prendere una collocazione in qualche modo intermedia. Da un lato, in esplicita polemica con Propp (cfr. Lévi-Strauss 1960), egli rifiuta qualsiasi operazione che possa sacrificare la specificità dei racconti concreti sull'altare dell'astrazione generalizzante. D'altro lato, non è meno forte la presa di distanza nei confronti della prospettiva testualista, dunque della visione del testo come chiuso e autonomo, costruito a partire da un suo nucleo interno. Nella visione di Lévi-Strauss, i testi prendono senso, al contrario, attraverso l'intreccio dei loro reciproci riferimenti, i giochi di analogia e rovesciamento, in un affascinante meccanismo di costitutivo e interminabile *remake*. La tradizionale nozione di "intertestualità", proveniente da una semiotica d'indirizzo letterario, è inadeguata a coprire questo modo di vedere. I fenomeni di intertestualità sono infatti tendenzialmente più locali e puntuali: colgono il gioco delle citazioni e le allusioni consapevoli e dotte. Ma qui si tratta di qualcosa di più costitutivo, che interessa le strutture del testo fin dal principio della loro generazione, suggerendo dunque un'ipotesi per cui la genesi dei testi segua un percorso in ogni sua fase trasversale: ogni testo si organizza e si edifica *attraverso altri testi*.

Non stiamo parlando, si noti, di processi che abbiano a che vedere con raffinate operazioni estetiche, non stiamo parlando di più o meno eleganti giochi formali, bensì della pressione esercitata nella produzione testuale da parte di definite forze socioculturali. Come scrive Lévi-Strauss a proposito dei racconti mitici, ogni mito è per sua natura una traduzione, trae la sua origine da un altro mito proveniente da una popolazione vicina ma straniera, oppure da un mito precedente della stessa popolazione, o anche contemporaneo ma appartenente a un'altra suddivisione sociale – clan, sottoclan, stirpe, famiglia, confraternita – a cui un ascoltatore cerca di togliere il suggello caratteristico traducendolo a modo suo nel proprio linguaggio personale o tribale ora per appropriarsene ora per smentirlo, ma sempre apportandovi certe deformazioni (Lévi-Strauss 1971: 607-08). Questa incessante riappropriazione e riformulazione dei racconti mostra così



la traccia della tensione che, anche nelle più semplici realtà etnologiche, mette in conflitto forze sociali, modelli culturali o gruppi etnici.

La prospettiva di Lévi-Strauss coniuga così l'interesse di Propp per il livello dei fenomeni culturali con l'attenzione dei semiotici del testo per la specificità dei singoli prodotti narrativi. Non vi è l'atteggiamento unificante e statico di Propp ma un'insistenza sulle diversificazioni e sulla dinamica delle trasformazioni. D'altro canto, la rappresentazione del testo come entità autonoma, coerente e coesa, lascia spazio all'idea di un testo come *work in progress*, che non di rado tradisce anche incoerenze e discordanze interne, comprensibili solo applicando il principio per cui nulla ha struttura autonoma. Questo non vuol dire che a ciascun testo non sia riconosciuta una sua propria struttura costitutiva, o che non sia importante il lavoro diretto sui testi, ma spesso la logica di costruzione del singolo testo appare solo quando ne vediamo la collocazione nella rete testuale. Non vi è più, quindi, una netta distinzione tra l'analisi del testo e quella dei modelli culturali.



## Teoria dell'interpretazione

### 7.1. La strada dell'isotopia

Le tre fondamentali concezioni del testo prese in esame nel precedente capitolo implicano anche tre corrispondenti tracce relative al modo in cui si può accedere al senso di un testo, al suo valore e alla sua più profonda identità culturale. Nella prima prospettiva il testo, visto come realtà indipendente, contiene e quasi cela le sue costitutive strutture semantiche nei più intimi piani profondi. Interpretare è dunque compiere un lavoro che ci proietta al di là dei livelli esteriori, in una sorta di scavo verso l'interno. Le strutture di senso sono là, e ciò che si deve fare è affinare la metodologia più adeguata per arrivare a coglierle. Essendo il testo composto di strati successivi, si può pensare a una metodologia predisposta per mettere in luce gli elementi e l'organizzazione di ciascun livello, procedendo da quelli più esteriori e visibili verso quelli più profondi e difficili da cogliere. È interessante notare che l'interprete lavora quindi spesso sui componenti degli strati esteriori senza ancora sapere a quali elementi immanenti riferirli; così, l'allestimento figurativo del testo (i caratteri dei personaggi, degli ambienti, ma anche degli eventi), che è immediatamente visibile, può essere in qualche modo provvisoriamente analizzato e catalogato, pur se ancora non si hanno idee precise sui corrispondenti valori semantici. Si passa poi a individuare la logica della costruzione propriamente narrativa del testo, assegnando a questi personaggi i loro ruoli, agli eventi le loro funzioni, alla configurazione d'insieme la logica dei programmi narrativi soggiacenti. E avendo chiaro a questo punto l'impianto che tiene insieme la disposi-

zione narrativa del testo, diventa possibile cogliere, finalmente, le strutture semantiche su cui esso, in definitiva, poggia.<sup>1</sup>

In questo quadro, un compito fondamentale dell'interprete è quello di individuare le condizioni di coerenza, su ciascuno dei livelli d'analisi. Si tratta di un *filo rosso* che tiene insieme gli elementi potenzialmente significativi, grazie al fatto che questi condividono un qualche carattere o aspetto. Un concetto chiave è appunto, nella teoria greimasiana, quello di *isotopia*, vale a dire il principio per il quale l'omogeneità del testo a tutti i livelli è assicurata dalla presenza di componenti tra loro in qualche modo affini. Notando qualcosa che si ripete, disseminato lungo la dimensione sintagmatica, siamo in grado di avvicinarci alla logica e al senso del testo. Greimas riprende in proposito l'idea di un'entità teorica chiamata *classema*, che corrisponde all'insieme che, in ciascun caso, raccoglie il gruppo di componenti ricorrenti, così che possiamo definire l'identità della classe che ce li fa riconoscere come "ricorrenze di qualcosa". Se ad esempio in un racconto avvertiamo l'insistente ripresentarsi di un certo tratto in una serie di personaggi o di oggetti – poniamo che si tratti del ricorrere del colore rosso, oppure di modi e atteggiamenti destinati tutti a celare qualcosa – allora possiamo ipotizzare che questa ricorrenza sia pertinente, e corrisponda alla disseminazione nel testo di un componente di valore strutturale: gli elementi che presentano quel tratto sono dunque riportati a qualcosa di comune, appartengono a una stessa *isotopia*, e il *classema* di appartenenza assume un'identità definita, "colore rosso" o "atto d'occultamento" («Ecco qualcosa che può aiutarmi a trovare la chiave del testo», pensa il lettore).

Questo modello è senz'altro di grande interesse teorico e di grande utilità applicativa, ancora più se rileviamo, come il lettore di questo libro già avrà potuto fare, che esso presenta profonde e decisive affinità con la concezione generale del segno elaborata sulla base del modello saussuriano. Se Greimas non si fosse troppo allontanato dai concetti base della teoria semiotica originaria, gli sarebbe stato in effetti agevole operare un collegamento – che sarebbe risultato estremamente prezioso – fra la sua teoria del testo e la teoria generale della significazione. La prospettiva di una rilettura del patrimonio teorico della disciplina in

<sup>1</sup> S'intende che il percorso compiuto da chi svolge l'analisi può spesso essere di fatto meno lineare, giocando anche su un più complesso andirivieni tra i diversi livelli, ma questa schematizzazione semplificata può ben renderne le linee generali.

chiave “neoclassica” ci mette di fronte, quasi, all’evidenza di tale collegamento. Ci rendiamo conto, ad esempio, che l’analisi condotta sul modo in cui *Il Sesto Senso* ci propone una nuova configurazione segnica (corrispondente come si ricorderà a un’inusuale concezione del conoscere) ci ha portati a conclusioni che sono esattamente di questo tipo. Il testo cinematografico ci propone infatti una serie di episodi differenti ma per certi versi analoghi (*equisimili*), e lo spettatore che coglie il carattere iterativo di certi tratti, fosse pure solo per alcuni di questi episodi, scopre appunto un’*isotopia*, e tramite questa vede iniziare a disegnarsi davanti a lui la fisionomia di una nuova entità semiotica, il cui significante corrisponde alla definizione della classe (o nei termini greimasiani, del *classema*) che comprende i tratti decisivi di quegli episodi – la classe che è in questo caso definibile come “modi in cui, rinunciando a controllare la direzione del proprio sguardo sulle cose, si riesce a scoprirne la verità”. Questo aspetto della teoria di Greimas ci appare così non solo pienamente compatibile con il nostro modello generale della significazione ma preziosamente complementare, poiché mette in luce aspetti concettuali e dimensioni procedurali che arricchiscono il nostro modo di guardare alla relazione fra strutture testuali, meccanismi di significazione e processi interpretativi.

## 7.2. La connessione del testo ai modelli culturali

Anche per chi assume una prospettiva che privilegia il ruolo dei modelli culturali, l’oggetto d’analisi resta comunque ciò che concretamente ci è dato dalla produzione semiotica, vale a dire un insieme di specifici testi. È vero che l’obiettivo non è qui quello di mettere in luce la struttura intima che vi sarebbe celata all’interno, bensì di trovare ciò che li accomuna, riuscendo a far trasparire i testi su ciò che di più generale e fondativo ne regge l’esistenza. Tuttavia, questo movimento verso la generalizzazione può essere compiuto solo a partire da un’analisi inizialmente interna della logica compositiva di ciascun racconto. Nel caso di Propp il problema, come abbiamo già rilevato, è stato quello di passare troppo rapidamente alla generalizzazione, affermando che tutte le fiabe della tradizione russa obbediscano a un medesimo schema compositivo, il che è ampiamente contestabile. A distanza di tempo, dobbiamo riconoscere molto promettente la strada che la sua metodologia ci ha indicato, ma altrettanto deludente la deci-

sione di non costruire una tipologia testuale sulla base delle *differenti logiche narrative* che potevano emergere nell'analisi del suo materiale. Chi ha seguito questo indirizzo ha poi peggiorato l'atteggiamento, perché se Propp si era troppo affrettato a dichiarare la monotipicità delle fiabe russe, altri, riprendendo il suo schema, si sono ancor più affrettati a dichiararlo il modello valido per qualsiasi testo narrativo d'ogni tempo e cultura. Una generalizzazione così priva di fondamento ha finito per togliere interesse allo stesso schema compositivo messo in luce da Propp, di sicuro non universale ma *proprio per questo* culturalmente di grande rilievo. L'universale presenza di uno schema unico tende infatti a farlo percepire come ovvio e privo di un particolare significato, laddove mostrarne il radicamento culturale in aree e momenti specifici consente di metterne in luce senso e il valore.

Propp non tocca la dimensione semantica nel corso dell'analisi puramente formale svolta nella *Morfologia*, ma ci porta a comprendere il significato culturale di tale configurazione narrativa quando, nel libro sulle *Radici storiche*, lo avvicina alla struttura costitutiva dei riti iniziatici. Capiamo, allora, che quello schema fa riferimento al modo in cui un giovane entra a far parte della collettività, ricevendo dalle istituzioni del gruppo una nuova identità, uno status significativo, un ruolo nelle attività quotidiane, un invito a contrarre matrimonio e formare una propria famiglia. Ecco dunque perché molte fiabe ci parlano di un giovanotto povero ed emarginato, che compiendo un'impresa dimostra le sue capacità e il suo coraggio (proprio come avviene nei riti iniziatici), e di conseguenza riceve dal re un posto importante in società, e una nuova identità spesso legata al matrimonio con la principessa.

Quale può essere allora la metodologia di ricerca che potremmo oggi ricavare dall'insegnamento proppiano? Innanzi tutto osserviamo che essa segue due percorsi tendenzialmente opposti, a seconda dei due obiettivi chiave di ricerca: lavorare su un corpus di testi per identificare dei modelli narrativi propri a un certo universo culturale, oppure lavorare all'analisi di un testo specifico, con l'obiettivo di comprenderne logica di costruzione, senso e valore culturale, vedendo come, nei modi della sua organizzazione, si proiettino modelli narrativi già noti. Il secondo tipo d'indagine, più centrato sul testo, presuppone evidentemente che sia già stato svolto il primo, che si presenta come ricerca "di base". Ma tale ricerca di base, seguendo il percorso compiuto da Propp, si compone a sua volta di due fasi: la prima ha natura *morfologica*, e individua forma, varianti e logica di costruzione dei di-

versi modelli narrativi, mentre la seconda, di natura più *culturale*, mette in luce come questi modelli narrativi abbiano relazioni, corrispondenze e ragionevoli interdipendenze con altri aspetti del sistema culturale. Siccome propriamente, quando parliamo di “interpretazione”, ci riferiamo all’analisi di un testo specifico, concludiamo che l’interprete deve usare una competenza già acquisita su tali modelli culturali, per riconoscere quali di questi siano convocati nella costruzione del testo in esame, e quindi analizzare come essi siano stati ripresi, combinati ed eventualmente modificati. Perché il senso da assegnare dipende qui in primo luogo dalla relazione che lega il testo ai modelli cui fa riferimento.

### 7.3. Il senso fuori del testo

Essendo la prospettiva lévistraussiana fondata sull’idea di una continua filiazione di un racconto dagli altri e sulla costruzione del senso per trasformazione e differenza, le analisi saranno di conseguenza fondate sulla comparazione testuale, dunque sulla ricerca delle analogie e delle differenze. In un certo senso, il modo di procedere di Lévi-Strauss ci mostra che il concetto di “isotopia” può tranquillamente essere esteso fuori dei confini del testo, consentendo di individuare elementi isotopici anche all’interno di racconti diversi. Ad esempio, si pensi al caso di due storie che siano per il resto del tutto analoghe, ma in una delle quali l’oggetto desiderato sia un ciuffo di piume rosse e nell’altra una tromba. L’ipotesi è che tromba e piume siano due varianti di una stessa entità segnica, cioè che tra loro vi sia isotopia, ad esempio sulla base del fatto che nell’uno e nell’altro racconto questo elemento, caratterizzato da *capacità d’attirare l’attenzione*, venga appunto usato a tale scopo.

Il modo tipico di procedere di Lévi-Strauss, quale possiamo osservarlo a partire dalle fondamentali proposte metodologiche contenute ne *Il Crudo e il Cotto* (Lévi-Strauss 1964) e nei successivi volumi sulle mitologie americane,<sup>2</sup> è quello di operare su gruppi di racconti tra loro in qualche modo imparentabili, in ragione di analogie e parallelismi più o meno evidenti; questi vengono a formare i cosid-

<sup>2</sup> Per una formulazione sistematica della metodologia che può essere desunta dalle analisi lévistraussiane si veda Ferraro 2001.

detti *gruppi di trasformazione*. Ci si riferisce qui in primo luogo a una trasformazione logica piuttosto che cronologica, e dunque a un metodo che consenta di individuare i caratteri pertinenti a partire da un'analisi di elementi comuni e tratti differenziali. Da un punto di vista operativo, la messa in parallelo di più racconti rende infatti possibile formulare delle ipotesi intorno a quali siano variazioni libere che non incidono sul significato e quali siano invece i tratti differenziali da intendere come pertinenti. Le ipotesi così formulate vengono via via approfondite e sottoposte a verifica attraverso l'ulteriore confronto con altri racconti dello stesso gruppo etnico o di gruppi culturali vicini, fino ad arrivare a una visione sufficientemente solida del codice semiotico sottostante a tali racconti. Una metodologia d'analisi di questo tipo predilige dunque per sua natura il lavoro su ampi insiemi di racconti, anche se va detto che una critica doverosa al modo di procedere di Lévi-Strauss riguarda la tendenza centrifuga ad allontanarsi sempre più dai testi di partenza, coinvolgendo materiale narrativo proveniente da culture sempre più lontane, laddove si può ritenere che operando all'interno di complessi testuali organici si possano raggiungere risultati più significativi.<sup>3</sup>

Per una teoria dell'interpretazione, il punto centrale è però questo: tale modo di procedere ci porta davvero a cogliere quale sia il senso di un racconto mitico? O, formulazione ancora più radicale: siamo davvero certi che un testo narrativo – parlando di testi sicuramente rilevanti dal punto di vista dei valori semantici e culturali – propriamente *contenga un significato*? La risposta è, in questa prospettiva, decisamente complessa, né semplicemente positiva né semplicemente negativa. Se consideriamo che questi testi essenzialmente difendono una certa codificazione simbolica della realtà, che operano come illustrazioni didattiche dell'ordine attribuito al mondo dal sistema culturale, potremmo dire che in definitiva i racconti svolgano una funzione propriamente *meta-semiotica*, paragonabile per intenderci a quella di un libro di grammatica, di un trattato di armonia musicale, o di un lavoro teorico sul linguaggio pittorico. Questi testi, diremmo, più che “avere un significato” spiegano come altri testi possano averne uno, e semmai aiutano i loro lettori a essere capaci di interpre-

<sup>3</sup> Per farsi un'idea dei risultati cui concretamente può portare un'analisi di questo tipo si può vedere Ferraro 2001, in particolare il capitolo quinto della seconda parte e il capitolo secondo della terza parte.



tare un significato che si trova altrove, negli atti linguistici che qualcuno compie, nelle opere musicali, nei dipinti...

In realtà, sappiamo bene ciò che accade: il primo studioso di linguistica, o a seconda dei casi di musica o di pittura, che legge un certo manuale, con molte probabilità sbotterà in critiche e accuse: «Quel manuale è di parte, difende un modello di lingua sorpassato, oppure una concezione della musica che privilegia le forme romantiche, o una teoria costruita apposta per valorizzare un certo tipo di pittura...». Dunque quei manuali apparentemente innocenti esprimono invece, sempre, una prospettiva culturale, sostengono una certa concezione delle cose, sviluppano un discorso in qualche misura militante: hanno un significato, sia pure in un modo diverso rispetto a un testo normale, e a ben pensarci in fondo più potente, perché spiegano come debba essere pensato il significato delle cose, in che modo i testi vadano guardati e interpretati. Anche i racconti mitici funzionano in questo modo: mostrano quale sia l'ordine del sistema simbolico, quali siano le connessioni associative tra i vari elementi, come una logica profonda possa mettere in parallelo fatti naturali e processi sociali, piano del sensibile e piano dell'intelligibile... Il vero "testo", allora, il testo da leggere, dov'è? Là fuori, tutt'intorno: il testo da leggere è la realtà d'esperienza, perché guardandola secondo il codice di lettura così appreso ecco che ogni cosa ha un posto in un disegno razionale, una connessione simbolica, un senso. Attraverso la produzione narrativa, il pensiero istituzionalizzato della comunità, ma anche quello che può far capo a più definiti centri di potere, propone e asserisce una specifica codificazione del reale. Coerentemente con una concezione della metodologia d'analisi che non si chiude mai sull'unità testuale, il lavoro dell'interprete non è qui mirato all'identificazione del senso del testo, bensì all'identificazione della strategia semiotica, e culturale, di cui il testo è, di fatto, testimonianza.

#### **7.4. Un cambio di prospettiva**

Se vogliamo precisare il modo in cui una prospettiva "neoclassica" può affrontare il tema dell'interpretazione, è necessario abbozzare le pertinenze e i collegamenti che questa delicata area della riflessione semiotica può avere con la teoria del segno, del testo e della comunicazione. In primo luogo, però, bisogna precisare che, fondandosi questa prospettiva sul principio della correlazione tra significan-

te e significato, ciò che s'intende per "interpretazione" è appunto il processo che consente, a partire da un testo o da un insieme di testi, di giungere a indicarne i valori di senso, o comunque le funzionalità d'ordine semantico. Questa precisione va fatta soprattutto perché nella tradizione peirceana il valore di questa nozione è più ampio, sicché nella corrente semiotica detta appunto "interpretativa", che alle idee di Peirce particolarmente si richiama, si parla di interpretazione in un senso decisamente più ampio, in cui rientra qualsiasi tipo di inferenza. Questo modo di vedere è particolarmente visibile nel famoso saggio di Eco intitolato *Lector in fabula* (1979), dove molto spazio e attenzione sono dedicati ai modi in cui il lettore costruisce un'immagine mentale di ciò che è narrato nel testo. Non si tratta solo dell'individuazione del significato ma anche di quale sia la struttura narrativa, quali siano le identità e i ruoli dei personaggi, quali siano le loro intenzioni nei vari momenti della vicenda, eccetera. Tutto questo consente di chiarire le strutture espressive del testo, concerne dunque il *significante*, ma nulla ancora dice a proposito del senso. Nel caso ad esempio dei *Promessi Sposi*, per intenderci, il lettore deve capire come funziona la vicenda, aver chiaro cosa vogliono Renzo e Lucia, perché i bravi minaccino Don Abbondio e così via, perché senza di questo non potrà mai accedere al significato del romanzo. Tuttavia, questa è per noi propriamente la fase di *comprensione*; la fase di *interpretazione* avrà invece inizio solo dopo, quando, avendo chiaro il funzionamento della storia, il lettore può chiedersi quale senso possa dunque avere una storia fatta a quel modo.

Detto questo, il grande valore del libro di Eco è comunque quello di avere introdotto il ruolo attivo del lettore come una componente essenziale della struttura stessa del testo. Il testo, in questa prospettiva, non è semplicemente un oggetto dato ma una sorta di dispositivo dinamico: come una macchina che, per mettersi in moto, ha bisogno dell'intervento del suo lettore, cui fornisce istruzioni – più o meno esplicite e precise – sulle operazioni da fare. Per la prima volta, ci viene prospettato il principio per cui il testo, più che un oggetto, è un *processo*. Tuttavia, se questa prospettiva è in tal senso innovatrice, rispetto alla visione tradizionale di un testo in cui tutto è già detto e deciso prima dell'arrivo del lettore, bisogna però riconoscere che il ruolo assegnato a questo lettore non va comunque al di là di quello di un mero *esecutore* delle istruzioni fornite dal testo. Se non si atterrà a tali istruzioni, il lettore darà vita a un suo personale *uso* del testo, e

non, propriamente a un'interpretazione. Non diversamente da quanto accade nel quadro teorico testualista, l'oggetto domina comunque sul soggetto, e all'interprete è lasciato un ben angusto spazio di movimento.

Va rilevato che, pur al di là di molte differenze, per Eco come per Greimas, la soggettività interpretativa viene identificata quale segno distintivo di pericolose correnti decostruzioniste (queste avevano in effetti preso anche posizioni antisemiotiche, sostenendo la totale libertà dell'interprete nei confronti del testo). Per quanto riguarda Greimas, un punto decisivo è il noto passo del *Maupassant* (Greimas 1976a: 220-21) in cui l'autore, dopo aver seguito una propria linea di lettura, si chiede se del racconto in analisi potesse venir data anche un'interpretazione in chiave di parabola cristiana. Rendendosi conto che un lettore che affrontasse il testo con un diverso atteggiamento potrebbe in effetti vederci altre cose, Greimas si sforza di negare l'idea stessa che attribuirebbe un ruolo determinante a una "competenza soggettiva del lettore". In tal caso il lettore, dice, potrebbe dimostrarsi in grado, attraverso il suo "fare interpretativo", di generare un'infinità di letture possibili. Guai, dunque, a dar libero corso a ogni lettura, «seguendo l'ispirazione e l'umore del lettore»!

Il caso è del tutto esemplare, anche perché quella che Greimas sta concretamente prendendo in considerazione è la possibilità che molti componenti di quel racconto siano letti in chiave di tradizionale simbolismo cristiano. Una lettura in chiave cristiana sarà certo, come ogni lettura, soggettiva, ma sicuramente non promana dall'umore o da un'ispirazione momentanea del lettore, bensì da una posizione culturale collettiva, fortemente strutturata e storicamente radicata. Quella che Greimas esclude è esattamente la prospettiva di chi, scegliendo una strada di carattere sociosemiotico, sa bene che le alternative d'interpretazione legate alle grandi posizioni culturali non sono né umorali né infinite. In quel momento, Greimas non sta immaginando altro che le due posizioni estreme: o il significato di un testo è oggettivo e vi è rigidamente contenuto, oppure ciascuno può formulare a capriccio l'interpretazione che vuole. La visione di una semiotica intesa come scienza sociale corrisponde invece a una terza via: i codici d'interpretazione sono, come tutti i codici, costruzioni collettive, importanti, dotate di profonde radici nella dimensione sociale. La soggettività interpretativa cui ci riferiamo non è dunque la soggettività random del singolo bensì questa soggettività culturale quel-

la che ci hanno presentato Saussure e Durkheim, per intenderci – che sola può produrre fondati codici di lettura.

Cito spesso in proposito un passo da un libro di semiotica della musica, perché mi sembra che sintetizzi bene certi concetti. L'autore è Lawrence Kramer (2002) e il libro, che s'intitola *Musical Meaning*, è appunto dedicato a un'esplorazione del significato in ambito musicale. Kramer (pp. 166-7) difende il principio della soggettività che vi è sempre nell'interpretazione del senso della musica, e a coloro che identificano invece la razionalità con l'oggettività, obietta che il timore della soggettività è basato sul malinteso per cui la soggettività sarebbe arbitraria, una sorta di principio di eccentricità o devianza. Invece, la forza e la credibilità di un'affermazione interpretativa dipendono proprio dal fatto che questa è soggettiva, cioè che è culturalmente e socialmente condizionata e sensibile al suo contesto. Questo modo di vedere è, appunto, pienamente in linea con la semiotica di derivazione saussuriana, il cui carattere è stato definito dal suo fondatore come *psico-sociale*, e che dunque è centrata sui *soggetti* e non sugli oggetti. Uno dei suoi strumenti centrali è in questo senso il concetto di *pertinenza*, che abbiamo prima introdotto, e l'applicazione di tale strumento chiave muta in effetti radicalmente la prospettiva sui processi d'interpretazione.

Possiamo senz'altro dire che un processo d'interpretazione sia in effetti un modo di *conoscere* un oggetto – in questo caso, un testo – e che in tal senso può essere paragonato tanto ai modi quotidiani del conoscere quanto ai modi della conoscenza scientifica. Ora, sappiamo (grazie anche alle acute messe a punto di Luis Prieto) che nessuna di queste forme di conoscenza può mai essere considerata unica e totale: anche un modo molto soddisfacente di conoscere un dato oggetto ne lascia sempre in ombra certi aspetti, aprendo la strada a differenti modi di guardare lo stesso oggetto, compresi modi capaci di cogliere e rendere pertinenti anche aspetti prima rimasti in ombra. Questo vale a maggior ragione quando l'oggetto da conoscere è complesso e ricco di molteplici aspetti: nessuna interpretazione di un testo complesso può aspirare a dare un posto e un valore a ogni sua componente.

Al contrario di quanto alcuni pensano, la soggettività dell'interpretazione non cancella affatto l'oggettività del testo, né implica che ogni scelta interpretativa sia corretta o adeguata. Come nella conoscenza scientifica sono possibili più teorie esplicative nello stesso ambito, tutte per principio accettabili a patto di non essere contrad-

dette dai fatti, così nel nostro caso consideriamo accettabili le letture di un testo che non sono contraddette da elementi oggettivi, come avverrebbe nel caso in cui si sostenesse la presenza nel testo di particolari che di fatto non vi sono. Nella conoscenza scientifica, inoltre, quando vi sono più teorie alternative relative a un certo ambito di fenomeni, si può giudicare migliore quella capace di spiegarne più aspetti, o che lo fa in forma più lineare e più coerente. Allo stesso modo, nei confronti di proposte alternative per l'interpretazione di un certo testo, si possono impiegare vari criteri per valutarne le differenti capacità, a partire dal modo e dalla misura in cui ciascuna è in grado di rendere significativi aspetti e componenti del testo.

Fin qui le analogie, ma vi è una differenza importante, perché una teoria dei processi interpretativi deve sì giudicare del rispetto dei dati testuali oggettivi (ad esempio, nel racconto di Maupassant studiato da Greimas, comparivano davvero tipici elementi usati nell'iconologia cristiana, come pesci, croci, eccetera?), ma deve anche valutare l'appropriatezza del codice usato per collegare gli elementi del testo ai loro supposti significati (è corretto applicare a questo racconto un codice simbolico di tipo paleocristiano?). Come si capisce facilmente, la parte più difficile è la seconda, perché si presenta inevitabilmente irta di insidie la discussione su quali tipi di operazioni interpretative un testo ammetta, quali codici di lettura possa essere corretto usare, quale prospettiva culturale sia più adeguato applicarvi. È dunque importante fare intervenire una semiotica che sia attenta non solo ai testi ma anche ai codici e alle pratiche culturali.

Nulla è più fuorviante dell'idea che basti prendere il testo e analizzarlo; il compito di una semiotica intesa come scienza sociale non può del resto essere quello di stabilire quale sia in assoluto l'autentico valore semantico di un testo; piuttosto, si tratterà di comprendere perché un testo possa supportare letture diverse. Le componenti osservative diventano sempre più rilevanti nello studio semiotico dei modi di interpretazione dei testi: si va dall'analisi delle interpretazioni critiche professionali (saggi, recensioni, ecc.) alle indicazioni sempre più ricche e interessanti che possono venire dalla rete (forum, fanzines, siti ove è socializzata la discussione su film e romanzi...), fino a vere e proprie ricerche *field*, come quella di cui parleremo nelle prossime pagine. Una teoria sociosemiotica dell'interpretazione dovrà però prendere in esame anche gli stessi differenti modi di concepire cosa si debba di fatto intendere per “in-

interpretazione del testo” e quali pratiche semiotiche vi possano essere impiegate, giacché vi sono diverse ipotesi sui modi in cui sono strutturati i percorsi interpretativi – secondo quanto già si è visto anche nei primi paragrafi di questo capitolo.

Ora, avendo di fronte ipotesi diverse, come possono esserlo quella dell’isotopia o quella della lettura tramite connessione a modelli culturali, è possibile che una ricerca empirica ci conduca quanto meno a stabilire quale di queste corrisponde meglio alle operazioni che di fatto si svolgono nella mente di un interprete comune? Si tratterebbe già di un’indicazione interessante, ancorché non risolutiva. In una ricerca di questo tipo, realizzata diversi anni fa nel contesto del Centro Ricerche Semiotiche torinese,<sup>4</sup> i risultati non hanno di fatto selezionato l’uno o l’altro dei modi d’interpretazione possibili. Al contrario, mostrando in concreto la *complessità* che va riconosciuta ai processi culturali, si è visto che le strade che in linea teorica apparivano alternative, nei fatti corrispondevano invece a segmenti diversi del campione, e che dunque una teoria dell’interpretazione dovrebbe non tanto scegliere tra i modelli teorici disponibili quanto essere in grado di tener conto di molti differenti tipi di operazioni che gli interpreti possono compiere.

In particolare, in quella ricerca sono stati identificati, nei modi di procedere dei componenti il campione,<sup>5</sup> quattro modelli fondamentali di percorsi interpretativi, denominati rispettivamente Apex, Apple, Basket e Cage. Non sarà inutile sottolineare che non si tratta di descrizioni psicologiche, bensì di modelli teorici costruiti a partire dalla traccia delle operazioni compiute e delle argomentazioni fornite dai partecipanti alla sperimentazione. Gli interpreti empirici, dal canto loro, non sono affatto tenuti a seguire rigidamente una di queste strategie interpretative: spesso combinano più modelli, si aiutano con ciò che hanno letto o hanno sentito dire, e per superare i punti difficili fanno, comprensibilmente, un po’ di *bricolage* semiotico. I modelli, invece, sono per loro natura rigorosi, alieni da mescolanze, e formalmente coerenti.

<sup>4</sup> I risultati della ricerca sono stati pubblicati in G. Ferraro, A. Gallon, F. Florian 1987. Il documento è attualmente in fase di rielaborazione per una prossima ripubblicazione. Va aggiunto che diverse ricerche successive hanno confermato questi risultati, anche nell’analisi di testi interpretativi tratti dalla critica cinematografica e letteraria.

<sup>5</sup> Il campione, composto di studenti universitari, non mirava certo alla rappresentatività statistica, ma questo era, nel caso, un aspetto sostanzialmente irrilevante.

## 7.5. Reinventando il modello greimasiano: l'interprete Apex

Il percorso compiuto dal nostro primo modello di spettatore è chiaramente diviso in due fasi. La seconda fase, che è quella propriamente interpretativa, presuppone la prima, nella quale vengono ritagliati nel testo elementi utili di vario genere, individuati come *presumibilmente significativi*. È dunque importante vedere quali siano i criteri impiegati in questa operazione selettiva di base. Sono stati individuati tre criteri chiave:

- 1) Vengono selezionate certe scene, inquadrature o frasi in quanto percepite come segnalate da una *marcatura* speciale: l'inquadratura è particolarmente incisiva o insistita, la frase è collocata tra due silenzi, l'azione è compiuta con speciale enfasi, il discorso è inserito in una particolare forma d'enunciazione (ad esempio, è ascoltato da una registrazione).
- 2) Altri elementi si impongono perché *ripetuti*, o richiamati nel corso del film, attraverso una forma di segnalazione *additiva*. La loro ricorrenza sembra assicurare allo spettatore che si tratti di strade particolarmente affidabili e fondate per accedere al senso del testo.
- 3) Infine, altri particolari sono catturati in ragione della loro *anomalia*, da intendersi come incongruenza, disomogeneità o scarsa integrazione nel contesto. La particolare valenza semantica riconosciuta alle componenti anomale è spiegata con il fatto che la loro presenza non sarebbe giustificata se non si trattasse di elementi importanti per il senso da esprimere. Il rilievo dato a queste aree del testo è anzi tanto forte da generare la convinzione che esse possano contenere *in nuce* le grandi strutture metaforiche del film (nel caso, questi spettatori apparivano in effetti spesso in grado di dimostrare sul testo tale assunto).

Gli elementi così individuati costituiscono un materiale grezzo, la cui significatività è a questo punto non riconosciuta ma postulata: questa fase *di raccolta* segue una tattica intuitiva, configurandosi come un'avventurosa ricerca di segnali, disseminati nel materiale costitutivo dell'opera, quasi *tracce* lasciate dal lavoro di costruzione. Perché questo interprete più di ogni altro poggia sulla presupposizione della decisiva presenza di un'intenzione comunicativa. Può trattarsi anche di un generico simulacro di un soggetto enunciante, ma la presenza di una controparte intenzionale, "qualcuno che gli parla", vale comunque

come una sorta di postulato metodologico. L'interprete *sa* che il testo è per definizione comprensibile: sa che c'è un senso, che questo è confezionato in modo che egli possa trovarlo, sa che sono stati disposti degli indici per guidarlo in questo compito. Di qui la convinzione, assunta in partenza, che debbano esserci dei punti chiave, delle insistenze iterative, dei luoghi anomali offertigli come appigli. L'ipotesi per cui il testo debba anche contenere dei nodi decisivi di valore *autosomigliante* – l'episodio singolo deve annunciare e riprodurre localmente la struttura globale – non fa che confermare la natura indiziaria di questo procedimento di lettura.

A un certo punto in questo percorso, il numero di indizi raccolti diventa abbastanza ricco perché questi possano prendere a coagularsi. Inizia la fase di *legatura* e il progressivo passaggio sul lato delle strutture semantiche, vere e proprie *isotopie* che inizialmente si presentano quali ipotesi interpretative locali, ma vengono poi estese a coinvolgere zone del testo sempre più ampie. Non tutti gli indizi vengono legati, non tutte le connessioni risultano coerenti; ipotesi parziali vengono testate e abbandonate, elementi che sembravano significativi vengono derubricati a irrilevanti. Ma ciò che resta è percepito come la sostanza costitutiva del testo, e il disegno delle isotopie cui infine giunge il percorso appare, senza dubbio, come ciò che il testo era deputato a comunicare.

L'interprete Apex è, sotto molti aspetti, un inconsapevole greimasiano. Ma ciò che in questo senso soprattutto colpisce è il poter vedere quelli che conosciamo nella forma di concetti teorici tradotti in operazioni concrete, in piccole tattiche euristiche, in astuzie da artigiano cercatore del senso. E l'idea che il dispositivo dell'isotopia si coniughi con il suo opposto apparente può essere un contributo reale alla teoria dei modi di tessitura del testo. Inoltre, i componenti del senso, i "semi" greimasiani, non si dispongono solo nella forma di una distribuita continuità ma possono anche accumularsi irregolarmente in luoghi forti, o trasparire meglio nelle zone in cui il tessuto del testo si sfilaccia fin quasi a strapparsi. Notiamo infine che la chiara separazione tra le due fasi del processo interpretativo disegna una logica rilevante anche dal punto di vista teorico. È possibile infatti definire un'ipotesi di significanza anche in assenza di una correlazione sul lato del significato: è possibile, e anzi anche più agevole per l'interprete comune, individuare un'attitudine a significare, una virtualità espressiva riconoscibile in quanto tale, separando dunque le ipotesi sulle componenti pertinenti da ogni correlazione definita con l'altra faccia della significazione.



## 7.6. Attraverso i modelli culturali: l'interprete Apple

Il nome di questo modello non ha nulla a che vedere con il noto marchio informatico: la mela è innanzi tutto quella di Biancaneve, per metà buona e per metà avvelenata, o anche la mela che si consuma a tavola, tagliandola con il coltello a metà, e poi di nuovo dividendola in quarti... Già questo suggerisce l'opposizione più evidente: tanto l'interprete Apex opera in senso induttivo – raccogliendo elementi e poi cercando cosa li tenga insieme – tanto l'interprete Apple opera in senso deduttivo, arrivando alla concretezza del testo a partire da un modello narrativo globale. Anche qui, si parte ragionando per ipotesi, ma le ipotesi riguardano l'assegnazione del testo a una qualche struttura d'insieme, e non il valore dell'uno o dell'altro dettaglio. Nel caso di *Apocalypse now*, per esempio, gli interpreti Apple partivano considerando, e scartando, una serie di ipotesi: che quello che stavano vedendo fosse propriamente un film “di guerra”, o che appartenesse alla forma narrativa “missione speciale”, e così via. Le ragioni delle esclusioni sono interessanti per chi si occupa ad esempio della costituzione dei *generi cinematografici*, ma per noi più rilevante è constatare che fino alla conclusione di questa prima fase l'interprete non dedica molta attenzione al concreto svolgimento del film cui sta assistendo. Operando per confronto e differenza, il testo che ha davanti prende ai suoi occhi pertinenze negative: è un non-film di guerra, una non-storia di missione speciale, e così via. Quando poi viene finalmente identificata una classe testuale alla quale il film risulti congruente, l'interprete stabilisce la sua ipotesi di lavoro, e da quel momento ne cerca le conferme: procedimento che al tempo stesso tipicamente rinsalda l'ipotesi e la affina, rendendola a passi successivi più definita e specifica.

La tendenza all'incedere deduttivo è evidente anche nell'attrazione per le rappresentazioni schematizzate della struttura testuale e nell'impiego frequente delle opposizioni binarie. Agli occhi di questo tipo di spettatore, il film di Coppola appare non a caso nettamente diviso in due parti (punto di transizione il delirante passaggio notturno accanto al ponte di Do-Lung, che avrebbe peraltro segnato il confine tra le aree controllate dai due eserciti). La discontinuità è percepita come radicale: la prima metà del film è colorata e luminosa, ricca di sonorità musicali e di episodi vivaci, le immagini sono nitide e il ritmo veloce, laddove la seconda metà è invece buia e senza colori, silenziosa e lentissima, visivamente impastata e fumosa. Tutti questi caratteri, che in

semiotica diremmo di natura *plastica*, sono riconosciuti come parte integrante e decisiva del *significante* costruito nell'interpretazione. Primario, fra i tanti tratti plastici, risulta il passaggio dalla visione nitida alla visione confusa, poiché questo retroagisce sulla lettura della dimensione figurativa del testo, evidenziando una progressiva perdita di presa referenziale sul mondo esterno narrato.

La determinazione del tipo di struttura compositiva impiegata dal film consente all'interprete Apple di riconoscere l'appartenenza del testo a una qualche *famiglia testuale*, sicché l'analisi opera costantemente in parallelo con altri testi, rilevando insieme *analogie e differenze*, e consentendo anche di formulare precise previsioni sulle fasi successive del racconto. Questo modo di procedere, che muove da modelli globali per poi attuarne una progressiva specificazione, implica manifestamente l'idea per cui i singoli testi realizzano in qualche modo modelli culturali, e in questo senso appare imparentabile alla prospettiva proppiana. Tuttavia, il modo di procedere si presenta decisamente meno rigido, soprattutto perché si attribuisce a ogni testo tanto l'obbligo di far riferimento a qualche pattern narrativo quanto la libertà di modificarlo, di ibridare più modelli, di introdurre ogni tipo d'innovazione. Considerando la curiosità con cui questo interprete segue fino all'ultimo le oscillazioni del testo rispetto ad altri testi e modelli testuali già noti, possiamo dire che questo atteggiamento interpretativo valorizzi allo stesso modo le corrispondenze che legano il testo ai modelli quanto le differenze che lo allontanano e che, in una certa misura, lo rendono unico.

### **7.7. Una cesta piena di segni: l'interprete Basket**

In apparente analogia con il modo di procedere dell'interprete Apex, anche l'interprete denominato Basket parte da una semplice raccolta di componenti testuali; tuttavia, c'è una differenza molto rilevante: laddove Apex individua semplici elementi localmente marcati, il cui senso è ancora tutto da scoprire, Basket seleziona immediatamente *entità segniche* strutturate. Queste possono essere di tipo e misura molto diversi, ma si tratta in ogni caso del riconoscimento di elementi già culturalmente codificati: ad esempio, in *Apocalypse Now* vengono riconosciuti motivi narrativi tipici come quello della *Nave dei folli*, riferimenti a episodi danteschi come l'attraversamento del fiume infernale, luoghi comuni del cinema, eccetera. Parti del film riattualizzano

generi antichi, e parti della storia riprendono, oltre all'ovvio romanzo di Conrad cui il film è ispirato, aspetti importanti di testi antropologici, di teorie filosofiche, o di poemi letterari. Anche i brani musicali (Wagner, Hendrix, eccetera) vengono percepiti come entità culturalmente codificate, che portano con sé, nel film, valori e riferimenti già definiti.

La "cesta" cui allude la denominazione di questo modello interpretativo non è dunque quella del raccoglitore che parte da casa con un contenitore vuoto ma quella di chi si muove dotato fin dall'inizio di un suo ricco patrimonio di conoscenze, sicché, nel corso della visione, e della successiva riflessione sul film, essenzialmente individua occorrenze di ciò che già gli era noto. L'ossatura narrativa appare quasi come un pretesto per confezionare insieme questi riferimenti; il film è percepito come un'abile sommatoria di materiali diversi, ma questi non sono né scelti in modo casuale né meramente aggregati insieme. C'è, indubbiamente, il piacere di riconoscere citazioni e imparentamenti testuali, ma la connessione dei vari elementi dà poi vita a un disegno definito, e in parte originale. Si pensa che ogni autore non possa esimersi dal rappresentare e ricapitolare la propria cultura; può farlo però anche per distanziarsene, e comunque per elaborare un discorso che sia in qualche modo una riflessione sul proprio mondo d'appartenenza – in termini semiotici, torna l'idea per cui ogni prodotto artistico tende ad assumere in qualche modo una posizione meta-culturale. Viene precisato, comunque, che l'autore può essere anche solo in parte consapevole delle operazioni che compie, giacché ciò che più è importante nel suo ruolo è la capacità di mettere in scena forme simboliche e miti collettivi. Gli stessi personaggi principali della storia sono considerati non tanto in termini di ruoli narrativi o di valenze simboliche, quanto nella funzionalità di punti d'osservazione e d'espressione – diremmo, insomma, *fonti d'enunciazione*. Nel caso, è poi considerato particolarmente significativo il fatto che il vero portatore del discorso, il colonnello Kurtz, sia collocato in posizione di antagonista rispetto all'eroe della storia (Willard), e da questi venga ucciso: l'identificazione spontanea dello spettatore con l'assassino genera un senso di colpa, la sensazione di trovarsi «dalla parte sbagliata», riproducendo così, soggettivamente, quello che sarebbe il nucleo strutturale del testo.

In termini semiotici, va notato che nessun'altra prospettiva si avvicina come questa alla nozione classica, originariamente linguistica, del

*segno*, e dunque alla visione del testo come composizione di unità semiotiche preesistenti, dal momento che vengono infatti ritagliati nella tessitura dell'opera elementi ben identificabili e già forniti di definiti valori semantici. Nella prospettiva di questo modello interpretativo, risulta essenziale il rapporto tra testo e cultura: quest'ultima è intesa, in pratica, come un sistema *virtuale* che i singoli testi *attualizzano*, pur con scelte importanti in termini di prospettiva e chiave di lettura. Non si pensa solo alla scontata presenza della cultura alle spalle di ogni atto di produzione semiotica, ma a un'ipotesi per la quale, in fondo, la struttura testuale sarebbe chiamata soprattutto a *riprodurre* il sistema di riferimento. Riprendendo in termini più elaborati le indicazioni fornite da questi interpreti, ci sembra anche di non essere in fondo lontani dall'idea lévistraussiana per cui il testo vale fondamentalmente come proiezione di una parte del codice culturale.

### 7.8. Il senso esperito: l'interprete Cage

L'ultimo modello di percorso interpretativo si presenta tipicamente in termini che possono suscitare, in prima battuta, qualche perplessità: gli spettatori che sarebbero poi stati riconosciuti come appartenenti a questo modello si mostravano addirittura restii a esprimere un loro atteggiamento interpretativo, e insieme avversi alle spiegazioni date dagli altri spettatori. Questo non perché non possedessero una loro lettura del film ma perché – ponendo un problema peraltro centrale per la teoria semiotica – mettevano in dubbio la capacità di una traduzione linguistica a rendere la dimensione semantica propria all'esperienza di un testo non linguistico. Un film, in particolare, si presenta allo spettatore come una sequenza di immagini e suoni, e secondo questo tipo di interpreti il discorso interpretativo non deve mai perdere di vista questo carattere della sua immediata fruizione. Il modello Cage (la denominazione gioca sia sul significato di “gabbia” sia sulle concezioni dell'omonimo compositore americano) è dunque profondamente caratterizzato da questa tendenza all'*immediatezza*: un'immediatezza che innanzi tutto permette all'interprete di recepire un'enorme quantità di tratti concreti del testo.

La prima fase di elaborazione è così affidata a una sorta di *sensibilità emozionale*, capace di selezionare e amplificare tutto ciò che immediatamente colpisce l'attenzione, registrandolo in nome di una pre-

tesa *evidenza* che escluderebbe ogni mediazione culturale: l'idea, per intenderci, è che se ci si "lascia andare" non si può non entrare in contatto con la superficie del testo in modo da averne quelle definite impressioni e registrarne quei definiti caratteri. Nel caso di *Apocalypse now*, questo valeva in particolare per il carattere *allucinatorio* avvertibile nel film tutt'intero, percepito in questa chiave quale elemento insopprimibile di qualsiasi lettura, dal momento che la natura inusuale di immagini e suoni, i giochi abbacinanti di luci ed ombre e così via non potevano non colpire qualsiasi spettatore. Con la stessa immediata evidenza si pensa debba essere colta la struttura portante del testo: nel caso, la sua costruzione modulare e la sua natura insistentemente composita ed eminentemente spettacolare, che attraversa una congerie di situazioni e generi cinematografici ben familiari a qualunque spettatore. Altrettanto evidente appare la chiusura del testo su tutto ciò che è tipicamente e specificamente *americano* (si sottolinea la sostanziale assenza dalla scena dell'esercito nemico, e la dinamica narrativa centrata sull'opposizione tra un ufficiale dell'esercito statunitense e un altro ufficiale dello stesso esercito statunitense).

Dunque tutte queste componenti sono evidenti insieme, nella *fruizione immediata* del testo. La possibilità di non afferrare, di restare non coinvolti o di misinterpretare dipende dalla eventuale mutilazione dell'uno o dell'altro aspetto costitutivo. Implicito in questo atteggiamento, traspare un principio di *sommatoria strutturale*, che la semiotica potrebbe approfondire, per il quale le componenti base del testo, per quanto di natura apparentemente disparata, vengono immediatamente raccolte in una sintesi stretta e risolutiva – in questo caso, per darne un'idea, il destinatario "vede" che gli si parla della *realtà americana* tramite la costruzione di uno *spettacolo* presentato in forma *allucinatoria*. A questo punto, grazie alla fusione immediata di queste tre contemporanee "evidenze", la definizione del senso del testo è praticamente già quasi esplicitamente costituita. Si può allora comprendere perché, secondo la concezione propria a questo interprete, il significato va pensato come una realtà immediatamente accessibile *nelle immagini e nei suoni*, piuttosto che *al di là* di essi; secondo un'espressione tipica di questo tipo di spettatori, "quello che si vede nel film, ecco quello che il film dice".

Un ragionamento teorico su questo atteggiamento interpretativo ci riporta alle prospettive aperte dalla rivoluzione del concetto di "comunicazione" portata dal classico intervento di Roman Jakobson. Si ri-

orderà innanzi tutto che quell'intervento dava spazio a una forma molto particolare di comunicazione, detta "poetica", caratterizzata proprio dall'immediatezza di fruizione: l'espressione poetica sarebbe infatti distinta dalla tendenza a porre in primo piano la superficie espressiva, fermando l'attenzione del destinatario sulle sue particolarità immediate e sensibili. Nel messaggio poetico il piano del significante si opacizza e, pur non perdendo totalmente la funzione referenziale, muta la propria natura: da quel mero *strumento* che era, si fa ora vero *protagonista*. Lo stesso nei postulati di base del modello Cage, per il quale è in effetti decisivo che la superficie espressiva del testo non venga subito attraversata bensì fruita in tutta la sua specificità, con tutto il peso della sostanza (a seconda dei casi sonora, visiva ecc.) che la compone.

Tuttavia, l'atteggiamento interpretativo Cage non è riducibile al concetto jakobsoniano di "funzione poetica". In primo luogo, risulta molto sottolineato l'interessante postulato di un'inevitabile resa realistica, anzi addirittura *mimetica*, del linguaggio in quanto tale. Consideriamo d'esempio, nella lettura data al film di Coppola, un tratto linguistico giudicato particolarmente evidente, quello *psichedelismo* di immagini e suoni. Ebbene, questo non va considerato propriamente né come qualcosa cui l'opera alluda (di cui l'opera *parli*), né come un tratto significativo che l'opera utilizza per *parlare d'altro*. Non c'è rimando a un senso secondo, ma semplice *riproduzione mimetica*: la vocazione allucinatoria di una certa cultura americana si traduce immediatamente nelle modalità in cui tale cultura si esprime, nei linguaggi che parla, e attraverso i quali esibizionisticamente si costruisce.

In un quadro concettuale per cui il significato di un'opera (cinematografica, musicale, pittorica, eccetera) aderisce strettamente al testo e all'esperienza di fruizione, c'è forse un modo di presentare un universo culturale più adeguato di quello della riproduzione mimetica del suo sguardo e dell'adozione del suo stesso linguaggio? Come si può davvero riprodurre questa cultura eccessiva e allucinatoria, nella forma più fedele e realistica, se non, per usare l'espressione colorita di un nostro lettore empirico, "sparando l'acido nella macchina da presa"? O, secondo un'altra espressione significativa, cosa può decidere il significato di un testo cinematografico più di quello che viene definito "il modo in cui si tiene in mano la macchina da presa"? Se realizzato in questo modo, anche un film apparentemente di *fiction* assume un carattere *documentario*: si "documenta" il Vietnam

non *registrandolo* ma *costruendolo*; si “documenta” una certa cultura americana non tanto perché si offre allo spettatore una rassegna dei suoi luoghi comuni ma perché lo si conduce a fare, per alcune ore, la diretta esperienza del linguaggio (cioè della forma di pensiero) proprio a quella cultura. Il senso sta, diremmo, nel codice cinematografico impiegato più che in ciò che è oggetto delle immagini; non si tratta di “guardare dentro il testo” ma di percepire la realtà *attraverso* i modi proposti dal testo.

Questa particolare prospettiva d'interpretazione (che ha varianti dotte in certe forme raffinate di critica, e varianti più semplici in certe aree della cultura giovanile) implica un assunto che abbiamo già incontrato in altra forma, e cioè che una cultura è costituita essenzialmente dal sistema di linguaggi con cui organizza e rappresenta il reale. È dunque il *codice*, e non un contenuto del messaggio, la meta finale del percorso interpretativo. Il modello Cage, così precisato, appare in linea con le posizioni di molti studiosi, di letteratura e d'arte, per i quali i testi a funzione estetica, mentre possono sembrare impegnati in una descrizione di oggetti ed eventi della realtà, di fatto stanno esprimendo un modo specifico di percepire e pensare il reale. Considerato in termini più propriamente semiotici, il modello Cage riprende anche l'idea di Lévi-Strauss per cui ciò cui un testo rinvia è, fondamentale, il codice di lettura dell'esperienza che esso espone e sostiene. Non a caso, l'atteggiamento Cage può essere riconosciuto vicino anche al pensiero di Prieto, per cui ciò che è veramente importante è la comprensione del modo in cui si organizza un sistema di conoscenza, cioè quella soggettività culturale strutturata che definisce le pertinenze e il senso delle cose.

## 7.9. Sensi molteplici e società complesse

Niente come questo tipo di ricerca empirica può mostrare, oltre all'utilità dell'impiego di forme di ricerca *field* in semiotica, l'insospettata ricchezza dei processi che quotidianamente si svolgono intorno a noi e la loro profonda complessità. Nessuna riflessione condotta a tavolino e nessuna discussione tra sostenitori di differenti punti di vista teorici avrebbe mai potuto portare a constatare l'incrocio di prospettive, teorie implicite sui modi di significazione e sulla natura del senso cui ci pone di fronte un'osservazione delle pra-

tiche effettive. La realtà con cui dobbiamo fare i conti, e per la quale dobbiamo forgiare un quadro teorico adeguato, non è in fondo lontana da quanto ad esempio era emerso nel noto studio *field* di Jean-Marie Floch (1987) sui tipi di consumatori che frequentano un ipermercato. Quella ormai classica ricerca ci mostrava in effetti la presenza di differenti modelli di soggettività, anche in quella che avremmo potuto credere essere una realtà semplice e passibile di un unico tipo di lettura. Per i consumatori che vi entrano per fare i loro acquisti, la struttura commerciale è interpretabile secondo l'una o l'altra fra almeno quattro differenti chiavi di lettura: un luogo in cui cercare e acquistare rapidamente prodotti che servono, oppure un luogo in cui vivere momenti comunque significativi della propria vita (fruire una dimensione di socialità, trovare significati per gli oggetti quotidiani, ecc.), o ancora un luogo in cui mettere in atto una propria elaborata razionalità economica, sì da massimizzare il rapporto tra qualità e denaro speso, o infine un luogo in cui svagarsi, scoprire oggetti curiosi, reperire prodotti piacevoli o insoliti. Potremmo dirli, questi, in effetti, quattro diversi modelli d'interpretazione (e di fruizione, certo) degli spazi commerciali. "Modelli", "sistemi di pertinenza", "codici di lettura" sono in questo senso espressioni che, senza costituire propriamente sinonimi, indicano una stessa idea chiave, corrispondente alla capacità della ricerca semiotica di trasformare i dati raccolti in una ricerca *sul campo* (le verbalizzazioni dei partecipanti ai gruppi, nel caso) in modelli dinamici di valore non meramente *descrittivo* bensì propriamente *esplicativo*.

A maggior ragione, la produzione di testi aventi anche finalità estetiche, ma destinati a un pubblico di massa, ha dato origine a fenomeni interessanti da questo punto di vista, come l'esplicita teorizzazione, da parte di alcuni autori americani, di una progettazione dei testi immediatamente *stratificata*: per il pubblico di livello culturale meno elevato (ma più significativo dal punto di vista dei ritorni economici) viene predisposta una lettura semplice, in termini di storie d'azione o addirittura di film di genere, laddove per un pubblico di miglior livello culturale si predispone un percorso più complesso e intelligente, e magari per un terzo livello, corrispondente a spettatori di livello culturale più alto, si disegna ancora un terzo percorso nel testo, più raffinato e sottile. Questo vale ad esempio anche nel caso del *Sesto Senso*: thrilling a sorpresa per il pubblico comune, raffinata costruzione hitchcockiana per uno spettatore più consapevole, saggio sui modi del



conoscere per destinatari di più alto livello culturale. La molteplicità dei percorsi interpretativi può essere così ben altro che un'ipotesi teorica o un esercizio da esteti, bensì uno degli aspetti qualificanti nel funzionamento di un sistema culturale. Certamente, però, questa molteplicità di percorsi di lettura difficilmente potrebbe emergere da una mera analisi dell'oggetto testuale – che tipicamente tende a raggiungere *la* vera identità e *la* giusta lettura, dunque una struttura interpretativa per definizione unica.

Nel caso della nostra ricerca empirica, la *complessità* dei processi interpretativi può essere riassunta così: i quattro tipi di interpreti non si limitano “a fare in modi diversi la stessa cosa” ma di fatto “fanno cose diverse”, cioè mettono in atto operazioni radicalmente differenti, condotte a partire da presupposti immediatamente divergenti. Questa condizione rende particolarmente evidente l'importanza del principio di base che andrebbe sempre tenuto presente: a differenza di quanto si potrebbe pensare, *le interpretazioni di un testo non divergono al livello dei significati bensì a quello dei significanti*. Gli interpreti, infatti, non assegnano valori semantici differenti ai medesimi elementi testuali ma, decidendo di dare valore a certe componenti piuttosto che a certe altre, identificando come significativi elementi simbolici che per altri sono irrilevanti, collegando le parti secondo una tra le possibili logiche portanti, costruiscono immediatamente *significanti diversi*. Se si osserva lo svolgersi di effettivi processi d'interpretazione, o se si confrontano le letture che differenti critici letterari forniscono dello stesso testo, risulta davvero evidente questa disparità decisiva nella determinazione di ciò che è o non è *portatore di senso*, così come nel disegno delle *strutture espressive* che vengono a disegnarsi nella loro mente. Questo concorda pienamente con la definizione della struttura fondamentale del segno e del processo di comunicazione, come l'abbiamo presentata a partire dal primo capitolo: si ricorderà infatti che, anche nel caso degli esempi più elementari, il momento più problematico è, dal lato di chi produce il testo, la definizione del significato, mentre dal lato di chi lo riceve e lo interpreta è soprattutto problematica la definizione del *significante*. Per quanto questo possa apparire controintuitivo, una volta afferrata la logica dei processi di comunicazione, se ne capiscono perfettamente le motivazioni.

### 7.10. Ripensando i concetti di ‘segno’ e ‘significato’

Tutto ciò che abbiamo visto ci porta inesorabilmente lontano dalla concezione tradizionale del segno. Per troppo tempo si è ritenuto che il segno non potesse essere pensato altro che sul modello linguistico, tanto che, quando ci si è resi conto che quel modello non poteva valere in altri ambiti semiotici, si è deciso di abbandonarne del tutto il concetto, perpetuando così la prevaricazione della lingua sugli altri sistemi semiotici. In particolare, fa problema il fatto che la lingua presenti un’organizzazione decisamente *componenziale*, dove i segni (le parole) si presentano come mattoncini elementari, stabilmente definiti e liberamente combinabili. Ma è evidente che questo può valere solo per quei sistemi semiotici che si basano su una lista chiusa di segni, come nel caso del dizionario della lingua o dell’alfabeto morse. Dove mai si potrebbe trovare la lista chiusa degli elementi grafici che si possono usare per comporre un dipinto, o la lista chiusa delle melodie che si possono usare per comporre un’opera musicale? Ecco allora che da un lato, ancora recentemente, linguisti come Sebastian Shaumyan (2006: 10-11) possono dire che solo quello della lingua è un vero sistema semiotico, in quanto presenta delle *unità* che sono appunto “i segni”, mentre la musica, o la pittura e la scultura, non possiedono tale tipo di unità e dunque non sono da considerare propriamente come sistemi semiotici. Per quanto sostenitore del credo saussuriano, Shaumyan conclude che il linguaggio è tanto diverso e tanto superiore a ogni altro possibile tipo di sistema semiotico da rendere *sbagliato* il progetto di Saussure a proposito di una teoria generale dei segni.

In maniera perfettamente simmetrica, sulla base della medesima impossibilità, molti semiotici dall’altro lato decidono anch’essi che la nozione di segno non sia generalizzabile. Ad esempio Umberto Eco (1975: 283), avendo rilevato l’inapplicabilità della tradizionale nozione di “segno iconico”, arriva ad affermare che «è la nozione stessa di ‘segno’ che risulta inadoperabile». E precisa: «La nozione di ‘segno’ non serve quando viene identificata con quella di ‘unità’ segnica e di correlazione ‘fissa’: e se di segni vogliamo ancora parlare troveremo dei segni che risultano dalla correlazione tra una TESTURA ESPRESSIVA assai imprecisa ed una vasta e inanalizzabile PORZIONE DI CONTENUTO». Dunque, “Il progetto di una tipologia dei segni è sempre stato radicalmente sbagliato”; Eco propone di sostituirvi “il progetto di una tipologia dei modi di produrre le funzioni segniche”.

Il problema è, come si vede, quello della nozione abituale del segno come *unità*, come mattoncino compositivo fisso e facilmente riconoscibile; ma, come abbiamo ben visto, è possibile pensare in altri termini. Ad esempio Lévi-Strauss, pur richiamandosi per molti versi ai principi dell'insegnamento saussuriano, ci ha mostrato che nell'ambito narrativo i segni possono essere tutt'altro che elementi fissi e facilmente riconoscibili. Proprio come rileva Eco, si tratta di abbandonare l'idea della tradizionale unità segnica per tornare al concetto originario che vede nel segno essenzialmente una correlazione culturalmente definita tra un qualche costrutto astratto collocato sul lato del significante e un altro costrutto collocato sul lato del significato. Questo non implica nulla né in termini di facile riconoscibilità né in termini di dimensioni. Come appunto osserva Eco, il significante può corrispondere a una più o meno ampia "testura espressiva", e il significato, anziché a un concetto semplice, può corrispondere a una più ampia "porzione di contenuto". Questa strada ci porta a una visione delle correlazioni segniche senz'altro più matura e decisamente più articolata.

Tra gli esempi considerati in questo libro, abbiamo visto tanto casi di correlazioni relativamente semplici, come la luce che si accende nel buio utilizzata nel *Sesto Senso*, quanto correlazioni che prendono un intero testo, come l'opposizione che lo spettatore Apple vede, in *Apocalypse Now*, fra i tratti che caratterizzano l'intera prima parte (luminosità, colore, vivacità, nitidezza..) e quelli, opposti, che caratterizzano la seconda. In quest'ultimo caso ci troviamo evidentemente di fronte a quelle che Eco chiama "testure espressive", non localizzate in porzioni definite del testo. La dimensione di copertura testuale è certo un aspetto interessante, ma non cambia la natura del segno.

Dobbiamo poi aggiungere, a completamento di questo discorso, alcune riflessioni intorno a cosa si possa intendere quando si parla di "significato". Le teorie intorno alla natura del significato e ai modi in cui questo possa essere scientificamente descritto sono tanto numerose quanto complesse, e certo non le esamineremo in questa sede; ci troveremo tra l'altro costretti a confrontarci in un intreccio tra prospettive semiotiche, concezioni cognitiviste e modi di vedere propri alla filosofia del linguaggio. Difficilmente arriveremo per questa strada a conclusioni minimamente definitive, ma una cosa apparirebbe di sicuro evidente, e cioè che la teoria semiotica, pur ricca di spunti e di elaborazioni importanti su aspetti parziali della questione, non ne possiede una soddisfacente visione d'insieme. Il problema fondamentale è

ancora e sempre lo stesso: il dominio di una concezione che è adatta per analizzare il valore semantico di un comune enunciato linguistico, ma del tutto inadeguata a parlare del senso della pittura, della musica, o della produzione narrativa.<sup>6</sup> Sembra che, nonostante tutto, si pensi ancora al significato in termini di informazioni fornite, sicché vediamo ad esempio la musica classificata come sistema semiotico privo di significato perché non è in grado di fornire informazioni, combinare appuntamenti o descrivere la capigliatura dell'attuale re di Francia. Eppure non c'è dubbio che la musica generi trasporto ed emozione, conduca a pensieri profondi, esprima visioni del mondo. Cos'è dunque il significato?

Tra i fattori di confusione, vi è il fatto che la lingua ama essere definita come quel sistema semiotico che è in grado di tradurre nei suoi termini ogni altro sistema semiotico. Evidentemente questo non è vero, ma ogni volta che la lingua si trova colta nell'incapacità di tradurre nei suoi termini i contenuti di qualche testo d'altro genere, anziché abdicare a questo suo trionfante postulato decide che significati non traducibili in termini linguistici non fanno parte dell'universo dei significati veri e propri. Di fatto, il problema riguarda moltissime realtà semiotiche: si pensi alle varie arti, ma anche a tanti oggetti che ci circondano, ai capi di vestiario, alle costruzioni architettoniche, ai paesaggi naturali... Riconosciamo piuttosto i nostri limiti attuali; quello del significato è un oceano la cui mappa resta ancora in gran parte da tracciare. Vi sono significati che possono essere tradotti in parafrasi linguistiche senza troppe difficoltà, altri che possono essere ben rappresentati attraverso tratti distintivi espressi con termini linguistici, del tipo "bovino+maschio+adulto", ma ce ne sono altri che restano troppo aderenti alla dimensione visiva o musicale o gestuale in cui si realizza il loro supporto significante. Non è affatto insensata l'obiezione tipica di tanti autori, che a domande sul senso della loro opera ribattono che non avrebbero dato vita, a seconda dei casi, a un film, a un quadro o a un'opera musicale, se fosse stato possibile esprimere lo stesso contenuto in parole comuni.

<sup>6</sup> L'illusione per cui il significato dovrebbe essere sempre facilmente verbalizzabile ha causato molte difficoltà anche alla ricerca applicata: si pensi ad esempio ai maldestri tentativi di chiedere a un campione del "target" di esplicitare il significato di un filmato pubblicitario, di una confezione industriale o della denominazione di un prodotto. Un compito, di fatto, quasi sempre impossibile.

L'idea che la musica si possa parafrasare solo con un altro brano musicale, un dipinto con un altro dipinto e così via non è così peregrina come potrebbe sembrare. Se una persona che ad esempio non ha mai visto un'opera di Picasso o di Kandinsky ne incontra una per la prima volta, può facilmente trovarsi spaesata, e chiedere per quali ragioni il quadro sia stato dipinto in quel modo e cosa l'autore abbia voluto esprimere. Forse meglio di una lezione a parole può essere in tal caso utile fare entrare quella persona nel mondo poetico dell'autore attraverso la visione di altre sue opere, proprio perché queste possono costituire degli *equivalenti*, quasi come delle parafrasi, capaci di consentire al neofita di appropriarsi non di un discorso *sulla pittura* ma del discorso *della pittura*, dello specifico linguaggio che quell'autore ha elaborato e che, meglio che in ogni testo teorico, è espresso e illustrato lì, nelle sue opere. Il nostro interprete modello Cage testimonia molto chiaramente la consapevolezza di uno spettatore intorno alla stretta aderenza del senso all'esperienza che il testo gli fornisce: il senso è anche un insieme di emozioni, una calcolata configurazione di sensazioni specifiche a quel particolare universo espressivo. Tutto questo non vuol dire affatto che l'universo del senso sia inafferrabile o non descrivibile scientificamente; la semiotica ha pensato da sempre che sia necessario per questo sviluppare meta-linguaggi scientifici capaci di rappresentare le configurazioni di senso in termini diversi da quelli di una mera e obbligata parafrasi linguistica.



## La dimensione narrativa e patemica

### 8.1. L'anomalia di un sistema semiotico privo di un suo modo di manifestazione

Molte delle difficoltà considerate a proposito dei segni visivi si riproducono nell'ambito della narratività, dove inevitabilmente si torna a dover chiarire la distinzione fondamentale tra rinvio al *referente* e rinvio al *significato*. Molte prospettive di analisi dei testi narrativi, anche recenti, poggiano infatti sull'implicito assunto per cui i racconti si riferiscano essenzialmente a fatti d'esperienza, eventi reali o possibili. Tuttavia, quando pensiamo alla narrativa (romanzi, film, televisione, ma anche cronaca giornalistica e narrazione storica...), ritenere di trovarsi di fronte a una mera trascrizione di frammenti di realtà sarebbe altrettanto ingenuo del pensare che una fotografia ci presenti il mondo con assoluta aderenza e trasparenza. Guardiamo dunque al sistema narrativo come una macchina, per la verità molto complessa, capace di elaborare correlazioni tra strutture di eventi e strutture di significato.

La distanza tra i due piani della correlazione può essere in certi casi evidente. Se pensiamo ad esempio a una favola come quella della *Volpe e l'uva*, certo tutti capiamo che il personaggio della volpe, il bel grappolo d'uva, il salto fallito e le parole pronunciate in chiusura dalla protagonista fanno parte di un piano significativo, mentre il significato può essere definito nei termini di un interessante modello psicologico, ottimo per spiegare cosa sia la dissonanza cognitiva. Ma nel caso di un romanzo, specie se di taglio realista, la relazione tra i due piani è decisamente meno evidente: il lettore comune può facil-

mente avere la sensazione che il testo non parli d'altro se non della vicenda che va raccontando, e solo un intervento esterno può aiutarlo a riflettere sulla presenza di un livello di rinvio meno evidente. Riprendendo il caso scolastico dei *Promessi Sposi*, tutti sappiamo che questo romanzo, accanto a rilevanti e accurati rinvii *referenziali* a luoghi, eventi e modi d'agire tipici di un'epoca (quanto lo ha fatto collocare nella categoria dei "romanzi storici", per intenderci), ha però la sua principale ragion d'essere nell'espressione di un *significato*, che possiamo sommariamente riportare a un discorso sottile intorno all'intreccio tra il piano terreno dei nostri progetti d'azione e un sovrastante e provvidenziale piano divino. La storia dei due giovani che vogliono sposarsi, i vari personaggi, l'intera complessa sequenza degli eventi che compongono i vari fili narrativi sono predisposti in modo da portarci a cogliere questo significato.

È dunque chiaro che personaggi, luoghi, eventi e configurazioni narrative stanno dalla parte del *significante*, inteso alla lettera, e saussurianamente, come ciò che compie l'azione di reggere ed esprimere significati. Come ogni sistema semiotico, anche quello narrativo presenta dunque la sua regolare e indispensabile correlazione tra i due lati della relazione segnica. Può in effetti stupire che un tale modo di vedere non sia di fatto generalmente condiviso tra gli studiosi, ma bisogna dire che esso contrasta con il quadro teorico greimasiano che ha dominato il settore negli scorsi decenni, e che appunto negava che il sistema narrativo effettivamente possedesse una dimensione *significante*. L'anomalia sarebbe grave, come subito s'intende, perché in qualche misura sottrarrebbe l'ambito della narritività ai concetti chiave del campo semiotico.

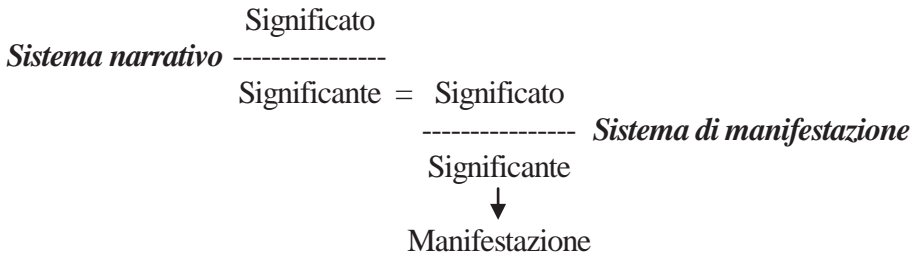
Un'anomalia in effetti c'è, ma non è quella: ciò che manca al sistema narrativo non è la correlazione tra i due piani del *significante* e del *significato* bensì una propria dimensione di *manifestazione*. Precisiamo che, in linea generale, la correlazione *significato/significante* non implica la presenza di una manifestazione: per esempio, se si ragiona mentalmente non c'è manifestazione, ma c'è *significato* e c'è *significante*, poiché per organizzare il pensiero si usano le parole della lingua. E se mi viene in mente un simpatico motivetto che mi mette allegria, questo effetto di senso corrisponde a un *significante* musicale, che esiste in quanto tale a livello psichico, pur senza che venga prodotto alcun suono. Lo stesso vale in ambito narrativo: se penso una storia, ricordando un libro che ho letto o immaginando una possibile sequenza di eventi,



questa storia ha per me un significato, e questo significato è prodotto dalla struttura narrativa che tiene insieme quei fatti, dai caratteri dei personaggi che ho in mente, e così via: tutto ciò che ne costituisce il significante. Anche se questi significanti restano chiusi nella mia mente fino a che non decido di scrivervi un racconto, disegnare le tavole di un fumetto, o raccontare il tutto al mio psicanalista. La *manifestazione* produce invece qualcosa di percepibile (testo scritto, disegni, suoni...), laddove sappiamo che il significante è per definizione psichico, interiore, non percepibile.

Tuttavia, gli altri sistemi semiotici possiedono un loro specifico modo di manifestazione (i suoni prodotti nel parlare nel caso della lingua, i suoni prodotti con appositi strumenti nel caso della musica, e così via). Solo il sistema narrativo fa eccezione: anche una volta che il racconto sia costruito mentalmente nei minimi dettagli, nulla è stabilito riguardo al modo di manifestazione: si può decidere di farne un romanzo, un film, un fumetto, uno spettacolo teatrale... Questo obbliga il sistema narrativo ad appoggiarsi su un altro sistema semiotico, perché questo gli fornisca la via per la realizzazione di un oggetto testuale: qualcosa che possa essere reso disponibile ad altri affinché possano vederlo, ascoltarlo, o leggerlo. Un racconto può essere comunicato ad altri solo se tradotto in *qualcos'altro*, qualcosa di proprio a un altro sistema semiotico, che chiamiamo *sistema di manifestazione*.

Ad esempio, per esprimere certi concetti, abbiamo costruito mentalmente un significante narrativo centrato sul personaggio di una volpe attirata da un bel grappolo d'uva; ora si tratta di dare a quel significante (corrispondente innanzi tutto all'immagine vivida della volpe disegnata nella nostra mente) un'espressione linguistica, scegliendo le parole meglio capaci di descrivere la nostra rappresentazione mentale. Ad esempio, potremmo decidere che parole come "una bella volpe, elegante e un po' altezzosa" abbiano un significato che corrisponde bene a quell'idea di volpe che abbiamo in mente: così, quello che era il significante narrativo deve corrispondere ai significati dei termini linguistici. Una volta effettuata questa *traduzione intersemiotica*, dal narrativo al linguistico, la lingua non avrà difficoltà a realizzare il suo piano significante in una catena di oggetti sonori, permettendo di raggiungere alla fine il piano della manifestazione. Lo schema alla pagina seguente mostra come i due sistemi semiotici si stratifichino, collocandosi l'uno al di sopra dell'altro.



A parziale spiegazione di questa anomalia, possiamo sottolineare che la configurazione narrativa è il primo e più fondamentale modo in cui gli esseri umani interpretano la loro esperienza: tutto ciò che ci accade nella vita quotidiana riceve un senso e una logica perché introdotto nella catena di connessioni e di ruoli che è tipico della codificazione narrativa. Inoltre, come è stato osservato dagli psicologi della prima infanzia, questa abitudine alla codificazione narrativa è in effetti acquisita nei primi mesi di vita, dunque antecedentemente all'acquisizione di ogni altro sistema semiotico e alla disponibilità per il bambino di qualsiasi risorsa, che non sia estremamente elementare, per manifestare il proprio pensiero. Insomma, iniziamo a costruire racconti prima di avere un modo per esprimerli agli altri, e del resto anche da adulti continuiamo a impiegare la forma narrativa per interpretare e memorizzare la nostra esperienza, pur indipendentemente da ogni intenzione comunicativa. Non è allora così strana l'anomalia che fa di questo sistema semiotico l'unico che non sia legato a una propria forma di manifestazione: il codice narrativo, possiamo pensare, è indipendente dalla manifestazione anche perché è fatto per funzionare in primo luogo nella nostra mente, indipendentemente da ogni atto di comunicazione diretto ad altri.

## 8.2 Cinque modi di concepire la struttura narrativa

In termini generali, un testo narrativo esprime dei valori semantici attraverso la costruzione di un racconto, e in termini altrettanto generali tra gli uni e l'altro c'è una relazione di rinvio analogico. Questo può avvenire, però, in diversi modi. L'esempio dei *Promessi Sposi* cui ci siamo riferiti mostra uno dei modi in fondo più semplici: vi è *analogia* fra la storia di Renzo e Lucia (includendovi il modo in cui

questa s'intreccia con le intenzioni e le azioni degli altri personaggi) e la concezione che Manzoni sostiene intorno ai modi in cui il volere e l'agire umano si combina con un principio superiore. Secondo il classico meccanismo dell'*exemplum*, la storia di queste persone comuni funge da caso particolare di un concetto più generale, concretizzando così una visione che, nella sua astrazione filosofica, risulterebbe molto più difficile. Come già detto, la relazione caso particolare/modello generale è una variante tra le altre dell'ampia gamma di soluzioni dell'espressione analogica, ma questo non è l'unico modo di pensare la funzionalità semiotica assunta dai testi narrativi. Vediamo dunque alcuni tra i più rilevanti modi di concepire i fondamenti dell'organizzazione narrativa.

### 8.2.1. *La struttura doppia che correla l'individuo al gruppo*

Sulla base della seminale ricerca di Propp (che, ricordiamo, era in origine riferita alle sole fiabe di magia russe, ma di cui si è accertata la ben più ampia portata), una serie di approfondimenti e riformulazioni ci ha reso disponibile un modello di racconto complesso e affascinante. In termini elementari, il modello della *Morfologia* ci presenta un racconto che muove da una certa situazione di partenza, tipicamente negativa, verso una condizione d'arrivo positiva. La condizione di partenza è indicata da Propp con il termine Mancanza, sottolineando così un aspetto importante, e cioè che le storie vengono messe in moto da una condizione di *negatività* e da un'entità di fatto *assente*, che proprio per questo viene desiderata ed esercita la sua forza d'attrazione.

Di questa *funzione*, Propp ci dice che esistono due varianti: una è la Mancanza originaria, cioè uno stato di partenza negativo – tipicamente, si tratta di un giovanotto povero in canna, completamente privo di stima e di riconoscimento sociale, scapolo senza prospettive di matrimonio, eccetera – e l'altra è il Danneggiamento, cioè una mancanza procurata da un evento – tipicamente, vediamo un antagonista compiere qualche malefatta. Le nostre analisi ci dicono che, in linea generale, le due funzioni non sono in realtà propriamente varianti, in quanto hanno posizioni, ruoli e valori decisamente diversi. La Mancanza è uno stato individuale e personale, che riguarda l'identità e lo status di un personaggio, laddove il Danneggiamento è di solito un fatto concreto, che determina difficoltà oggettive. Le fia-

be non presentano, come pensava Propp, l'una o l'altra funzione in alternativa, ma, almeno nella loro forma più completa, dispongono *entrambe le funzioni* a segnare il punto di partenza di due differenti piani narrativi.

Ecco come la cosa funziona: l'istituzione sociale, tipicamente il re, ha da risolvere un problema oggettivo (per esempio un drago che rapisce fanciulle), ma è consapevole di non potere raggiungere tale obiettivo con le sue forze, sicché chiede l'intervento di un personaggio in ruolo di risolutore; in cambio, offre il conseguimento di un alto status sociale, completo di ricchezze e matrimonio principesco. Dall'altra parte, un soggetto che soffre per mancanza di status capisce che, compiendo l'impresa, potrà dare soluzione alle sue carenze di identità e riconoscimento sociale. A questo punto le due parti s'incontrano, consapevoli entrambe che per raggiungere i propri obiettivi bisogna essere capaci di passare attraverso gli obiettivi degli altri. Ecco la logica del *contratto*: il giovanotto assicura d'impegnarsi a risolvere il problema oggettivo che angustia il re, e quest'ultimo in cambio promette di attribuirgli un ragguardevole status sociale.

Il meccanismo del contratto, e la convinzione che sia possibile scambiare fatti oggettivi (come l'uccisione di un drago) con identità soggettive, caratterizza questo tipo affascinante – ma tutt'altro che universale – di modello narrativo. Questo funziona grazie al perfetto ingrarnarsi dei due piani narrativi, che si compenetrano fino a dare l'impressione di costituire una storia unica. Ciò che di fatto è rappresentato è il meccanismo sottile che lega l'individuo al gruppo, creando quella singolare, quasi paradossale condizione per cui obbedire all'istituzione si identifica con l'affermazione della propria personalità. Per il protagonista della fiaba, la sanzione finale da parte del re è del tutto corrispondente alla sua percepita identità interiore: d'altra parte, l'impegno messo nel compiere l'impresa comporta una crescita decisiva, con acquisizione di conoscenze e capacità speciali, dimostrazioni di coraggio e acquisizione di autostima, sicché il protagonista, che all'inizio era una sorta di "nessuno", alla fine della storia ha davvero acquisito una diversa identità, è davvero diventato un altro, ed è dunque pronto a ricevere dall'istituzione il riconoscimento che vi corrisponde.

In questa luce, il significato dei racconti non sta nel loro contenuto specifico ma nell'esposizione di tale logica di costruzione. È la forma del racconto ciò che conta, se vogliamo, ma al tempo stesso non si tratta per nulla di un fatto formale: questo ammirevole congegno nar-

rativo ci propone un modello per niente banale di fatti sociali e di processi psicologici centrali nella vita dei membri di un gruppo, spiegandoci come concepire il rapporto tra costruzione dell'identità personale e doveri sociali. Il significato, insomma, sta soprattutto nell'architettura narrativa in quanto tale, e sembra anzi che vi si nasconda tanto bene che molti, non percependolo, hanno ritenuto che questo fosse soltanto il neutro modello formale destinato a reggere, in generale, la costruzione di qualsiasi racconto.

### 8.2.2. *Il percorso di acquisizione di valori*

La struttura narrativa individuata da Greimas è centrata sull'azione dinamica di un piccolo numero di ruoli narrativi chiave (*attanti*), organizzati intorno a una coppia centrale formata da Soggetto e Oggetto di valore. Evidente è la derivazione dal modello di Propp, ma Greimas ripensa l'organizzazione narrativa nei termini del progetto d'azione che un Soggetto formula per arrivare a congiungersi con il suo Oggetto di valore. Quest'ultimo, di fatto, non ha nulla di propriamente "oggettivo", dal momento che risulta da un investimento di valore operato dal Soggetto: non ci sono, cioè, *cose che hanno valore*, ma modi soggettivi tramite cui qualcuno *asigna* alle cose dei *propri, interiori significati*. Questa dialettica tra il pensare e l'agire, tra il progettare e il realizzare, tra la dimensione interiore e il mondo esteriore, è uno degli aspetti più affascinanti di questa concezione del racconto.

Come dicevamo, Greimas rilegge il modello di Propp in chiave nettamente interiore; laddove la storia è per Propp un seguito di eventi, per Greimas è soprattutto una sequenza di stati attraversati dal soggetto protagonista – quelle che Greimas chiama *modalizzazioni* del soggetto. Innanzi tutto, un soggetto esiste solo quando definisce un suo oggetto di valore e inizia a desiderarlo. Il *volere* è dunque la modalizzazione iniziale, cui segue l'acquisizione di un *sapere* e di un *potere*, da intendersi come conoscenze e capacità per compiere l'azione che lo porterà al raggiungimento dell'oggetto di valore. Tutta questa parte del racconto determina quella che viene chiamata *Competenza* del soggetto, cui segue la *Performanza*, cioè l'azione decisiva.

Con una schematizzazione che appare davvero eccessivamente rigida, Greimas ritiene che il volere del Soggetto non possa essere generato in modo autonomo ma debba sempre essere indotto da un personaggio – o, nella sua terminologia, da un "attore" – collocato nel

ruolo autorevole di Destinante (corrispondente al re della fiaba): il Destinante esercita sul Soggetto una *manipolazione*, attivando così uno stato di desiderio. Lo stesso Destinante, nella fase finale del racconto, giudica l'azione del Soggetto, ne riconosce il valore, e ne dichiara la nuova identità (fase della *sanzione*). Lo "schema narrativo canonico" risultante, composto dunque dalle quattro fasi successive – Manipolazione, acquisizione di Competenze, Performanza, Sanzione – costituirebbe secondo Greimas il modello base della costruzione narrativa. La volontà di giungere a una formulazione unica e rigida fa sì che sia messa in ombra la stessa differenza che vi è tra racconti fondati su una Manipolazione (il destinante induce il soggetto a desiderare qualcosa) e racconti fondati sul Contratto (dove Destinante e Soggetto hanno entrambi i loro oggetti di valore, e la storia si fonda su un meccanismo di scambio).

In ogni caso, l'intera azione è tesa tra il momento in cui il soggetto incomincia a desiderare qualcosa che non possiede (stato di disgiunzione) e il momento in cui l'oggetto è ottenuto (stato di congiunzione). Ovviamente, l'oggetto può essere anche molto astratto (la libertà del proprio Paese, per esempio), ma la struttura narrativa appare sempre costruita sulla definizione di un obiettivo da raggiungere, la conseguente formulazione di un progetto d'azione, e l'esposizione del modo in cui questo viene realizzato.

### 8.2.3. *Le Norme e il Soggetto*

Riconsiderando a distanza di tempo il modello greimasiano, ci si rende conto che esso apre la strada al riconoscimento di varie formule narrative alternative. Ad esempio, la formula di derivazione propiana fondata sul contratto corrisponde a una delle possibili architetture della narrazione, ma ce ne sono altre, anche basate su un principio sostanzialmente opposto, per cui l'identità del Soggetto è costruita per opposizione al Destinante (molto spesso, l'eroe romantico afferma se stesso andando contro le regole e le istituzioni, e non già obbedendovi!). Sembra però che le diverse architetture narrative mantengano comunque un perno decisivo nel modo in cui definiscono la fondamentale relazione tra il piano delle regole, della normatività del gruppo e della pressione sociale da un lato (forze che difendono l'equilibrio e la stabilità del sistema) e dall'altro lato il piano del desiderio, dell'emozionalità e della progettualità identitaria, non

di rado anche indisciplinata o propriamente ribelle, tipica di un soggetto che persegue piuttosto una dinamicità trasformativa.

A reggere le fondamenta delle architetture sembrano dunque porsi non tanto dei ruoli narrativi – appartenenti a un piano di costruzione più superficiale – bensì due istanze più generali e profonde, che chiamo rispettivamente *istanza di destinazione* e *istanza di prospettività*. Questa ipotesi corrisponde anche ad aspetti centrali nell'importante elaborazione sulle strutture dei racconti portata avanti negli ultimi decenni da parte degli psicologi – il nome più noto è quello di Jerome Bruner.<sup>1</sup> In termini psicologici, la forma narrativa è il principale strumento con cui gli esseri umani costruiscono un'immagine condivisa della realtà, il modo in cui vengono memorizzate esperienze, conoscenze, modelli etici. Ma per ottenere in questo la migliore efficacia, la forma narrativa è tipicamente fondata su una qualche divergenza tra un modello normativo e la sua violazione. Basta questo accenno per rilevare come tale concezione, benché proveniente da una diversa prospettiva disciplinare, si collochi molto vicino all'idea appena prospettata intorno alla base delle architetture narrative.

Un altro analogo modo di vedere, proveniente questa volta da uno studioso di semiotica musicale, Byron Almén (2008), sostiene che, se non tutti, quanto meno moltissimi brani musicali sono fondati su una dialettica tra l'imposizione di una gerarchia d'ordine e la vicenda variabile della sua trasgressione (questo, naturalmente, avviene in musica attraverso eventi tipicamente musicali come l'osservazione o la violazione delle norme di costruzione armonica, delle simmetrie ritmiche, delle forme canoniche, eccetera). Si tratta, egli riconosce, di una struttura essenzialmente narrativa, ma la prevalenza di un'organizzazione narrativa in ambiti molto diversi dipende secondo Almén dal fatto che la narrativa può mostrare tanto in che modo si possa preservare la stabilità contro il caos quanto come si giunga a sovvertire un'egemonia oppressiva.

Il principio generale – come si vede applicabile nei più vari ambiti semiotici – consente di individuare logiche narrative diverse, andando da quelle ove più chiaramente dominano le norme sociali a quelle che valorizzano invece soprattutto la capacità dell'individuo di seguire la propria strada, anche contro la forza delle istituzioni e i modelli corren-

<sup>1</sup> Per una sintetica presentazione delle sue concezioni sulla narrazione, si può vedere Bruner 1991.

ti. Lo stesso schema di Propp invita del resto in questi termini a un'interessante rilettura, poiché mostra come in vari modi il protagonista si trovi confrontato con norme collettive o personaggi in posizione d'autorità. Per darne un'idea, se è vero che tipicamente l'eroe raggiunge il suo scopo seguendo scrupolosamente quanto gli viene ordinato dal re, è anche vero che molte storie iniziano con la coppia di funzioni detta Divieto e Infrazione: un giovane protagonista rompe il suo legame con l'universo adulto, e proprio grazie alla violazione di un ordine che gli era stato impartito inizia l'avventura che lo porterà a crescere e affermarsi. Come dire: la possibilità stessa del racconto inizia lì, nel momento in cui viene posta una regola, e qualcuno la infrange.

#### 8.2.4. *Il conflitto delle interpretazioni*

Come già accennato più sopra, la costituzione degli Oggetti di valore comporta un atto di proiezione con cui il Soggetto assegna propri "valori" a entità di vario genere; in pratica, si tratta di un'attribuzione di significati: insomma di un processo di semantizzazione del mondo. Tale modo di vedere ci appare oggi non solo penetrante e innovativo ma risolutamente semiotico, in quanto il senso delle "cose" che hanno un ruolo nel racconto è fatto dipendere da un processo di soggettiva semiotizzazione: quello che vediamo nel racconto è che una o più entità affermano propri criteri per l'assegnazione di significato alle cose. In questa luce, il conflitto tra i personaggi può assumere propriamente la forma di un conflitto fra criteri di lettura del mondo.

Nei racconti meno elementari, possiamo rilevare che ciò che è in gioco, il vero "oggetto di valore" da conseguire, è l'affermazione del proprio specifico modo di valorizzare le cose, del proprio specifico modo di leggere la realtà. Prendiamo come esempio il breve racconto di Maupassant, *I due amici*, che Greimas (1976a) ha usato per esemplificare vari aspetti del suo metodo. La storia è molto semplice: siamo a Parigi in un momento estremamente difficile, perché la città è allo stremo, assediata dai prussiani, sicché è impossibile sia entrarvi che uscirne. I due protagonisti, uomini semplici ma dal carattere individualista e libertario, considerano quanto triste sia questa situazione, che tra l'altro impedisce di praticare la loro grande passione per la pesca. Ma poi, confusi da un paio di bicchierini d'assenzio, decidono di provare a uscire da Parigi per tornare nei luoghi dove, immersi a contatto



con la natura, si sentivano felici. Ottenuta da un imprudente ufficiale la parola d'ordine per potere poi rientrare in città, partono per la loro spedizione, raggiungono la loro meta e passano qualche ora di ingenua beatitudine. In realtà sono sotto l'osservazione dei prussiani, che a un certo punto li catturano per farsi dare la parola d'ordine che permetterebbe loro d'infiltrarsi in Parigi. Ma i due amici non cedono, preferendo piuttosto farsi uccidere.

Questa storia appare fondata sulla dimostrazione di quanto risulti illusorio il modo di vedere dei due protagonisti, legato a una lettura del mondo del tutto personale, asociale e astorica. Fino quasi alla fine, essi non tengono conto della realtà effettiva, non partecipano della difficile situazione del loro Paese, esprimendo anzi un generico disprezzo per il modo di vivere degli altri, urbano e fortemente socializzato. Sotto questo punto di vista, siamo di fronte al tipico caso di un soggetto privo di destinante: non riconoscono alcuna autorità, alcuna norma che possa entrare in contrasto con i loro desideri e i loro progetti o che, soprattutto, possa mettere in dubbio il loro codice di lettura del mondo, centrato su una valorizzazione decisamente mitizzante del rapporto con l'universo naturale. La vera svolta della vicenda consiste in effetti nella presa d'atto, da parte dei protagonisti, che pur in assenza di un qualche attore in posizione di destinante nel racconto, un'*istanza di destinazione* esiste pur sempre: un senso di appartenenza a una dimensione collettiva in dipendenza dalla quale, come troppo tardi capiscono, essi sono francesi in uno scenario di guerra, prima che pescatori innamorati della natura.

In questo racconto non sono in gioco oggetti valorizzati, bensì criteri per l'assegnazione del senso. È vero che i due protagonisti si scontrano con rappresentanti dell'esercito nemico, ma il vero conflitto non è quello che oppone i personaggi, bensì quello che oppone il primo codice di lettura del mondo, individualistico, mitizzante e illusorio, al secondo, fondato sulla consapevolezza dell'appartenenza di ciascuno a una realtà collettiva, relazionale e al tempo stesso etica. Secondo questo modo di pensare l'organizzazione narrativa, possiamo dire che la tessitura sintattica e la messa in campo dei ruoli attanziali siano essenzialmente funzionali all'esplicazione di un conflitto che si situa in verità su un altro piano, quello dei diversi sistemi di valorizzazione con cui si definisce il significato delle cose del mondo. Un conflitto profondamente semiotico, dunque.

### 8.2.5. *Un dispositivo per la simulazione di realtà alternative*

Si dice, comunemente, che i miti raccontano *l'origine di qualcosa* (un fenomeno astronomico, un'usanza rituale, una specie zoologica, una certa divisione della società in gruppi...). Di fatto non è propriamente così: si tratta piuttosto di un intelligente dispositivo di simulazione simbolica destinato a capire la logica e l'ordine del mondo in cui si vive. Il mito è infatti tra i generi che sfruttano più a fondo una delle capacità più interessanti della macchina narrativa: quella di presentare ipotesi ed esplorarne le conseguenze. Non ci è difficile farci un'idea del modo di funzionare del congegno, dato che una buona parte – la più culturalmente interessante – della nostra narrativa fantascientifica fa più o meno la stessa cosa: «E se un giorno le macchine iniziassero a provare emozioni?», «E se l'appartenenza a un sesso, invece che essere stabile e decisa una volta per tutte, fosse periodicamente alternata?», «E se noi non fossimo persone reali come crediamo, ma solo cervelli tenuti in vita in una vasca da computer che ci inviano sensazioni simulate?». Nel caso della fantascienza, la questione centrale non è se questo è “vero”, ma che cosa questo comporterebbe di diverso. Nel caso dell'ipotesi dell'alternanza dei sessi, per esempio, capiamo subito che questa non ha valore come indagine fisiologica bensì come stratagemma per ragionare sul valore dei ruoli sessuali nella nostra effettiva società attuale. Lo stesso vale nel caso del mito: le ipotesi relative, poniamo, a condizioni in cui non c'era l'alternanza tra le stagioni, o in cui le cose più desiderabili erano profuse in abbondanza, non implicano il credere che le cose siano mai veramente state così: è invece un modo, concettualmente efficiente, per capire perché la realtà sia fatta nel modo che conosciamo, grazie alla possibilità di immaginare cosa accadrebbe se questo o quell'aspetto fosse differente.

Si tratta, potremmo dire, di una sperimentazione da laboratorio mentale. Che ha, però, un risultato obbligato in partenza: qualsiasi ipotesi di un ordine alternativo rispetto a quello che conosciamo, anche quando apparentemente favorevole, si rivela però negativa, poiché nasconde alterazioni dell'ordine sociale o naturale che risulterebbero distruttive. Facciamo il caso dei miti matakò (un gruppo etnico sudamericano) in cui s'immagina una sorta di originaria *età dell'oro* ove era facile accedere a sconfinati depositi dei cibi più desiderabili. L'ipotesi è attraente, e tratteggia una realtà alternativa che sembra certo preferibile a quella in cui si vive. Tuttavia, il pensiero matakò è

fondato su un principio di equilibrio e una diffidenza verso ogni posizione estrema, e la loro etica è basata sulla generosità e la disponibilità verso gli altri, fonte anche di un continuo flusso di scambi e di aiuti reciproci. I miti fanno allora capire che un'eccessiva facilità nel procurarsi il cibo toglierebbe significato alla rete di relazioni di scambio e di sostegno, producendo egoismo, isolamento e avidità. Secondo questa codificazione simbolica, le cose più preziose sono il risultato del comporsi insieme di elementi contrastanti, e la realtà va letta sempre come l'effetto di un equilibrio tra principi complementari, il che esclude la rozza semplificazione di un universo senza limitazioni, senza alternanze, senza il bisogno di ricevere appoggio dagli altri. I racconti in effetti non *dicono* che la quantità dei beni desiderabili *debba* essere limitata: si limitano a rinviare a una condizione che chiunque può *constatare* nella realtà; i miti non *spiegano* il reale, ma come già abbiamo sottolineato si limitano a sostenere un certo ordine di codificazione simbolica: grazie a questo, come dicevamo più sopra, i membri del gruppo possono *vedere* la presenza di questo ordine nella realtà che li circonda, e accertare che la logica del loro sistema culturale è presente nel mondo, oggettiva e indubitabile.

Questo è dunque ottenuto attraverso una forma narrativa che essenzialmente prova a introdurre una deviazione rispetto all'ordine consueto: la dimensione dinamica del racconto, il suo essere cioè formato da una successione di differenti stati di cose, offre questa possibilità di trasformazione ipotetica. In definitiva, quale sia il senso e l'ordine logico del reale emerge nel momento in cui si immagina di sospenderli, prospettando un mondo *differente*, una condizione che *non è* quella che conosciamo.

### 8.3. La struttura argomentativa inizio/fine

Tutte le concezioni dello sviluppo narrativo che abbiamo ora esposto hanno qualcosa di essenziale in comune: il fatto di fondarsi sulla differenza tra quelli che potremmo dire il loro punto di partenza e il loro punto d'arrivo. Nella caso della struttura a duplice livello – che affianca la storia soggettiva di un individuo alle vicissitudini di una qualche problematica oggettiva – l'inizio introduce le difficoltà che bisognerà superare, e in questo modo disegna già quale dovrà essere il punto d'arrivo. Nella visione della classica sintassi greimasiana, fon-

data su un processo di acquisizione di valori, il rapporto tra inizio e fine della storia è esprimibile in termini di disgiunzione e congiunzione con l'Oggetto di valore. Come ha rilevato Greimas, riprendendo indicazioni di Lévi-Strauss, possiamo dire che vi è fundamentalmente<sup>2</sup> un rapporto d'inversione: ciò che all'inizio è disgiunto alla fine è congiunto, e viceversa. Ad esempio, in una classica struttura narrativa, la ragazza che all'inizio sta con il personaggio antipatico (e capiamo che così non dev'essere) alla fine della storia lascia l'odioso rubacuori e si fida con l'eroe buono e simpatico (e così percepiamo che è giusto che sia). Come sa chi ha provato a realizzare software per la creazione automatizzata di storie, una regola elementare è che le congiunzioni poste all'inizio si rovescino alla fine in disgiunzioni, e viceversa (parliamo sempre di rapporti tra Soggetti e Oggetti valorizzati). Più precisamente, il procedimento funziona al contrario: la costruzione della struttura narrativa parte logicamente dalla fine, perché è alla fine che il racconto pone la situazione che intende affermare, la situazione potremmo dire "diritta" o "corretta", e poi da questa genera la situazione iniziale, per rovesciamento o inversione; Greimas parla rispettivamente di *contenuto posto* e *contenuto invertito*. In questa prospettiva, possiamo dire allora che l'inizio della storia ha il compito di presentarci quale sarà il valore messo al centro della vicenda, e per il quale soggetti e antisoggetti entreranno in competizione. Anche qui, in fondo, ci troviamo di fronte a un "di che cosa si parla", dove il valore in questione è tradotto in un qualche tipo di oggetto simbolico intorno al quale mettere in scena una competizione.

Nel caso poi in cui la storia, più che di oggetti valorizzati, parla di sistemi di valorizzazione alternativi, l'andamento non è molto diverso, perché – come accade nella storia dei *Due amici* – viene mostrato all'inizio un sistema inadeguato o illusorio di lettura del reale, per giungere alla fine a introdurre il sistema di valori "corretto" con cui codificare l'esperienza. Di nuovo affine è il caso delle storie che propongono simulazioni di realtà alternative: la realtà alternativa, che si dimostrerà logicamente inaccettabile, è collocata all'inizio ("Una volta, tanto tempo fa.."), e tutto il percorso di elaborazione narrativa serve ad arrivare alla fine alla condizione corretta – corrispondente al mon-

<sup>2</sup> Le strutture narrative più complesse possono ovviamente complicare il gioco in molti modi, sia ad esempio deludendo le aspettative, sia rendendone impossibile la realizzazione, sia ritardandole oltre l'immaginabile – Kafka insegna. Ma si vedano anche, più avanti in questo capitolo, le considerazioni su *In the mood for love*.

do come lo conosciamo. E un particolare interesse ci sembra spettare sotto questo punto di vista al modello teorico per cui le architetture narrative poggiano, nel profondo, su un rapporto tra sistema di norme collettivo e linea d'azione individuale. Che la seconda agisca in osservanza o in violazione rispetto al primo non importa: in entrambi i casi, il sistema di norme è preconstituito e funge da condizione di partenza, rispetto al quale il protagonista della storia potrà prendere le sue decisioni di osservanza e di infrazione.

Tutte queste indicazioni ci portano coerentemente a una conclusione: le fasi di apertura della struttura narrativa ci presentano qualcosa che è dato, o precisato, in partenza: un'area o una condizione problematica, un certo tipo di valore, un codice di lettura del mondo di cui saranno poi da mostrare i limiti, oppure un aspetto della realtà di cui approfondire la logica. In tutti i casi, la situazione presentata all'inizio è quella da cui il testo intende prendere le distanze, è la condizione come si dice "invertita", la visione della realtà che il testo mostrerà poi di non condividere: si tratta insomma di un riferimento a qualcosa che il testo pone come *non approvato*, e spesso anche *non proprio*, *non condiviso*. A questo punto si disegna davanti a noi una connessione importante, che ancora non è stata analizzata a fondo, tra la definizione della sequenza narrativa e la relazione *topic/comment*, nota in ambito linguistico: un'altra forma di connessione rilevante nell'ottica – che diciamo "neoclassica" – di una più avanzata integrazione tra diverse strumentazioni teoriche.

#### 8.4. La relazione topic/focus

Innanzitutto una piccola precisazione terminologica: il termine *focus*, per il secondo elemento di questa coppia concettuale, è preferibile al più usuale *comment*, che può comportare equivoci per l'associazione con idee di "commento" e di "aggiunta". Il *focus*, invece, è la parte centrale e decisiva, dell'enunciato più semplice come del testo più complesso. Basilarmente, s'intende per *topic* il tema di cui si parla, e per *focus* ciò che su tale tema si afferma. Esempio: nell'enunciato «La sorella di Giovanni non mi pare sincera» *topic* è "la sorella di Giovanni", mentre la seconda parte della frase indica quale sia, in proposito, l'opinione di chi parla. Questa costruzione implica anche, si noti, che quanto è inserito nel *topic* sia, come si dice, *informazione già*

*nota*, nel senso che tanto chi enuncia quanto il suo destinatario sanno chi è Giovanni, e che Giovanni ha una sorella: non è questo, dunque, il punto. Il topic corrisponde insomma alle conoscenze già disponibili e assunte come condivise: ragion per cui il suo interesse può risultare in molti casi propriamente secondario, tanto che spesso, nel parlare comune, lo si lascia addirittura implicito. Il focus corrisponde invece all'informazione nuova, alla parte decisiva in cui l'enunciatore esprime le sue posizioni e le informazioni nuove.

La relazione topic/focus può prendere anche forme del tipo domanda/risposta, oppure la sezione del topic può porre un problema, aprire un'alternativa, come in questo esempio: «Quanto ai modi di uscire della crisi, se sia meglio puntare sulla diminuzione del debito pubblico o sul sostegno dei livelli di consumo...»; il focus risponderà poi con la sua elaborazione argomentativa e la proposta della sua soluzione. In un saggio, il capitolo d'apertura presenta spesso il topic del libro in modo più ampio, non solo definendo l'argomento in modo dettagliato ma anche facendo il punto sullo stato delle ricerche precedenti, riassumendo le posizioni di altri studiosi... rispetto alle quali il libro presenterà, s'intende, proprie prospettive teoriche e nuovi risultati di ricerca (focus). Notiamo che, per quanto si tratti di enunciati argomentativi, è comunque valida una successione temporale: l'informazione nota e condivisa è presentata all'inizio, esattamente come abbiamo visto valere per la costruzione narrativa. Quest'ultima è, certo, più complessa, ma sembra seguire grosso modo la medesima logica.

La fase iniziale del testo narrativo può presentarsi così come la parte meno *propria* al suo sistema valoriale, alla sua prospettiva sul mondo, al suo linguaggio: prima si espone ciò che è già noto, il pensiero comune, le posizioni degli altri... o addirittura (si pensi all'inizio del *Sesto Senso*) la razionalità degli altri, il linguaggio metaforico che è usuale, i meccanismi semiotici che appaiono consueti: insomma, tutto ciò contro cui il testo prenderà poi la sua, innovativa, posizione. Ma questo corrisponde da vicino anche a ciò che abbiamo messo in luce più sopra, parlando di una prospettiva per la quale le architetture narrative sarebbero essenzialmente fondate su una correlazione tra un sistema di norme e il percorso personalmente compiuto da un soggetto che molte volte, con quelle norme, entra in conflitto (l'Infrazione del Divieto, si è capito, non è una funzione capitale soltanto nell'architettura fiabesca). Topicalizzare le regole costituite, i modelli e i linguaggi correnti, per poi focalizzare, a contrasto, il

percorso di un soggetto portatore di una visione originale, capace anche solo di formulare un progetto che si muova fuori dei binari previsti, corrisponde in effetti a un meccanismo generatore di molti testi narrativi rilevanti (tra i primi esempi che possono venire in mente: *Truman Show*, *Romeo e Giulietta*, *Heart of darkness/Apocalypse now*, *Titanic*, *I Malavoglia*, *The Village...*)

La costruzione narrativa, con la sua evidente disposizione per successioni temporali, vale dunque anche come struttura propriamente *argomentativa*, che pone nella parte iniziale del testo la definizione di un *topic* del discorso, e in seguito presenta ed elabora le alternative possibili, scarta quelle che risultano inaccettabili, giungendo nella sezione finale a presentare il suo *focus*, cioè la sua conclusione argomentativa. Per converso, potremmo del resto considerare la struttura testuale *topic/focus* come la base – quasi ovvia diremmo a questo punto – per un’elaborazione narrativa: porre un problema, una difficoltà da risolvere, citando magari esempi di chi prima di noi ha tentato l’impresa scientifica senza riuscirvi – esattamente come molti saggi scientifici fanno nei loro capitoli d’apertura – introduce anche in un testo che non diremmo propriamente narrativo una sorta d’intreccio, uno sviluppo sintattico fatto di prove da superare, dimostrazioni da esibire e riconoscimenti da ottenere – una storia, che ha la sola particolarità (e neanche sempre) di svolgersi unicamente sul piano dei dati e delle idee, senza necessariamente mettere in scena un livello figurativo definito da personaggi e ambientazioni. A un certo livello di profondità strutturale, una struttura narrativa è, propriamente, una struttura argomentativa, e forse anzi il modello primo, elementare, del modo in cui cerchiamo di costruire un ordine razionale per la nostra esperienza. E dicendo questo abbiamo la sensazione, quanto meno, di essere arrivati vicini alla radice più vera della narritività.

Abbiamo riscontrato però anche un altro modo, molto interessante, di costruire la relazione *topic/focus*, che dobbiamo porre accanto a questi e di cui dobbiamo sottolineare la rilevanza teorica. Parlo ora di una struttura argomentativa, e di un modo per attribuire alla nostra esperienza un ordine in qualche modo razionale; si ripensi però al caso di *Elephant*, e alla lettura che abbiamo visto esserne fatta da parte di un campione di spettatori. Ci troveremmo di fronte a una funzionalizzazione delle componenti testuali – sicuramente riscontrabile in molti altri casi – per cui è affidato alla componente *figurativa* il compito di

definire un *topic*, attraverso la sua capacità di fare riferimento, se non necessariamente a un evento specifico, a un tipo di eventi, a un tema in maggiore o minor misura riconoscibile, mentre viene affidato alla componente *plastica* il compito di esprimere un *focus*, un'interpretazione e una determinazione di senso, che passa così per vie indirette ed implicite, per suggestioni e per strade intuitive, ma che non è per questo meno forte e decisiva dal punto di vista delle valenze semantiche. Certo, la natura plastica dell'espressione del focus ne fa risaltare l'impossibilità di una traduzione in parole, un carattere sfuggente e ineffabile che contrasta con la definizione figurativa, che potremmo dire anzi quasi *descrittiva*, del topic.

Nel caso di *Elephant*, non si tratterebbe tanto dell'indicazione precisa del singolo episodio di cronaca quanto di un più ampio «A proposito di quei fatti che si ripetono nelle nostre scuole, nelle nostre città, negli spazi più sociali e educativi della nostra civiltà, e che ci colpiscono per quanto ci appaiono tragici e inspiegabili...». Questa, grosso modo, la definizione dell'oggetto di discorso operata dalla componente figurativa. Ma è soprattutto la componente plastica a rispondere, facendoci percepire che ciò che ci sembra privo di senso e di una qualsiasi ragionevolezza, a livello di possibili spiegazioni in termini di logica umana, sia in effetti, sì, davvero inspiegabile, e anzi propriamente impensabile, nei termini di un pensiero e di una forma di progettazione umani, ma che ci sia, al di là di questo, un ordine che possiamo soltanto confusamente avvertire, il cui senso non sappiamo dire, che in mancanza d'altri nomi chiamiamo "destino": qualcosa che arriviamo solo ad intuire, ma che intreccia le nostre vite al di là della nostra consapevolezza, e in dipendenza del quale non ci dividiamo, come sembrerebbe, in carnefici e vittime, in soggetti di una programmazione narrativa e oggetti che subiscono l'azione, ma siamo a conti fatti tutti vittime, e tutti oggetti della sua oscura ma inesorabile programmazione.

Può venirci il dubbio, a questo punto, che siano di fatto moltissimi i testi che, in ogni campo della produzione artistica, impiegano questa logica di spartizione funzionale dei compiti tra le due componenti, figurativa e plastica, sia pure s'intende in modi non rigidi e non schematici. Si tratta certo di una tipologia di costruzione testuale da esplorare attentamente, ma che tra l'altro riprende in un nuovo e interessantissimo modo la distinzione tra una dimensione oggettiva (come quella che abbiamo definito "descrittiva") e una dimensione soggettiva, e so-



prattutto, come in questo caso è del tutto evidente, la distinzione tra un piano di prospettive e progettualità umane e una forza superiore che in qualche modo domina il piano delle destinazioni.

### 8.5. La forza del dispositivo differenziale

Dietro molte delle cose che abbiamo detto, sintetizzando prospettive storiche e prospettive più attuali sulle logiche di funzionamento delle strutture narrative, traspaiono insistentemente due principi chiave della semiotica saussuriana: il primo (di cui peraltro Saussure si è limitato a tracciare una prima schematizzazione) riguarda la dialettica tra le norme collettive e istituzionali della *langue* e le pratiche della *parole*, queste ultime guidate dalla volontà e dall'intelligenza individuale; il secondo riguarda la teoria del *valore come differenza*, che ha invece un'avanzata elaborazione già nelle pagine del *Corso di linguistica generale*. L'esplorazione degli elementi base dell'universo narrativo, che pure sembrava per molti versi costituire un settore un po' distaccato nell'universo semiotico, ci ha in definitiva ricondotti ai punti di partenza. Questo, perché ci siamo posti domande proprie a una prospettiva sociosemiotica, domande del tipo: perché si racconta in questi modi? Cosa vogliono dire e a che servono strutture narrative di questo tipo? Quale può essere la logica che ne fissa questo modo di funzionare, quale la loro valenza socioculturale? La nostra esplorazione è parziale, sommaria, sicuramente imperfetta; è del resto un'esplorazione, non il riepilogo di un ordinamento sistematico: si pone all'inizio di un percorso di approfondimento, non al suo termine. Tuttavia, abbiamo provato a ricollocare l'una accanto all'altra, intendendole quali visioni complementari più che teorie alternative, alcune tra le più significative linee di ricerca sulla narratività presenti in semiotica, confrontandole anche con alcune importanti prospettive elaborate nel dominio di altre scienze umane.

Da un lato, abbiamo constatato che l'idea di una struttura essenziale, legata all'opposizione tra piano delle norme collettive e piano della progettualità individuale, non costituisce solo un fondamentale modello teorico, considerato primario da parte di molte scienze umane, e in particolare assunto da Saussure come punto di partenza della teoria semiotica moderna: è anche lo schema base per la rappresentazione e per l'interpretazione dell'esperienza, per l'elaborazione del vissuto in-

terindividuale, per l'organizzazione di molti settori della conoscenza. Non vogliamo entrare in dimensioni propriamente filosofiche o in aree della teoria cognitiva, ma solo prendere atto che questo principio base del pensiero umano regge molti aspetti, anche specifici e operativi, di una grammatica della narrazione.

Dall'altro lato, abbiamo visto come la concezione saussuriana per cui il valore è prodotto dalla differenza sia stata applicata in modo sistematico, oltre che consapevole ed esplicito, nella narratologia di Claude Lévi-Strauss. Tuttavia, anche in tale quadro teorico, come nel quadro originale saussuriano, si è pensato essenzialmente alla dimensione *paradigmatica* della differenza (confronto tra entità semiotiche collocate l'una accanto all'altra, come unità dello stesso dizionario, dello stesso sistema di scrittura, eccetera) e non al fatto che l'energia semantica dello scarto differenziale può anche esplicitarsi molto bene nella dimensione, invece, *sintagmatica*. Questo è ciò che fanno molti racconti, secondo quanto ci mostrano diverse prospettive teoriche: vale ad esempio per la modalità di costruzione di molti racconti mitici, poiché come abbiamo visto questi esplorano il valore logico e semantico di determinate entità attraverso il confronto tra gli esiti della loro assenza e quelli della loro presenza («E se non ci fosse l'avvicinarsi delle stagioni?»; «E se i riti funebri non fossero stati introdotti?»). Ma la costruzione narrativa per proiezione di una differenza semantica appare immediatamente evidente quando poggia sul percorso *disgiunzione dall'oggetto di valore → congiunzione con l'oggetto di valore*. La struttura narrativa costruita sull'arco trasformazionale che porta dall'assenza alla presenza di una data entità valorizzata si presenta quale risultato di una diretta proiezione, distesa sull'asse temporale, di una relazione semiotica che riprende la forma del tipo di opposizione detta *privativa* in fonologia, fondata cioè sullo scarto tra assenza e presenza di un certo tratto.

Se il “valore” di cui ha parlato Saussure è essenzialmente l'effetto di una relazione, o ancor meglio di una *tensione differenziale*, il meccanismo narrativo genera appunto tensioni differenziali, dilatandole lungo l'asse di una simulazione temporale. Qual è il valore, poniamo, della libertà della propria patria? Tale valore è espresso dalla differenza tra la malinconica esistenza di chi vive sotto il dominio straniero e la condizione di chi gode la soddisfazione dell'autogoverno e dell'indipendenza. Per renderlo tangibile, basta proiettare la prima condizione nell'inizio di un racconto, e la seconda nella sua sezione finale, mo-

strando inoltre quanta passione e disposizione a lottare possa essere generata dalla volontà di arrivare alla seconda partendo dalla prima. La teoria della narrazione è, sotto questo aspetto, uno sviluppo della teoria del segno. Lo è perché ragiona sui modi di costituzione della valorizzazione – o semantizzazione – dell’esperienza, e lo è perché elabora un’espansione sintagmatica del principio chiave per cui il valore, nella correlazione segnica, si costituisce sulla base di una fondamentale relazione per differenza.

## 8.6. La base semiotica degli stati patemici

Sappiamo che il principio saussuriano che fa corrispondere valore, identità e differenza può avere molte e importanti applicazioni. Sappiamo ad esempio che la musica, tanto dal punto di vista melodico quanto dal punto di vista armonico, non è fatta di oggetti sonori ma di relazioni differenziali tra oggetti sonori: il nostro orecchio comunemente non identifica note, ma intervalli tra le note. Sappiamo che molto di ciò che intuitivamente fa la specificità di un artista, di una persona, di un marchio commerciale è il modo in cui disegna una sua differenzialità. E potremmo continuare a lungo. Nelle pagine precedenti ci siamo resi conto che un’altra area della semiotica, quella della narrazione, forse la più importante e decisiva di tutte, è in larga misura fondata su un analogo principio. Ma c’è ancora una dimensione su cui è importante riflettere: la dimensione emotiva o, come si dice in semiotica, *patemica*.<sup>3</sup> A pensarci, la collocazione dei processi emotivi in una posizione decisiva appare evidente fin dal primo momento in cui ci si pone a riflettere sulla logica delle strutture narrative: fondamentalmente, la dinamica narrativa è mossa dal *volere*, dal *desiderio*, sicché la relazione tra dimensione narrativa e patemica è di reciproca presupposizione: nessun racconto è possibile senza una tensione emotiva che lo attivi, e nessuna condizione emotiva può esistere se non in quanto effetto semantico di una configurazione narrativa.

Le condizioni patemiche ci si presentano, nei film o nei romanzi come nella vita reale, quale senso generato da uno schema narrativo. Per molte di esse, la validità di questo principio è del tutto evidente: si pensi

<sup>3</sup> Per un panorama teorico e applicativo della “semiotica delle passioni”, si può vedere Pezzini (a cura di) 1991.

ad esempio alla gelosia, la soddisfazione, la delusione, il senso di perdita, l'innamoramento, la commozione... Ma proviamo a prendere qualche esempio meno ovvio. Consideriamo l'avarizia, che tra l'altro è stata fatta oggetto d'analisi in un fondamentale libro di Greimas e Fontanille (1991). Non si tratta, a ben guardare, solo di un eccessivo attaccamento ai beni e al denaro: c'è anche un eccessivo perseguire l'accumulo di questi oggetti di valore, e insieme la paura che, per una ragione o per l'altra, ciò che si possiede possa andare perso, o che venga sottratto. L'avarico vive continuamente episodi immaginari, ma terribili: quanto più va accumulando, spesso andando contro ogni codice morale e civile, tanto più si agitano ai suoi occhi scene che lo terrorizzano. La dimensione narrativa è dunque evidente in questa costruzione di episodi virtuali, ma lo è parimenti nella definizione di un comportamento asociale, che viene implicitamente contrapposto al comportamento corretto o normale di chi compie gesti di generosità e contribuisce al processo di circolazione e redistribuzione dei beni. Una condizione patemica non è semplicemente uno stato, ma una tensione verso ciò che si desidera che si avveri e ciò che si teme che accada, tra la catena di eventi che ci ha portato a questo punto e quello che, per altre ragioni, avrebbe invece dovuto essere la nostra linea di comportamento.

Entrambe le prospettive che questo esempio apre sono intriganti, e di rilievo teorico. Da un lato, si mette in evidenza come gli stati emotivi derivino dalla costruzione di un racconto simulacrale, fatto di eventi ancora non accaduti ma possibili in un futuro più o meno vicino. Ecco allora tutta la gamma di stati patemici che comprendono ansia e insicurezza, sospetto e diffidenza, sul versante negativo, e sul versante positivo speranza, aspettativa, fiducia, fino agli estremi della fantasmagoria e dell'utopia. Particolare la condizione del senso di sicurezza, fondato al contrario su un meccanismo che immagina il verificarsi di eventi negativi, ma questa volta per escluderne la possibilità. Risponde, rovesciando ancora questi termini, il senso d'irrisolutezza e titubanza, dove la costruzione di narrazioni possibili si moltiplica tanto da giungere quasi a escludere la stessa possibilità di una scelta consapevole da parte del soggetto interessato. Altro caso interessante è quello della rabbia che ci prende quando osserviamo lo scarto tra la sequenza effettiva delle cose e quella, molto più favorevole, che pure solo per qualche futile ragione non si è realizzata.

Sull'altro versante, quello del confronto tra comportamento tenuto e comportamento previsto, un caso particolarmente notevole è quello

della vergogna, cui Francesco Marsciani ha dedicato uno studio di particolare interesse (Marsciani 1991). La vergogna, in sintesi, può sorgere o perché ci si rende conto che il proprio comportamento non è conforme a quello che gli altri si aspettavano da noi, o perché noi stessi lo giudichiamo non conforme a quello che avrebbe dovuto corrispondere ai nostri principi morali e ai nostri modelli. Anche in questi casi, due linee narrative parallele, poste l'una sul piano di quanto è realmente avvenuto e l'altra sul piano di ciò che avrebbe dovuto essere, generano l'effetto patemico. Simile, ma reciproco a questo, è il sentimento d'indignazione, il risentimento, o altre forme d'avversione.

Accertato che gli stati emotivi sorgono da costruzioni narrative, c'è da fare però un passo successivo, e ancora più decisivo dal punto di vista teorico. Se si considerano tutti i casi citati (o altri che possono liberamente venire in mente), si può notare che essi implicano tutti, alla loro base, un meccanismo di confronto e, grazie a questo, l'azione decisiva di uno *scarto differenziale*. Casi come quelli della soddisfazione e della delusione lo rendono evidente, riprendendo con tutta chiarezza una struttura narrativa base che muove da un desiderio iniziale fino alla conclusione, positiva o negativa, del processo mirato al raggiungimento dell'oggetto di valore. Ma da dove viene la rabbia di cui dicevo poco fa, se non dal confronto tra ciò che è accaduto e ciò che avrebbe potuto accadere? E ugualmente la vergogna o l'indignazione, o ad esempio anche il broncio, non sono generati da un confronto mentale tra due condizioni, o due sequenze d'eventi alternative? Ancor più chiaro il caso dell'invidia, dove è palese come la misura della differenza generi direttamente la misura della risultante carica patemica. E, per fare un ultimo esempio, si pensi alla struttura portante della nostalgia, oggetto di un piccolo studio dello stesso Greimas (1986): una condizione dolorosa causata dal rimpianto ossessivo di qualcosa che, al contrario di un normale oggetto di valore, è collocato in una condizione irraggiungibile: o perché in un passato cui non si può tornare, o perché appartenente alla dimensione del mai realizzato. A determinare questo stato di struggimento è qui la distanza tra uno stato attuale e uno stato in ogni caso virtuale – Greimas parla della convocazione di un *simulacro*.

La nostra conclusione può essere a questo punto recisa: risulta infatti che a dare origine agli stati patemici dei generi più diversi sia questa *tensione differenziale* che si produce nel momento in cui un soggetto rappresenta a se stesso *stati alternativi*. La gamma delle va-

riazioni possibili (stati passati o futuri, propri o altrui, attraenti o indesiderabili, eccetera) è la base prima per la diversificazione nella gamma delle condizioni emozionali. Forse in nessun altro caso, a pensarci, possiamo constatare – grazie anche all’evidenza speciale che hanno le condizioni emotive – il ruolo primario sostenuto dal principio per cui *il senso corrisponde a uno scarto differenziale*. Più scendiamo nella concretezza del vissuto, e più scopriamo la presenza, e la determinante forza primaria, di questo fondamentale principio semiotico.

### 8.7. La differenza, al principio

*In the mood for love*, uscito nel 2000, è considerato il film più riuscito del regista hongkonghese Wong Kar-wai; largamente apprezzato dai critici e dal pubblico, è diventato rapidamente un “classico” del cinema recente. E questo è dovuto senza dubbio anche alla maniera particolare in cui il film è girato, alle personalissime scelte dell’autore nel modo di costruire l’immagine, e al *mood* molto particolare che l’opera riesce a creare, grazie a una sapiente combinazione di ritmi, musica, movimenti di macchina, gestualità ed espressività degli attori protagonisti.

La storia è piuttosto semplice. Due coppie sposate vengono ad abitare in due appartamenti vicini (siamo a Hong Kong all’inizio degli anni Sessanta). Il marito di una coppia e la moglie dell’altra sono spesso via per lavoro, per lunghi periodi. Durante una di queste assenze, i loro coniugi – il giornalista Chow Mo-wan e la bella Su Li-zhen hanno occasione di parlarsi, e di scoprire così di essere traditi: il marito di lei e la moglie di lui hanno con tutta evidenza una storia insieme. Nasce così, da questa delusione comune, un’amicizia sempre più stretta, che lega le vittime del tradimento in una relazione inizialmente di solidarietà e sostegno, poi di affetto e confidenza, e dopo ancora, indubbiamente, di amore: un sentimento, però, percepito ma mai dichiarato. I due si frequentano assiduamente, si trovano anche in una camera d’albergo, si sfiorano di continuo, ma non vanno oltre il gesto affettuoso di tenersi la mano nella mano. Costantemente a un passo dal vivere la loro storia d’amore, tuttavia vi rinunciano; lei, in particolare, vuole mantenere comunque la sua fedeltà al marito. Comprendendo di non avere speranza, Chow abbandona Hong Kong per cercare fortuna a Singapore. I due non si vedono più, anche se un giorno Su va a visi-

tare la casa di lui, a Singapore, mentre l'uomo è assente; Chow se ne accorgerà, commosso, ma non c'è alcun incontro. Nella sezione finale, riprendendo un uso tradizionale, Chow confessa questo amore inespresso e irrealizzato bisbigliandolo in una fessura del grande tempio di Angkor.

Si tratta dunque, a livello figurativo, della storia di un amore irrealizzato: Wong Kar-wai riprende un ben noto modello romantico, ma ne muta la valorizzazione facendo, di quella che era un'impossibilità forte di realizzazione, una costante e strisciante quasi-realizzabilità. Come se la felicità fosse lì, visibile, a portata di mano, ma non potesse di fatto esser toccata. La configurazione melodrammatica viene così resa più aderente alla sensibilità attuale e con questo, se possibile, ancora più emozionalmente intensa. La tecnica di costruzione patemica risulta così pienamente evidente, poiché il testo porta fino in fondo la logica di costruzione narrativa delle emozioni di cui abbiamo parlato. Dal punto di vista dello spettatore, l'esperienza del film, per gran parte del tempo di visione, è costantemente duplice, anzi molteplice. Si vede ciò che accade, ma al tempo stesso si percepisce molto bene, quasi come fosse direttamente mostrato, e talvolta anzi si crede quasi davvero di vedere, *ciò che non accade*. La distanza tra le due condizioni – la sofferenza dell'amore represso e la gioia dell'amore vissuto – è resa ancor più significativa dalla percezione del tenue velo che in questo caso separa il reale dal virtuale: ci si aspetta sempre che un minimo gesto o una sola parola venga a farlo svanire, deviando la vicenda sulla strada che invece, di fatto, non prenderà mai. Anche a livello micronarrativo (si pensi alle modalità di costruzione interna per accostamento di elementi simili, trattate a proposito del *Sesto Senso*), il film propone ad esempio vari episodi in cui i due protagonisti sono sul punto di incontrarsi, ma questo non avviene. Aggiungiamo che la costruzione narrativa è resa più complessa dal fatto che i protagonisti duplicano il loro ruolo nell'obbligarsi a interpretare la parte dei loro coniugi fedifraghi, per capire come siano arrivati al tradimento, cercando dunque di immaginare e riprodurre le loro parole e i loro gesti: ciò che aggiunge alla componente patemica un ulteriore piano di confronto e un ulteriore livello di *differenza*.

L'eccezionale qualità del film dipende però soprattutto dalla totale adesione di ogni componente espressiva a questo nucleo concettuale di fondo. È dunque molto interessante considerare come il testo presenti un impiego delle componenti *plastiche* del tutto congruente con

quanto s'è detto. Colpisce il ritmo, il disegno del movimento tanto della macchina da presa quanto dei personaggi: lento ma inarrestabile, inevitabile eppure immotivato. E insieme a questo colpisce l'uso parallelo della musica, e la rarefazione dei gesti e delle parole. Ma soprattutto significativo appare il modo in cui viene modificata la stessa possibilità di accesso dello spettatore a quanto nelle inquadrature si dovrebbe, in teoria, vedere. L'immagine è spesso offuscata, velata o impedita dall'interporsi di tende e altri oggetti. La macchina da presa guarda spesso da un altro spazio rispetto a quello in cui si trovano i protagonisti: attraverso una porta, l'apertura in un muro, o le fessure di una tenda veneziana, sicché coglie solo frammenti della scena, e talvolta non riesce a inquadrare che i piedi dei personaggi, o a mostrarceli di spalle. Spesso, anzi, mentre cerca l'inquadratura, la macchina da presa scivola via, perdendo la visione di quanto avrebbe voluto mostrarci. Bastano questi cenni per indicare la piena corrispondenza fra questo trattamento dell'immagine e il nucleo semantico prima delineato. Gli occhi dello spettatore sono costretti a sperimentare la *tensione differenziale* tra la visione normale della scena e questa visione offuscata; cose e persone sono riprese da vicino, eppure non riusciamo a vederle. È così resa quasi fisicamente, con l'impiego di un rinvio analogico davvero molto stretto, l'idea posta al centro del nucleo semantico del film: che nella vita tutto è alla fine inafferrabile, che sfioriamo le cose senza mai poterle toccare...

Questa perfetta realizzazione cinematografica rende chiaro come la componente figurativa e la componente "plastica", utilizzando ciascuna le proprie risorse, seguano in effetti un comune percorso espressivo, portando entrambe a realizzazione una stessa correlazione segnica. La configurazione narrativa e la disposizione "plastica" delle componenti visive possono essere davvero considerate, in questo caso, quali varianti di un medesimo significante (dalla definizione approssimativa "impossibilità di raggiungere qualcosa di molto vicino"). La struttura testuale espande poi questa correlazione segnica fondamentale, le cui varianti, che spaziano come s'è visto in molteplici direzioni, risultano tanto ricche da poter ricoprire gran parte del testo. Questo modo di generare un testo complesso a partire da una sola fondamentale unità segnica spiega molto del fascino esercitato sul pubblico, così come dei giudizi espressi dai critici: il film è stato giudicato perfettamente costruito, esteticamente incantevole, magistralmente denso e compatto nella sua disposizione interna. La qualità e la logica di costruzione del



testo, la sua struttura generativa e la sua efficacia patemica, ci diventano comprensibili solo alla luce di questa ricomposizione delle sue costituenti espressive.

Dal nostro punto di vista, possiamo rilevare che la teoria della passione può essere infine saldamente riconnessa alla teoria del segno, ciò che era stato fin qui soltanto adombrato nella convinzione di molti semiotici per cui gli stati patemici andrebbero trattati come *effetti di senso*: effetti di senso, dunque correlativi a una struttura significante, e parti di una correlazione segnica. *In the mood for love* può essere incluso, come hanno fatto alcuni critici, tra i “film più romantici della storia del cinema”, ma questo rischia di darci un’idea riduttiva del valore del suo nucleo patemico, che corrisponde invece a un modo definito di concepire l’esperienza di vita in tutti i suoi aspetti. Una configurazione patemica può costituire insomma la chiave di una forma di pensiero. Come vediamo accadere nel caso di questo film, una fondamentale unità segnica attiva questo forte effetto patemico, ma al tempo stesso tocca la dimensione cognitiva (agendo addirittura direttamente sulla nostra stessa capacità visiva), definisce la logica dell’organizzazione narrativa, la rappresentazione della dimensione relazionale tra i vari personaggi, e così via.

Non ce ne meravigliamo. Quando Saussure scopre il valore primario del meccanismo differenziale, ci dice che è sulla base di questo che si costruisce quello che noi percepiamo come senso, e con questo l’intero funzionamento dei sistemi semiotici, ma al tempo stesso ci dice anche che tale costitutivo meccanismo differenziale fa della lingua (e degli altri sistemi di segni, aggiungiamo noi) un fondamentale strumento di organizzazione cognitiva (costruzione di sistemi di classificazione, ordinamento di ciò che va considerato simile e ciò che va considerato diverso...). Se dunque il meccanismo della differenza regge i fondamenti delle nostre capacità cognitive, dall’altro lato abbiamo visto che regge parimenti la costruzione degli stati patemici. Non casualmente il bambino, nei primi mesi di vita, impara soprattutto *a maneggiare differenze* (“differenziazione” è in effetti il concetto chiave della psicanalisi infantile kleiniana<sup>4</sup>): se da un lato il bambino deve giungere alla fondamentale differenziazione tra *sé* e *non-sé*, inaugurando così anche la relazione logica *soggetto/oggetto*, e dunque deve insieme organizzare la distinzione percer-

<sup>4</sup> V. in particolare Klein 1932.

tiva tra *interno* ed *esterno*, deve però rapidamente anche imparare a maneggiare la disposizione in classi omogenee di oggetti ed eventi (che sarà fondamentale per il suo sviluppo intellettuale) e a gestire lo scarto differenziale, pateticamente primario, tra la presenza e l'assenza della madre (che sarà fondamentale per il suo sviluppo emotivo). Questo fonda, secondo i classici modelli della psicanalisi infantile<sup>5</sup>, strutture emotive fondamentali come la *gratitudine* (effetto del passaggio dall'assenza alla presenza, e base anche della costruzione del modello narratologico del *dono*), la *fiducia* (predominio dello stato di presenza su quello di assenza), la *rabbia* (predominio dello stato di assenza e privazione, rottura della congiunzione con la madre), l'*invidia* (l'oggetto di valore gli è dato ma non gli appartiene). Elaborazioni di differenze, in tutti i casi.

Gestire lo scarto fondamentale tra l'assenza e la presenza dell'oggetto materno – necessario per superare lo stato di *angoscia* primaria – implica per il bambino il trovare un modo per *mediare la differenza*, connettendo i due stati alternativi e di per sé puramente contrapposti: riuscire cioè a trovare una logica di connessione, una ragione che dia un senso allo scomparire e al riapparire della figura materna. Sicché si costituisce insieme la differenza tra l'io e gli altri (fondamentale per lo sviluppo relazionale) e la dimensione narrativa, perché la perdita e la riconquista del contatto con la mamma diventa qualcosa che il bambino può inserire in una struttura minimamente rassicurante: la sua prima struttura narrativa, il suo primo atto d'interpretazione del mondo. Il principio della *differenza* – a esplorarne il grande ventaglio di sviluppi e applicazioni – ci appare sotto ogni aspetto il punto di partenza della nostra evoluzione psichica. Non possiamo non ricordare, in proposito, che la semiotica ha sempre lavorato in direzione di questa ricomposizione: tra razionalità ed emozionalità, tra conoscenza e narrazione, tra relazionalità e significanza... Su tale base può senz'altro meglio lavorare, ora, anche alla ricomposizione del suo stesso interno quadro teorico.

<sup>5</sup> Cfr. Klein 1957.

## Riferimenti bibliografici

Almén, B.

2008 *A theory of musical narrative*, Bloomington, Indiana University Press

Bruner, J.

1991 *The narrative construction of reality*, in «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, pp. 1-21; trad. it. *La costruzione narrativa della 'realtà'*, in «Rappresentazioni e narrazioni», a cura di M. Ammaniti e D. N. Stern, Bari, Laterza, 1991, pp. 17-42

Calefato, P.

1997 *Sociosemiotica*, Bari, Graphis

Doroszewski, W.

1933 *Quelques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique. E. Durkheim et F. de Saussure*, in «Journal de psychologie», 30, pp. 82-91; trad. it. in AAVV, «Il linguaggio», Bari, Dedalo, 1968, pp. 221-232

Durkheim, É.

1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan; trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani

1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani

Fabris, G.

2003 *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Milano, Franco-Angeli

Ferraro, G.

- 2001 *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Roma, Meltemi
- 2008 *Antenato totemico e anello di congiunzione. La connessione tra 'sacro' e 'segno' nel pensiero di Émile Durkheim*, in «Destini del sacro», a cura di N. Dusi e G. Marrone, Roma, Meltemi, pp. 73-80
- 2011 *Figure astratte. Dagli 'equivalenti' di Alfred Stieglitz alle 'coincidenze' di Sarah Moon*, in «La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale», a cura di V. Del Marco e I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 250-274

Ferraro, G. e Brugo, I.

- 2008 *Comunque umani*, Roma, Meltemi

Ferraro, G., Gallon, A. e Florian, F.

- 1987 *Quattro lettori per l'apocalisse. Meccanismi d'interpretazione di un testo cinematografico*, in «Quaderni di ricerche semiotiche», 1, pp. 47-76

Floch, J.-M.

- 1987 *La génération d'un espace commercial. Une expérience de 'pratique sémiotique'*, CNRS, «Actes Sémiotiques-Documents», IX, 87 ; trad. it. *Lo spazio del mammut. Sulla concezione di un ipermercato*, in J.-M. Floch, «Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma», Roma, Meltemi, 2006, pp. 156-169

Greimas, A. J.

- 1970 *Du Sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974
- 1976a *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995
- 1976b *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991
- 1986 *De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale*, in «Actes sémiotiques - Bulletin», n. 39; trad. it. *La nostalgia: studio di semantica lessicale*, in Pezzini (a cura di) 1991, pp. 19-25

Greimas, A.J. e Fontanille, J.

1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996

Jakobson, R.

1960 *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in «Style in Language», a cura di Th. A. Sebeok, Cambridge Mass., MIT Press, pp. 350-377; trad. it. *Linguistica e poetica*, in R. Jakobson, «Saggi di linguistica generale», Milano, Feltrinelli, 1966, 181-218

Klein, M.

1932 *Die psychoanalyse des Kindes*, Wien, Internaler Psa. Verlag; trad. it. *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Psycho, 1998

1957 *Envy and gratitude: A Study of Unconscious Forces*, New York, Basic Books; trad. it. *Invidia e gratitudine*, Firenze, Giunti, 2012

Kramer, L.

2002 *Musical Meaning. Toward a critical history*, Berkeley, University of California Press

Landowski, E.

1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999

1997 *Attenzione! Scuola*, in «Lexia», n. 13, pp. 1 e 5

Lévi-Strauss, C.

1955 *The structural study of myth*, in «Journal of American Folklore», LXXVIII, pp. 428-444; trad. it. in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966

1960 *La structure et la forme*, in «Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée», serie M, n. 7; trad. it. in appendice a Propp 1946, pp. 163-199

1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966

1971 *L'homme nu*, Paris, Plon; trad. it. *L'uomo nudo*, Milano, Il Saggiatore, 1974

Marrone, G.

2010 *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza

Marsciani, F.

1991 *Uno sguardo semiotico sulla vergogna*, in Pezzini (a cura di) 1991, pp. 35-50

Marsciani, F. e Zinna, A.

1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio

Peirce, Ch. S.

1982-1999 *Writings of Charles S. Peirce: a Chronological Edition*, 6 voll., Bloomington, Indiana University Press

1980 *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi

Pezzini, I. (a cura di)

1991 *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio

Pisanty, V. e Zijno, A.

2009 *Semiotica*, Milano, McGraw-Hill

Pozzato, M. P.

2001 *Semiotica del testo*, Roma, Carocci

Prampolini, M.

2004 *Ferdinand de Saussure*, Roma, Meltemi

Prieto, L.

1975 *Pertinence et pratique*, Paris, Minuit; trad. it. *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli, 1976

Propp, V.

1928 *Morfologija skazki*, in «Academia», Leningrad; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966

1946 *Istoriceskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad; trad. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972

Ricoeur, P.

1985 *Figuration et configuration*, in «Exigences et perspectives de la sémiotique», Amsterdam, John Benjamins; trad. it. *Figurazione e configurazione*, in «Tra semiotica ed ermeneutica», a cura di F. Marsciani, Roma, Meltemi, 2000, pp. 52-61

Saussure, F. de

1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967

2002 *Écrits de linguistique générale*, a cura di S. Bouquet e R. Engler, Paris, Gallimard

Shaumyan, S.

2006 *Signs, Mind, and Reality. A theory of language as the folk model of the world*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company

Skagsted, P.

2004 *Peirce's Semeiotic Model of the Mind*, in «The Cambridge companion to Peirce», a cura di Ch. Misak, Cambridge, University Press, pp. 241-256

Varnedoe, K.

1990 *A fine disregard. What Makes Modern Art Modern*, New York, Harry N. Abrams

H.G. Wells

1898 *The War of the Worlds*, Heinemann, Portsmouth; trad. it. *La guerra dei mondi*, Milano, Mursia, 2009





## I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)  
*Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane*  
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO  
*Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete*  
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO  
*Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia*  
Prefazione di Felice Cimatti  
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO  
*Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo*  
Prefazione di Massimo Leone  
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*La TV o l'uomo immaginario*  
Contributi di Piermarco Aroldi, Gian Marco De Maria, Ruggero Eugeni, Patrice Flicky, Massimo Leone, Sandra Lischi, Italo Moscati, Antonio Santangelo, Massimo Scaglioni, Federica Turco, Ugo Volli, Jean-Jacques Wunenburger  
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO  
*Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*  
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO  
*Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*  
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro

Compilato il 12 novembre 2012, ore 12:27  
con il sistema tipografico  $\text{\LaTeX}$  2 $\epsilon$

Finito di stampare nel mese di novembre del 2012  
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»  
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma