

INTRODUZIONE ALLA SEMIOTICA DEL TESTO – G. Marrone

INTRODUZIONE:

Il testo è l'oggetto di studio della semiotica, scienze dei **sistemi di significazione** e dei processi di comunicazione. Preoccupandosi di rintracciare le forme con cui le diverse culture si dotano di senso umano e sociale, la semiotica descrive testi, analizzandone stratificazioni, modi. Ogni cultura non è altro che un insieme bizzarro di testi che parlano gli uni con gli altri, costruendo gerarchie variabili fra essi. Per la semiotica le culture sono **semiosfere** entro cui si aggirano testi che parlano ad altri testi, per motivarli, descriverli, spiegarli, interpretarli e così via, ipotizzando sistemi di valori grazie ai quali si forma un'identità individuale e collettiva.

In semiotica, il testo è **qualunque configurazione di senso** (novella poesia immagine film comportamento) che si rende empiricamente percepibile mediante una o più sostanze: visive linguistica sonore etc. In poche parole, l'uomo, per parlare del mondo e riempirlo di senso, utilizza ciò che trova la sua disposizione a partire da come ci si veste o da come si arreda la propria casa, fino alle più superflue cose dell'esistenza (le opere d'arte, la buona condotta o le buone maniere) dotate anch'esse di una funzione sociale che culturale (precisa e necessaria): costruire e far circolare il senso, articularlo formalmente in significazione, rafforzarlo fino a farne una parte costitutiva e rinunciabile dell'esistenza, una vera e propria natura. Il testo dal punto di non è tangibile ma bensì una relazione tra oggetto, (?)

In termini un po' più tecnici, diremo che i testi della cultura sono altrettanti modi di mettere in presupposizione un **piano dell'espressione**, i cui elementi contraggono fra loro relazioni necessarie, con un **piano del contenuto** anch'esso ben strutturato secondo disposizioni variabili più o meno complesse. I testi con la quale ci troviamo di più ad interagire, e che hanno un valore quindi predominante nella nostra cultura sono quelli linguistici verbali. I **testi linguistici** sono legati alla forma di comunicazione verbale che la specie umana, per volontà o per caso, ha deciso di privilegiare per veicolare la maggior parte dei propri messaggi espliciti. Un ruolo che non è né unico né solo. Da una parte, infatti, la lingua specializza le proprie capacità espressive ricorrendo alla comunicazione letteraria: di modo che il testo per definizione, come insegnano nei licei, finisce per essere quello delle grandi opere letterarie. D'altra parte, però, il campo d'azione dell'espressione, comunicazione e significazione umana è molto più complesso della dimensione letteraria e di quella linguistica in generale. Le configurazioni di senso spesso trascendono la sfera linguistica o meglio la integrano con altre sostanze attivando il corpo nella sua interezza. Uno degli strumenti che le varie società usano per rappresentare se stesse e per esempio quello dello **spazio**, i modi in cui corpi si rapportano a un certo luogo adagiandosi al suo interno e facendolo proprio. La semiotica parte dall'assunto che i testi non sono altro che i diversi meccanismi fondamentali grazie a cui le culture esistono e resistono, parlandosi e modificandosi di continuo: alcuni di questi sono ritenuti tali ed esplicitamente dotati, altri invece vengono usati silenziosamente inconsapevolmente e così facendo sono ancora più importanti dei primi. Gli uomini gestiscono il senso parlando fra loro e fin qui lo fanno. Ma, parallelamente, costruiscono innumerevoli altri sistemi di senso che non vengono riconosciuti come tali finendo per essere ripensati in chiave funzionalista, pratica e strutturale. I segni non linguistici divengono funzioni restando però ancora più segni di quelli linguistici. Quindi, la semiotica deve darsi per tanto il compito di rintracciare l'esistenza.

La semiotica del testo, rispetto ad altre discipline, ha un dominio di indagine molto più ampio che coincide con la cultura in generale. Essa, infatti, è da un lato una metodologia generale delle scienze umane e sociali, dall'altro una nuova forma di critica della cultura. Prendendo spunto dalla linguistica e dalla teoria letteraria, che per prime si sono occupate del testo, per l'analisi semiotica del testo, **qualsiasi fenomeno** umano e sociale è reinterpretabile **come un testo** (da cui il suo **valore metodologico**), anche se le varie culture tendono spesso a nascondere tale valenza testuale (da cui il suo **valore critico**). Prima di analizzare e capire un testo, occorre trovarne e portarne alla luce il senso, indicandone esistenza, efficienza ed efficacia. È solo dopo averne volta per volta ricostruito le articolazioni interne ed esterne che riesce possibile distinguere ciò che ha natura testuale (ossia che è pertinente nella costruzione del senso), da ciò che invece ha natura contestuale (ciò che non è pertinente ai fini dell'analisi: contesto). La semiotica non parla di tutto come se fosse un testo, ma se e perché lo è. Analizzare semioticamente, è comprovare la natura testuale degli oggetti del mondo e della cultura. Quello che la semiotica rifiuta, è qualsiasi atteggiamento ontologico verso la realtà, che per la semiotica, è l'esito di relazioni e di pertinenze, di costruzioni culturali e di senso, il che non significa negarne la valenza materiale, ma assumere l'ipotesi che essa è sempre e comunque piena di significazione umana e sociale, senza la quale non sarebbe analizzabile, percepibile e comprensibile.

1. principi di base

1 Emergenze storiche, filiazioni plurali:

La semiotica del testo nasce nel corso del '900, l'intero ambito delle scienze dell'uomo, hanno costruito la loro ragion d'essere sulla base di alcuni principi fondamentali che la semiotica ha reso propri: come l'importanza della dimensione linguistica e comunicativa della sfera sociale o invariate dei rapporti a seconda del punto di vista. Se le scienze umane possono vantare un proprio rigore epistemologico è perché vanno alla ricerca del modo in cui il senso umano e sociale si manifesta e si trasforma. L'autonomia epistemologica di questo e di discipline è stato un lungo percorso ancora non terminato dove la semiotica ha contribuito arrivando a proporsi come metodologia generale delle scienze dell'uomo, intercedendo e traducendole reciprocamente, e come teoria generale dei modi in cui il senso si mette in condizione di significare.

Un primo passo è compiuto dal comune programma di ricerca portato avanti da **linguistica** (maestri strutturalismo: *Saussure, Hjelmslev, Jackobsen, Benveniste*) e **teoria letteraria** (formalisti: *Sklovskij Tomacevskij, tynjanov o lo stesso jackobsone*), che ha individuato quel terreno condiviso di indagine che è **la testualità**: modo d'andare al di là della sintassi frastica e d'oltrepassare l'impressionismo estetizzante o il determinismo storicista. Nei campi della **folkloristica** e della mitologia studiosi come *prop e Levi Strauss* hanno innestato all'analisi formale strutturale nel dominio di ricerche legato alle narrazioni popolari ed tecniche ricostruendo la possibilità di individuare elementi variabili comuni a patrimonio antropologici molto ampi. Più lenta ma non meno efficace l'istanza testuale nel campo degli studi della cultura di massa dove autori come *Barthers, Eco, Fabbri* hanno potuto mostrare la complessità dei messaggi emessi dai mass media.

Da tutto ciò è nata negli anni 60 la cosiddetta **narratologia**, lo studio delle leggi generali del racconto. Una propria grammatica della narrazione fondata su principi testuali. Piuttosto che limitarsi a studiare opere letterarie a carattere narrativo, la narratologia hanno preso in considerazione testi narrativi, ossia tutti i possibili prodotti comunicativi costruiti sulla base delle leggi profonde della narrazione. Le ricerche narratologiche si sono estese anche allo studio dell'informazione del cinema della televisione della comunicazione di massa e così via. Così, a poco a poco, il testo diventa una categoria semiotica a tutti gli effetti. La scienza della significazione ha allargato la nozione di testo e l'ha utilizzata per studiare manifestazioni culturali molto diverse fra loro che possono avere le stesse proprietà fondamentali di un testo-libro senza averne l'evidenza. In tal modo, seppur non risultando essere testi dal punto di vista empirico culturale, possono essere esaminati dal punto di vista teorico metodologico in quanto lo sono, dato che è concepibile riscontrare in essi le medesime proprietà formali dei testi letterali o linguistici. Il testo simbioticamente non è più un oggetto empirico ma un modello teorico usato come strumento di descrizione, uno schema per la spiegazione di tutti i fenomeni umani e sociali. In tal contesto della nascita e lo sviluppo della **socio-semiotica** grazie alla quale accadere e la dicotomia braccio che è all'ordine del testo e ciò che invece lo circonda in quanto contesto ossia ciò che non è necessario per l'analisi testuale costruito dalla cultura sociale.

2 Da che cosa si riconosce la testualità:

La testualità può essere riconosciuta laddove sono presenti alcuni caratteri di fondo.

Il principio della **negoziatio** elimina ogni forma di ontologia. Non esistono testi con precise sostanze espressive o conformazioni privilegiate. Un testo non è formato da elementi fissi, dati una volta per tutte, ma i segni hanno un ruolo e significato diverso a seconda del contesto. Il segno e i suoi elementi minimi sono **realità polari** che cambiano di volta in volta il loro ruolo. La relazione fra il testo e le sue parti o fra testo e macrotesto è variabile: è la pertinenza dell'analisi a decidere volta per volta.

Biplanarità: Un testo presuppone due piani, espressione è contenuto, ognuno dei quali è dotato di una materia (relativamente non pertinente), di una forma che ritaglia (invece costitutiva) e di una sostanza che deriva da questo taglio (Di cui, alla fine, si ha evidenza empirica). Nel caso dei testi linguistici: i suoni udibili (materia dell'espressione) e concetti comunicabili (materia del contenuto), è il caso dei testi visivi: tutto ciò che può essere percepito visivamente (materia dell'espressione) e tutto ciò che può essere significato culturalmente (materia del contenuto). Affinché ci sia significazione testuale non è nella scelta della materia che si adopera (visualità, sonorità) o nella scelta delle tematiche da comunicare, ma la **relazione** fra le due cose. Il testo come processo di una messa in relazione fra queste due operazioni.

Dai principi della negoziazione e della planarità scaturisce il terzo punto, quello della **chiusura testuale**: i confini dei testi per quanto sono variabili, perché oggetti di continue negoziazioni di regola devono pur sempre esserci anche solo per sottolineare quella discontinuità costitutiva che permette la significazione di qualcosa. La

frontiera testuale, semiologicamente, è sempre variabile, di modo che anche le circostanze di produzione del testo possono entrare a far parte del testo stesso.

Da qui un'ulteriore punto da ricordare, quello dei **molteplici livelli** del testo ossia il fatto che la conformazione semantica di un insieme testuale può essere colta in modo semplice o complesso, astratto o concreto. In semiotica questo principio viene definito **percorso generativo del senso**, il medesimo senso può essere espanso o concentrato. Si collega qui l'idea per cui ogni testo contiene al suo interno anche l'immagine della sua comunicazione o **enunciazione**: i principi per il suo funzionamento, i criteri per la sua produzione e fruizione e così via. Il Livello dell'enunciazione, con tutto quel che comporta nei termini di relazione fra interno ed esterno del testo è rivolto al suo esterno, al mondo culturale. (attanti che diventano attori). I molteplici livelli di senso in cui può essere spiegato.

Ultimo punto, **intertestualità** o traduzione. Ogni testo è una prospettiva di citazioni, biglietti da visita per leggere altri testi e rimandi. Ma non come un filo logico per tornare alle fonti, bensì come una presenza già nel testo, di altri testi; enciclopedia. Il senso si dà per trasformazione dopo: e i testi sono esiti sempre parziali e momentanei di fondamentali operazioni di traduzione.

3 Principio di pertinenza:

Abbiamo già detto quindi che il testo non è formato da elementi dati una volta per tutte, che hanno significato di sé per sé. Ma il significato di questi elementi dipende dalle relazioni con gli altri elementi. Dal testo nella sua interezza come sistema di relazioni tra elementi. Scegliere quindi il **punto di vista** a partire dal quale si valuta un elemento in relazione agli altri elementi è il principio della pertinenza fondamentale nell'analisi semiotica dei testi. Essa, quindi, non deve concentrarsi sul singolo termine ma studiare il testo nella sua interezza e nei suoi livelli di senso in cui essere strutturato. (esempio let. A)

4 Principio generativo:

Il senso può essere espresso in diversi modi, in maniera più o meno estesa, o più o meno concentrata, questo in base al **principio della parafrasi**: qualsiasi oggetto può essere espanso concentrato a seconda dei casi, delle esigenze specifiche e degli obiettivi. I livelli di senso di un testo sono i possibili modi in cui il senso si esprime, dal modo più semplice astratto a quello più complesso e concreto. L'unico modo per dire qualcosa di sensato rispetto a un significato e tradurlo in un altro significante, cambiandolo un po', riuscendo così a spiegarlo e a comprenderlo meglio. Così, ciò che probabilmente a un determinato livello non si coglie, diviene più chiaro in un altro livello, ecco perché si chiama **percorso generativo**. Scopo dell'analisi è quello di ricostruire la gerarchia dei loro livelli sottostanti, la serie organizzare di domande a cui vanno sottoposti per sviscerarne l'articolazione interna. Il testo si dice perciò *come pasta sfoglia*, il cui spessore, composto di molti strati, si coglie non appena la si comincia a mangiare. In semiotica, quest'idea dell'analisi come passaggio da un livello di pertinenza a un altro, portato alla proposta di un modello teorico determinato percorso generativo del senso presente in ogni testo, articolato in significazione sulla base dei livelli di pertinenza collocati a vari piani di profondità in ordine crescente di complessità e di concretezza. Quelli profondi sono astratti e semplici, i più superficiali, concreti e complessi.

Il livello profondo del percorso e quello **delle strutture narrative**. L'idea è che la logica della narrazione sia alla base di un'esperienza sociale, così come di ogni testo. Le strutture narrative si suddividono a loro volta in due strati.

- **Strato fondamentale**: quello in cui si situa il quadro sinergico con le sue relazioni semplici di contrarietà, contraddizione complementarità.
- **Strato antropomorfo**: quella in cui i valori del quadro semiotico vengono umanizzati e si attuano programmi narrativi, in cui agiscono soggetti oggetti. Questo livello prende in considerazione le invarianti semiotiche; quelle situazioni riscontrabili in ogni testo, cioè generalizzabile, valido cioè in ogni situazione o cultura.

Livello delle strutture discorsive. Le relazioni, i valori, attanti e le modalità vengono arricchiti da attori, spazi e tempi (*componente sintattica*) sia da temi e figure (*componente semantica*). La messa in discorso delle strutture narrative; detta **annunciazione**; porta a variazioni semiotiche che circolano nelle varie culture.

Abbiamo detto che il percorso generativo rappresenta le tappe di ricostruzione di un testo, ma, questo non vuol dire che un autore che vuole scrivere un testo, abilmente conosce tutti i passati da seguire, appunto il percorso generativo rappresenta il percorso effettuato dal senso. Quando si va a fare un'analisi semiotica di una certa opera si compie a ritroso il percorso che il senso viene ipotizzato, seguendo la sua generazione.

5 Testo e cultura:

Questo modello ci permette di capire il motivo per cui un testo può contenere dentro sé un'intera cultura o comunque può costituire un aiuto per ricostruirla. Infatti, man mano che si scende verso i livelli più profondi del percorso, si incontrano configurazioni culturali più ampie: prima di carattere discorsivo, poi di tipo narrativo, fino ad arrivare alle opposizioni semantiche di fondo come vita/morte. Accorgendosi che alcuni oggetti che sembrano essere chiusi, aventi il significato di sé per sé, in realtà sono manifestazioni specifiche di configurazioni culturali. Da qui il senso della **relazione** fra testo e contesto, relazione variabile, perché ciò che è testo può diventare anche contesto (un componimento poetico che diventa il modello per un'altra produzione) ciò che appartiene ad un genere col tempo può essere ripensato in un altro. Ogni testo emana la sua area di contesto e, anche se viene allontanato dal suo contesto originario, ne produce un altro (esempio crocifisso che portato via dalla chiesa da qui a simbolo religioso fa un'altra area in un museo diventando opera d'arte). Ogni testo crea la propria esteriorità in funzione del significato globale di cui esso è portatore, entra dialogo con l'esterno, per analogia o per contrasto.

2. principio della narratività

1 Narrazione e narratività:

La narrazione riguarda quei prodotti testuali considerati racconti (fiabe o leggende) o raccontano storie (romanzi, film, opere teatrali). è una nozione intuitiva concreta e cangiante nel tempo e nello spazio e si usa per designare se certe opere sono narrative o meno.

La narratività riguarda le caratteristiche essenziali, fondamentali, tratte del racconto. è un qualcosa di astratto utilizzato dalla semiotica come modello interpretativo per studiare la struttura profonda dei discorsi e ad individuare le caratteristiche comuni a discorsi di tipo diverso.

Sono due **fenomeni sovrapponibili**: è presente narratività in ogni narrazione, ma non sempre c'è narrazione dove c'è narratività. La struttura narrativa del testo garantisce il potere significativo e l'efficacia comunicativa contribuisce alla costruzione di quella fiducia di fondo fra enunciatore ed enunciatario.

2 Strutture elementari della significazione:

La narratività è un processo orientato di trasformazione di uno o più soggetti che si compie all'interno di qualsiasi fenomeno culturale o esperienza vissuta. La narratività è *l'organizzazione basilare* di ogni processo semiotico in quanto a dare senso al mondo sono le trasformazioni che vi accadono. Nessuna cosa o persona o situazione ha senso se non viene paragonato a ciò che era prima e a ciò che potrà diventare. Per dare il senso a ciò che accade bisogna raccontarlo, mettendole in sequenza ed è per questo che la narratività diventa la forma profonda della nostra esperienza, non qualcosa di immaginario bensì riguarda i vissuti quotidiani e l'esperienza concreta.

Le strutture narrative possono essere descritte secondo due diverse presentazioni concettuali a seconda del livello di senso che viene reso pertinente al momento della descrizione: quello fondamentale e quello antropomorfo. la prima più astratta dove si costituiscono le categorie semantiche articolate per differenza interna nel cosiddetto quadro semiotico; la seconda quella più concreta dove tali categorie vengono prese in carico da simulacri umani articolati in programmi narrativi. Il quadro semiotico rende conto delle principali relazioni mediante cui si costituiscono le categorie semantiche, si parla di strutture elementari della significazione.

2.1 Statistica relazioni fondamentali:

Il quadro semiotico rappresenta lo schema delle possibili articolazioni di una **categoria semantica**(S), mediante il quale emerge la struttura interna della categoria e i termini o **semi** (s) che essa genera.

Dato che seguendo la semiotica strutturale il senso si costruisce per differenza in modo che le relazioni sono primarie e gli elementi secondari, il quadro semiotico, in quanto struttura elementare della significazione, rende conto delle principali relazioni mediante cui si costruiscono nelle varie culture d'epoca le categorie semantiche, ovvero mostra come si costruiscono i significati.

Le tre relazioni possibili sono:

-Contrarietà o opposizione qualitativa (s1 vs s2:non -s2 vs non -s1), relazione tra due termini che possiedono proprietà fra loro opposte: es bianco/nero.

-Contraddizione o opposizione primitiva (s_1 vs non $-s_1$; s_2 vs non $-s_2$), relazione tra un termine che ha una proprietà specifica, con un altro termine che non ha quella specifica proprietà: es bianco/non bianco. Se nella relazione di contrarietà l'opposizione era fra termini positivi, in quanto dotati di qualche qualifica specifica, nella relazione di contraddizione, l'opposizione è fra un termine positivo e un termine negativo.

-Complementarietà non è un'opposizione ma pur sempre una differenza ($\text{non-}s_1 \leftrightarrow s_2$; $\text{non-}s_2 \leftrightarrow s_1$): relazione tra termini apparentemente sinonimi che derivano dall'incrocio tra contrarietà e contraddizione, dove il termine negativo copre un'area semantica molto più ampia di quello che positivo. Es: non bianco/nero.

Immaginare come ci si esprima si può prendere o opposizioni semplici, tralasciando giudizi definitivi o manifestazione opinioni nette, o concepire queste posizioni nette come altrettanto imposizioni. La prima attitudine costruisce universi narrativi semplici, dove tutto è bianco oppure nero, buoni oppure ricchi; la seconda articola modi di ragionare e vivere più complessi dove l'ipotetico, il graduale hanno un ruolo importante. I rischi di entrambe le posizioni sono evidenti nel primo caso la *semplificazione* nel secondo l'*indeterminatezza*.

2.2 dinamica operazioni di base

Il quadro può essere letto sia in maniera statica, rendendo conto delle relazioni paradigmatiche; Ma anche in maniera dinamica, rendendo conto dei passaggi effettuati per passare da un termine all'altro, quindi *operazioni sintagmatiche*. Le operazioni che permettono il quadro di spiegare i fenomeni naturali in continua trasformazione sono:

la negazione: $s_1 \rightarrow \text{non-}s_1$ e $s_2 \rightarrow \text{non-}s_2$

l'affermazione: $\text{non-}s_1 \rightarrow s_2$ e $\text{non-}s_2 \rightarrow s_1$

La logica narrativa collide con quella aristotelica che riteneva essenziale il *principio di non contraddizione* (o a o non a) poiché ritiene che l'anima di ogni attribuzione di significato c'è la contraddizione (in forma di negazione); ad esempio un neonato da senso al mondo partendo dalle negazioni (assenza della mamma), perché le affermazioni sono date per scontate e non hanno significato (presenza della mamma).

2.3 Termine complesso e termine neutro

Oltre ai semi fin qui prospettati detti di prima generazione, è possibile pensare ad altri semi detti di seconda generazione che si costituiscono quando i termini contrari trovano *forme di convergenza*. Il termine che riunisce i semi contrari viene detto **complesso** mentre quello che unisce i sub contrari, **neutro**. Dov'è il primo costituisce un arricchimento di senso, il secondo sfuma spesso verso il non senso.

Es: l'unione di semi contrari come maschile e femminile genera ermafrodita (termine complesso), mentre l'unione di semi sub contrari come non femminile e non maschile genera Angelo (termine neutro).

La lingua è piena di termini neutri (tiepido=né caldo, né freddo), mentre invece i termini complessi volta erano chiamati ossimori (ghiaccio- bollente). Dietro un termine complesso di fatto se ne nasconde sempre uno neutro (una proposta come elegante ed economica al contempo; finisce per non essere nessuna delle due).

2.4 Costituzione delle assiologie

Il quadrato semiotico ha anche il compito di creare delle **assiologie**, cioè sistemi di valori, ossia i termini acquistano un valore positivo o negativo a seconda delle culture. (es: nero e bianco). Per generare valori in modo diverso a seconda dei contesti culturali, occorre sovrapporre all'articolazione logica di una qualsiasi categoria semantica, un'altra categoria semantica, detta **timica**, che distribuisce ai vari termini l'opposizione euforia vs disforia. così il termine che corrisponde all'euforia e di valore positivo, quello che corrisponde alla disforia negativo. **La categoria timica** è legata a come l'uomo percepisce se stesso, il proprio corpo nell'ambiente circostante; quindi le sensazioni di piacere dispiacere, dolore e fastidio, transizione e ripulsa. Articolando poi per bene la categoria timica nel quadro se ne ricava anche non euforia e non disforia e anche il termine neutro (adioforia) e complesso (diaforia) indicano l'esistenza di pulsioni verso qualcosa o qualcuno, non ancora distinte in positive o negative. Spesso i media lavorano per ottenere questo tipo di effetto mirando ad attirare la nostra attenzione; Toscani nella comunicazione di Benetton, faceva esattamente questo: produceva situazioni in qualche modo di shock percettivo e cognitivo una specie di Diaforia pura, oscillante fra il positivo e il negativo, sicuramente di impatto.

3 Elementi di grammatica narrativa

Molto spesso accade nei racconti, soprattutto quelli mitici, che vengono descritti certi contenuti come la guerra, e si chiudano invece su contenuti opposti come la pace. Si dice in questi casi che racconto e il passaggio da un **contenuto invertivo** (sta all'inizio) a un **contenuto opposto** (alla fine). Il messaggio del racconto non sta né all'inizio né alla fine ma nel passaggio dall'uno all'altro, ossia nel processo di **trasformazione**. Queste trasformazioni non sono semplici movimenti logici ma precisi momenti di una storia. Il racconto si configura come una continua trasformazione di stati dove sono in gioco soggetti, oggetti e valori. Lo stato, per convenzione si tratta di una relazione di **coniunzione o disgiunzione** tra due cosiddetti **attanti narrativi**, un oggetto e un soggetto. Le trasformazioni a loro volta sono come il passaggio da una congiunzione a una disgiunzione o all'inverso. Così come nella sintassi, il soggetto e l'oggetto sono sempre presenti, anche se talvolta impliciti, analogicamente all'interno di un racconto, i due attanti di base sono sempre presenti. Il racconto è omologo alla frase: c'è un processo (fare) e alcuni protagonisti di questo processo (essere) più alcuni elementi accessori (altri processi). Ne deriva che il racconto non è una semplice serie di azioni ma una successione non casuale di trasformazione di stati. Il che comporta precisazioni:

1. Va precisato che **il soggetto e l'oggetto non sono individui bensì termini**. Sono termini che si definiscono a vicenda, esistono solo nella loro relazione reciproca. Il soggetto è l'elemento narrativo che è congiunto o disgiunto con l'oggetto (non necessariamente umano), quest'ultimo, viceversa è l'elemento narrativo che è dato nella sua disgiunzione o giunzione con il soggetto. Sono entrambi attanti, elementi sintattici attraverso cui si articolano e prendono corpo le forze semantiche in campo in un determinato racconto. Ciò significa che **nessuna soggettività esiste senza una qualche intenzionalità**.
2. Spesso ci sono due tipi di soggetto: un **soggetto operatore** che mette in atto le trasformazioni, il cui senso si produce negli eventi che accadono (dimensione pragmatica); e un **soggetto di stato**, che è congiunto e disgiunto dall'oggetto in cui senso si produce nelle emozioni (dimensione passionale). Non è detto che in un racconto le due figure coincidono (re, figlia, Cavaliere).
3. L'oggetto, non è importante di per sé, ma per il suo valore, ossia per il valore che il soggetto gli attribuisce, è sempre un **oggetto di valore**. Ogni oggetto si delinea e si costituisce dell'esperienza vissuta grazie all'attribuzione di valore, cioè di senso che un soggetto compie verso di esso. Il senso per esistere ha sempre bisogno di una manifestazione empirica, di una sua concretezza sociale; per questo si parla di **valorizzazioni** cioè, di quelle azioni di attribuzione di senso a un oggetto che produce in un sol colpo il senso e l'oggetto, valore e prodotto, il significato e il significante.
4. Non bisogna confondere gli attanti (che esistono solo a livello antropomorfo nelle strutture narrative) con i personaggi veri e propri, gli **attori** (che appaiono invece nel livello delle strutture discorsive) Vari casi: Ogni attante corrisponde un attore (re sog di stat, cavaliere sog operante, principessa ogg), un attore può corrispondere a più attanti (quando sog stato e operatore coincidono), più attori (attante collettivo).

4 Programmi, modalità, identità

La struttura sequenziale narrativa non è casuale, è **orientata**, tende ha uno stato finale in cui il soggetto, per realizzarsi deve riuscire a far proprio un suo determinato oggetto di valore.

La sua sequenza narrativa ha una mira è un obiettivo preciso: **identità soggettiva** ossia, l'esito di una sequenza narrativa riuscita, la conseguenza del compimento di un **programma narrativo**. Il programma narrativo è definito come l'insieme delle operazioni che un soggetto operatore mette in atto per far sì che il soggetto di stato possa essere congiunto col suo oggetto di valore: le tappe dalla quali essi deve passare per raggiungere il risultato finale.

Per svolgere una certa funzione è necessario che il soggetto operatore sia **competente**, cioè voglia o debba fare quell'azione e poi che la sappia o possa farla. Il processo narrativo viene diversamente modellizzato a seconda della modalità con quel soggetto viene reso competente. Le modalità narrative sono 4: dovere e volere (modalità virtualizzati), potere e sapere (modalità attualizzanti). A esse va sempre aggiunto un qualche altro verbo esprimente un'azione (fare) o uno stato (essere). In ogni racconto canonico, per poter operare la trasformazione, il soggetto operatore ha bisogno di acquisire prima un volere o un dovere, diventando **soggetto virtuale** e poi un potere o un sapere, diventando **soggetto attuale**.

Il soggetto operatore a seconda delle modalità acquisite o non acquisite, quando avverrà la congiunzione tra soggetto di stato e oggetto di valore, diverrà **soggetto realizzato**. In base alle varie modalità, il programma narrativo verrà effettuato meno. Se viene effettuato il soggetto diventa realizzato. Si istaura così una tipologia di soggetti o, per meglio dire, una serie di progressive identità. L'identità del soggetto si identifica in maniera

progressiva, quindi, la soggettività narrativa è mobile, i soggetti assumono diverse soggettività durante il racconto: **virtuali attuali e realizzati**; la soggettività non è data una volta per tutte, è dinamica e si trasforma.

Un soggetto operatore ha bisogno di reperire la modalità necessaria per passare all'atto, così al programma narrativo di base si aggiungono i **programmi narrativi d'uso**. (la scimmietta vuole mangiare una banana (pn di base), deve prima acquisire il poter fare, come prendere un bastone per arrivare alla banana (pn d'uso). Gli incastrati quindi tra programmi d'uso e programmi di base sono vari.

Può capitare che il soggetto operatore si trovi ad agire in base a competenze che non voleva. questo succede perché interviene un terzo attante che conferisce al soggetto la prima modalità necessaria (perché agire). Questo è il **destinante** colui che trasferisce al soggetto operatore valori di cui è portatore. Il soggetto non è monade, individuo singolo ma, **attore sociale**, una essere nel mondo che ha mutamenti in base agli scambi sociali. Il destinante è dunque sia mandante sia un giudice, una figura importantissima in quanto, determina i valori, (avere un buon destinante è già una buona posizione e viceversa).

5 Schema narrativo

Il momento centrale della struttura narrativa è quello della **performance**, l'atto che porta la trasformazione narrativa e consente il passaggio da uno stato iniziale (solitamente negativo) ha uno stato secondario (solitamente positivo). Grazie alla performance il soggetto porta a termine il suo programma narrativo di base. La riuscita non è sempre scontata, dipende dal soggetto, per questo, questa fase, si tratta quasi sempre di una verifica. Nelle fiabe questo momento corrisponde alla FUNZIONE LOTTA/prova decisiva, un incontro-scontro con l'antagonista. Una messa alla prova delle capacità del soggetto del suo poter fare. Non per forza, l'atto della performance è il più importante. Il soggetto compie questo atto ma prima di compierlo deve essere messo nelle condizioni di farlo, deve acquisire una **competenza**. L'azione della performance (esito pn di base), allora deve essere preceduta da altre azioni (pn di uso). In base alle competenze apprese avverrà o meno la performance. Nelle fiabe questo viene messo in scena come FORNITURA, spesso sotto forma di dono, quel mezzo magico che serve all'eroe; nei miti si tratta della SCENA QUALIFICANTE, dove l'eroe entra in possesso degli oggetti o degli alleati che lo portano ad avere capacità straordinarie.

A precedere questo momento è la **manipolazione**, inizio del racconto in cui un destinante e un soggetto stipulano un CONTRATTO sulla base della quale il soggetto acquisisce un volere o un dovere che lo porterà all'atto. Acquisire un dovere è più semplice in quanto vi è l'imposizione del destinante (devi fare questo) a cui la risposta può essere più o meno positiva in quanto il soggetto può anche ribellarsi e non voler compiere l'azione. Conferire un volere invece, è più complesso, in quanto avviene una vera e propria PERSUASIONE dove il destinante seduce il soggetto trasmettendogli i propri valori e rendendoli propri, promettendogli un qualcosa al termine Questo valore è più che un valore assunto, un sistema di valori fatti propri in nome della quale si agisce.

il momento finale del racconto è la **sanzione**, dove il soggetto, operata la performance, si presenta dal destinante che lo sottopone al suo giudizio. Se la sanzione è positiva avviene la trasformazione, se la sanzione è negativa avviene l'anonimato tipico dei non-soggetti. Nelle fiabe si tratta della cosiddetta FUNZIONE NOZZE o prova glorificante punto il soggetto riceverà finalmente la ricompensa dato dal contratto, è il momento dove vengono tirate le somme dove torna in gioco la promessa iniziale del destinante e il diritto alla ricompensa per la missione ben svolta punto e qui che è il destinante a il compito essenziale di giudice e assume il potere di dare il destino al soggetto quindi ha un senso profondo.

manipolazione			sanzione	dimensione cognitiva
	competenza	performance		dimensione pragmatica

Questo è lo schema che però non si presenta sempre in tutte le sue tappe in ogni testo. La narrazione è una forma di **argomentazione mascherata**: alcune storie tralasciano aspetti, nonostante essi sono comunque presenti nella narrazione. Spesso infatti siamo in grado di ricostruire ciò che non viene detto grazie a **presupposizioni** ritornando indietro nello schema. Possibile è andare indietro nello schema ma non in avanti, in quanto sapere come va a finire la storia è l'unico modo per ricostruire a posteriori il senso degli eventi raccontati. Andare avanti implica soltanto immaginare.

6 Polemiche e strategie

All'interno di ogni racconto vi è una struttura polemica dove si incrociano i due PN di base del Soggetto e del suo Anti-soggetto. Il primo è chiamato eroe perché, chi racconta la storia, condivide i suoi valori. Il "cattivo" è tale, solo perché i suoi valori vengono respinti dal narratore. Nel racconto di una storia è sempre necessario

prendere **posizione** per uno dei due Soggetti, assumere una prospettiva narrativa vuol dire mettere in gioco valori e antivalori, realtà che sarebbe impossibile da un punto di vista neutro. Possiamo inoltre dire che l'identità soggettiva o collettiva si costruisce e si trasforma di continuo grazie all'intersoggettività: ogni Soggetto è tale in funzione del suo Anti-soggetto; si forma e si trasforma nella relazione con il suo Altro. Da una parte la sua identità si costruisce nel percorso narrativo, dall'altro si afferma nello scontro dialettico con l'Anti-soggetto.

Da qui dobbiamo introdurre il tema delle **strategie**: se Soggetto e Anti-soggetto si incontrano al momento della performance, è perché tutto il racconto è basato su strategie d'azione che presuppongono la presenza dell'altro. Il soggetto immagina le mosse dell'Anti-soggetto e viceversa. Alle strategie globali dei PN di base, si accompagnano dunque le tattiche locali del **PN di sostituzione**, programmi paradigmatici allestiti per rimediare alle azioni dell'altro o per anticiparle. Lo stratega, infatti, è colui il quale si pone il problema del confronto fra il proprio PN e quello del nemico. Da cui l'importanza basilare delle spie, attori incaricati di far circolare un sapere tattico circa le competenze del nemico e di entrare in contatto con informazioni utili sul nemico. Importanza agli attori come le spie incaricati di far circolare un sapere tattico circa le competenze del nemico. Nel racconto appaiono così molteplici soggetti: pragmatici (intraprendono programmi d'azione), cognitivi (cercano di costruire l'essere dell'altro), simulacrali (immaginati dall'altro), di finzione (che si danno a vedere all'altro).

A questa continuo calcolo strategico si arriva alla spontaneità del gesto, a un'irrazionalità derivata dall'eccessivo bisogno di razionalità. Da qui l'idea delle tattiche, ulteriori programmi narrativi che mettiamo in atto ogni volta che dobbiamo schivare un ostacolo, veri e propri contro-programmi. Ma, prima di costruire tattiche e strategie bisogna capire il valore dei valori in gioco, identificare i codici dell'altro. I due contendenti devono possedere una **capacità meta-strategica** ed è indispensabile che gli stessi abbiano qualcosa in comune, un codice per capirsi, occorre prima essere d'accordo per poter litigare. Ogni contratto presuppone un conflitto e viceversa.

La strategia ha una cultura di riferimento, ogni cultura ha una sua idea di nemico, bisogna comprendere i valori dei valori messi in gioco identificando i codici dell'altro.

7 Logiche dell'affetto

La questione dell'affettività diventa fondamentale nelle logiche narrative. **Le passioni** sono parte integrante della narrazione, vengono infatti coinvolte in ogni azione dei soggetti. Del resto, per parlare della narritività si sfocia in derive di tipo affettivo. Narritività come un processo di orientamento di trasformazioni di azioni e passioni dove ogni azione genera una passione e viceversa. La dimensione passionale, però, non è semplicemente quella legata al desiderio e all'emozione erotica, essa è anche determinata linguisticamente e culturalmente, possiede uno strato profondo che precede la sua stessa organizzazione linguistica e culturale.

La passione è la conseguenza di un'azione subita, un effetto di senso del discorso, perché i vari discorsi producono e trasformano le emozioni di entrambi gli attori in gioco nella comunicazione. Sia perché discorsi provocano e trasformano emozioni, sia perché la passione (l'affettività) è la risultante finale di una serie di meccanismi semiotici, giochi e incastri modali (gelosia, esempio di voler sapere, ostinazione esempio di voler fare etc). Altri fenomeni sono senz'altro la temporalità, l'aspettualità, la tensione, l'intensità e il ritmo che contribuiscono a produrre effetti di senso passionale; esito che non si conclude mai, anche perché viene inserito a sua volta in un processo di continui mutamenti, tensioni blocchi, rilanci. Ogni determinata passione è l'esito di questi possibili montaggi fra meno fenomeni semiotici diversi.

8 Percorso passionale canonico

Il meccanismo della passione è dinamico e processuale. In analogia allo schema narrativo canonico anche i processi affettivi fanno riferimento a un loro percorso canonico, costituito da tre tappe: **costituzione**, **sensibilizzazione** (divisa a sua volta in disposizione, **patemizzazione ed emozione**) e **moralizzazione**. Secondo questo modello ogni situazione passionale può essere inserita in uno di questi cinque momenti di un processo standard dell'affettività, il quale si configura come un crescendo che dai semplici e indefiniti umori, porta a un catalogo etico, variabile, dei vizi e delle virtù.

Il primo momento dello schema passionale canonico è quello della costituzione. In esso si manifesta una specie di predisposizione del soggetto ad accedere al percorso passionale, sulla base di un attante detto **costituente**. Qui troviamo una sorta di **propensioni patemiche** (l'avar - attaccamento alle cose, il geloso, inquietudine rispetto al comportamento strano del soggetto amato).

I tre umori successivi dello schema vengono raggruppati nella cosiddetta **sensibilizzazione**, dove la disposizione affettiva diviene passione propriamente detta, non siamo più in presenza di semplici propensioni patemiche, ma di passioni riconoscibili e nominabili. La prima tappa della sensibilizzazione è la **DISPOSIZIONE**, dove il soggetto acquista le capacità necessarie per disporre il proprio animo ad appassionarsi in un certo modo (il geloso trasforma la vaga inquietudine in un voler-sapere). La seconda tappa è **PATEMIZZAZIONE**, cioè la vera e propria performance passionale.

Terza tappa è **l'emozione**, conseguenza della passione sul corpo del soggetto, manifestazione somatica dell'affetto che tende a trasformare la corporeità o a farla agire direttamente (rossori, balbuzie, tremiti, ecc). La disposizione ha una natura cognitiva, la patemizzazione pragmatica, l'emozione recupera la tensione di base che era propria della costituzione e la trasferisce su un corpo proprio. Con l'emozione il processo passionale raggiunge l'intimità più profonda del soggetto. La conseguenza della passione sul soggetto è la perdita del controllo individuale, irrazionalità. Da qui il momento della moralizzazione, in cui ritorna in gioco l'intersoggettività poiché i dispositivi passionali che durante il percorso passionale hanno preso forma vengono posti al vaglio di una regola sociale. Nella moralizzazione vi è la presenza di un "attante valutatore" che opera secondo il principio classico della misura. La passione in questo stadio finale diviene vizio o virtù.

costituzione	sensibilizzazione		moralizzazione
	disposizione	patemizzazione	emozione

9 Forme di vita

Che ne è di questo schema narrativo canonico? all'inizio sembrava ad una certa essere la chiave di volta teorica per spiegare i meccanismi formali di costruzione del senso umano, ma adesso, compresa l'importanza della dimensione strategica e passionale, perde il suo valore euristico. Se la soggettività si costituisce tramite questi processi intersoggettivi? perché allora mantenere questo schema razionale?

Lo schema canonico sottende un'ideologia precisa, culturalmente determinata, legata all'azione di un soggetto carico di precise proprietà che deve raggiungere x fine, tramite scontri, istaurazioni di alleanze etc. Lo schema narrativo nasce per progressiva generalizzazione di un genere preciso, **la fiaba russa**, un processo geograficamente circoscritto, dove l'eroe, è chi parte per difendere i suoi valori, mentre lo stupido è chi preferisce stare in capanna. Lo schema narrativo sembrerebbe non funzionare, visto che si basa sulla logica del raggiungimento solitario e ostinato di uno scopo. È concentrato sull'azione più che sulla passione, il fare più che l'essere e se pur spiega alcuni fenomeni, deve essere **ridimensionato**. Esso è un modello, non va abbandonato, un punto di partenza per spiegare alcuni meccanismi ma non l'unico. Accade ad esempio che lo stile di vita di un sogg. Sia differente rispetto al modello narrativo standard, non segue precisi schemi narrativi. Alla soggettività progettuale si accostano altre forme di soggettività più interessante all'affettività o all'espressione estetica. Tutte queste si chiamano **forme di vita**, molto diverse tra loro ma con il punto in comune di essere deformazioni dei modelli standard del vivere civile. La messa in scena della forma di vita è per essa costruttiva. Cioè le forme di vita esistono solo perché i soggetti mettono in scena i loro specifici modi di deformare i modelli sociali di vita. La forma di vita nasce dalla scelta di una categoria fondamentale come dominante all'interno della nostra esistenza, che è totalmente organizzata in base ad essa.

La componente teatrale mette in collegamento etica ed estetica, il gesto esibito si autorappresenta come parte di tutto (p 87)

La procedura semiotica su cui si basa la forma di vita è dunque l'alternanza dialettica fra condensazione ed espansione, fra figure espresse e sistemi di senso che ne permettono la realizzazione semantica.

Per esserci forma di vita occorre un sogg. che selezioni una categoria semantica (**DOMINANTE**) e la ponga al centro della propria esistenza, come se tutte le categorie debbano derivare o arrivare ad essa (innamorato=destino). C'è chi seleziona la categoria per scelta, ponendosi dentro un regime di **DISTINZIONE** rispetto ad altri nel mondo e chi, preferisce la **FUSIONE** in collettività più o meno grandi, realizzandosi identitariamente o dissolvendosi all'interno del gruppo.

3. principio della discorsività

1 Dalla comunicazione all'enunciazione

Lo studio della narratività ha fornito una serie di modelli per descrivere le articolazioni profonde dei contenuti testuali. Si tratta di spostare lo sguardo e affrontare una nuova questione: Non più relativa ai contenuti e ai valori enunciati dal testo, ma al modo di annunciargli, alle strategie comunicative messe in atto per veicolare contenuti, ossia al **discorso**. Dobbiamo entrare nel vivo dei processi comunicativi, cioè dobbiamo reinterpretare la comunicazione come enunciazione. Da una parte la comunicazione viene inserita nel quadro della significazione, in modo da considerare come testi anche ciò che non si presenta in forma testuale. Dall'altra lo sguardo semiotico mette fra parentesi i contesti comunicativi, le circostanze concrete di produzione e di ricezione dei discorsi, nonché le motivazioni economiche che portano un attore sociale a proporre un certo patto comunicativo e un determinato pubblico ad accettare tale patto. Il punto di partenza per l'enunciazione è una constatazione del senso comune: ogni prodotto comunicativo presuppone qualcuno che lo ha comunicato, nonché qualcuno verso il quale esso è diretto. Un comunicato acquista senso da colui che lo ha realizzato e da colui per il quale è stato realizzato. In altre parole, ogni messaggio trasmesso presenta al suo interno non solo un certo contenuto annunciato ma anche una qualche traccia del processo della sua produzione. Il discorso è un fenomeno che racchiude il processo comunicativo, il suo prodotto. Vanta al suo interno segni che lo caratterizzano come risultato d'un fare. Non solo ogni prodotto comunicativo presuppone una struttura (esplicita o implicita) ma più in generale, ogni azione dotata di senso, intenzione o meno, esiste in funzione di qualche istanza enunciativa grazie a cui essa può darsi nel discorso sociale e manifestarsi testualmente.

2 Linguaggi e soggettività

Saussure distingueva due aspetti del linguaggio: **la parola**, momento sostanziale in cui il singolo individuo concretamente comunica, e **la langue**, sistema formale di regole condiviso dalla massa parlante. All'interno del linguaggio c'è un lato variabile, (atto individuale del parlante) tale per cui ogni parlante si esprime in modo diverso, e un lato invariante, (regole di comunicazioni soggettive) codice astratto e sociale che garantisce la riuscita della sua comunicazione. Parole e langue stanno in **relazione dialettica**. La semiotica strutturalista e saussuriana ha dato più importanza agli aspetti invarianti come se il soggetto parlante non avesse libertà di azione espressione così in seguito molti hanno cercato di sottolineare l'importanza dei parlanti nel discorso.

- **Morris** ha coniato il termine "*pragmatica*" per indicare quella parte specifica della semiotica che si occupa di tutti i fenomeni psicologici, biologici e sociologici che intervengono nel funzionamento dei segni.
- **John Austin**, in campo filosofico, affronta diversi fatti linguistici: per lui accanto agli enunciati constativi, il cui scopo è descrivere il mondo, vi sono gli enunciati performativi, il loro valore risiede nell'appropriatezza, cioè nel fatto d'essere pronunciati al momento giusto e dalle persone abilitate a farlo. I primi agiscono nel reale e pertanto possono essere soggetti a criteri di verità o falsità; i secondi possono essere felici o infelici.
- **Jakobson** (teoria delle funzioni comunicative) indica che i possibili modi di usare il linguaggio vengono inseriti nella lingua sotto forma di regole grammaticali e sintattiche che codificano gli usi stessi. Le interiezioni per lui sono quelle parti del discorso incaricate di grammaticalizzare la funzione emotiva della comunicazione, centrata dall'emittente. Le sue funzioni non sono use concrete del linguaggio, ma il modo in cui questi usi vengono previsti in anticipo all'interno del sistema linguistico.
- **Benveniste** ha insistito che tutta una serie di categorie (pronomi personali, verbi, ecc) non possono essere spiegate se non ricorrendo alla concreta situazione di enunciazione in cui vengono messe in opera. I nomi comuni hanno un significato codificato nella lingua poiché si riferiscono a oggetti stabili, i pronomi cambiano ogni volta di significato a seconda di chi li enuncia. Stessa cosa accade con i verbi in funzione del tempo in cui si parla.

L'enunciazione è questa istanza di mediazione tra langue e parole che si manifesta nel concreto atto comunicativo, ma che, in qualche modo, è prevista dalla lingua. L'apparato formale dell'enunciazione permette il sorgere della soggettività perché essa, come pure le relazioni intersoggettive, si costruisce attraverso i discorsi. Essa è un fatto semiotico. Ogni enunciato presuppone un'enunciazione, ossia un atto produttivo originario che può essere più o meno manifestato all'interno dell'enunciato stesso. Ci possono essere casi in cui il soggetto dell'enunciazione viene segnalato esplicitamente (pronomi di prima persona, movimento di macchina) e casi in cui ogni traccia della produzione enunciativa viene nascosta (figure di profilo in pittura, "egli" linguistico). L'enunciazione è sempre presente nell'enunciato, anche quando non è percepibile. È possibile così ricostruire nel corso dell'analisi dell'enunciato anche le strutture enunciative che lo hanno costruito. Esso è il primo risultato di un atto fondativo chiamato *débrayage*, grazie al quale entrano in gioco le tre fondamentali categorie *dell'attore, del tempo e dello spazio*. Vi sono due tipi di *débrayage*:

- **Dèbrayage enunciazionale:** se il soggetto dell'enunciazione è un "io" che parla in un "ora" e in un "qui" (ad esempio un'autobiografia);
- **Dèbrayage enunciativo:** se il soggetto dell'enunciazione nega e parla in un "non ora", "non io" e "non qui" (ad esempio il "c'era una volta, in un paese lontano, un re" delle fiabe).

L'*embrayage* e il processo inverso, che troviamo ad esempio nel racconto dentro il racconto. Nel primo racconto attraverso un *débrayage* proiettiamo una seconda narrazione e, una volta terminata si ritorna alla prima narrazione, con l'*embrayage*. Secondo la semiotica, al contrario di Austin, ogni enunciato è un'azione. La terra è tonda, nasconde il "io dico che la terra è tonda". Quindi è pur sempre un'azione che quindi possiamo interpretare mediante i modelli narrativi. L'enunciatore può essere considerato un soggetto operatore e destinante manipolatore che iscrive valori di verità nel messaggio - oggetto e lo invia a un enunciatario. L'enunciatario può essere considerato un soggetto di stato che si congiunge o disgiunge con il messaggio - oggetto, ma prima ancora un destinante giudice che valuta la verità in esso iscritta, in base al quale si congiungerà a meno con esso. Enunciatore e enunciatario non sono persone reali ma loro simulacri testuali. Essi possono essere attualizzati da attori diversi, scambiando l'un l'altro. Perché una comunicazione è pur sempre uno scambio quindi i vari attori saranno ora enunciatori ora enunciatari. Il rapporto tra attore e attanti (enunciatore e enunciatario) non è mai biunivoco. Uno stesso attante può essere ricoperto da un solo attore a più contemporaneamente. Infine, tra enunciatore e enunciatario si stabilisce sempre un patto di comunicazione. Esso può essere pacifico o conflittuale a seconda delle modalità che investono gli attanti.

3 Efficacia ed efficienza

Non bisogna confondere l'emittente e il destinatario della teoria standard della comunicazione con l'Enunciatore e l'Enunciatario previsti dalla semiotica della comunicazione. I primi sono attori, esseri in carne ed ossa, i secondi sono simulacri all'interno del discorso: quelle "immagini" semiotiche che possono assumere le forme più svariate. Simulacri che al momento dell'analisi, vanno individuati.

Intendere l'Enunciatore e l'Enunciatario come rappresentanti dei concreti attori comunicativi significa non averne compreso la portata. Queste due figure vengono introdotte non solo per tenere in memoria i momenti della produzione e della ricezione, ma anche per provarli, per porli in essere. Per fare del processo enunciativo una strategia comunicativa, con tutte le conseguenze insite nella nozione narrativa di strategia.

Nelle strategie i simulacri dei soggetti in gioco sono forze in campo: per potersi combattere o mettersi d'accordo, Soggetto e Anti-soggetto, si dotano ognuno di una propria immagine da mostrare all'altro e si costruiscono ognuno un'immagine dell'altro. Analogamente, nelle strategie comunicative, per poter interagire, emittente e destinatario devono mettersi d'accordo sui valori della comunicazione, dunque devono negoziare e confliggere, confliggere per negoziare. Si dotano, quindi, di simulacri dell'uno e dell'altro, in modo da usarli come armi persuasive l'uno contro l'altro. Il patto è da una parte fondamentale perché condizione della buona riuscita di una comunicazione. Dall'altra, è qualcosa che, seppure si stabilisce all'inizio, è modificata nel corso del processo discorsivo man a mano che enunciatore e enunciatario si costruiscono e assumono i carichi modal.

4 Strategie del sapere

Parlando di contenuti, sappiamo che tra Enunciatore ed Enunciatario si scambiano del sapere. L'Enunciato, che è interpretabile come un Oggetto di valore che deve essere congiunto tra i due. L'enunciato è portatore di una dose di sapere. Si costituiscono così una serie di procedure specifiche del discorso atte a costruire il sapere trasmesso o a regolare il flusso dell'informazione testuale.

Il soggetto dell'enunciazione, oltre ad essere un *attante pragmatico* (cioè uno che fa) è anche un *attante cognitivo* (cioè uno che sa). Così come esistono un Enunciatore ed un Enunciatario che danno luogo alla performance comunicativa, è possibile ipotizzare all'interno del discorso due soggetti chiamati *soggetti enunciazionali*: **Informatore** (attante intermedio che sa che c'è qualcosa da far sapere) e **Osservatore** (attante intermedio che sa che c'è qualcosa da sapere).

L'informatore è un soggetto che si offre alla capacità conoscitiva dell'Osservatore, il quale è dotato di una maggiore o minore competenza cognitiva. In questo modo, anche Informatore e Osservatore si possono dare regimi contrattuali. Il sapere è l'esito di questi scambi cognitivi (interpretabili mediante il modello della narritività). Osservatore e Informatore sono attanti: possono essere manifestanti sotto forma di attori oppure restare istanze astratte e implicite che verranno esplicitate dall'analisi. L'osservatore può essere di diversi tipi:

- Focalizzatore: quando resta del tutto indeterminato;
- Spettatore: quando riceve una collocazione spaziale e temporale;

- Assistente: quando viene reso attraverso un attore;
- Assistente partecipante: quando può diventare un personaggio del racconto;
- Assistente protagonista: quando è la figura centrale del racconto.

L'osservatore è un attante intermedio dell'enunciazione che sa che c'è qualcosa da sapere, l'Informatore è un secondo attante intermedio che sa che c'è qualcosa da far sapere. Anche lui può essere reso mediante un attore o un restante implicito ma non bisogna sempre identificarlo in senso stretto con "chi informa", ma semmai quelle figure che forniscono più o meno la necessaria competenza per farlo. Le competenze possono essere positive (volere, potere) ma anche negative(non).

Vi è poi il **Commentator**, figura presente nella scena raffigurata di un dipinto che indica allo spettatore o ad un altro personaggio presente nel quadro ciò che deve essere guardato e considerato importante.

Osservatore e Informatore possono intrattenere fra loro relazioni ora contrattuali ora polemiche.

I regimi del sapere, inoltre, si configurano diversamente a seconda delle moltiplicazioni e delle relative unificazioni sia dell'Osservatore e sia dell'Informatore. Se gli informatori sono molti e contraddittori, il sapere si sgretola e perde credibilità, se gli osservatori sono molti la verità tende a frammentarsi, se solo uno si costruisce una certezza soggettiva; Pertanto, si può seguire questo schema:



5 Intertestualità, interdiscorsività, intermedialità

Un'ulteriore questione relativa al fenomeno dell'enunciazione è quella del modo in cui il discorso rende possibile un'esperienza empirica di sé: viene materialmente prodotto da un qualche emittente e fisicamente recepito da un qualche destinatario. Non si può avere un discorso senza testi che lo mettono in mostra empiricamente e non si può avere un testo senza un qualche discorso da svolgere.

Il discorso può essere manifestato da testi molto diversi che comprende sia strumenti comunicativi generalmente riconosciuti (libri, immagini, video, ecc) sia entità generalmente considerate non semiotiche. Questa relazione fra discorso astratto e testi empirici è reciproca: non si dà discorso senza testi che lo mettono in mostra empiricamente, non si danno testi senza un qualche discorso da svolgere. Nessuna primarietà, necessaria complementarità. E qui ribadiamo che vi è un rapporto tra l'Enunciatore, che produce i testi al fine di veicolare il suo discorso e l'Enunciatario, che a partire dai testi che gli vengono proposti e da altri che gli circolano attorno, ricostruisce a suo modo il discorso.

La questione della costituzione formale della testualità e la questione della costituzione discorsiva della serie testuale divengono la medesima: testo e intertesto derivano dai medesimi processi comunicativi di costituzione e di circolazione, sono da intendere come una medesima cosa.

L'unico problema che rimane è quello della costruzione e del mantenimento della coerenza discorsiva quando si hanno testi di natura Ben differente. Possiamo avere forme di coerenza diverse:

- **Intersemiotiche:** i testi che contribuiscono alla manifestazione del discorso e che adottano le medesime materie dell'espressione – verbale, visiva, sonora, gestuale, etc- spesso mescolate fra loro;
- **Intersemiotiche (intermediatiche):** i testi adoperati per esprimere un medesimo discorso che fanno a ricorso a differenti materie dell'espressione (nonché di media diversi), esigendo forme di coerenza più complesse e delicate.
- **Estetico- estesico:** una forma di coerenza molto diversa, derivata da altri modi sensoriali del corpo (olfatto, gusto, udito, ecc) e legata al piano dell'espressione e ai suoi eventuali esiti significativi di tipo secondario e indotto. In questo caso è il corpo che si fa carico di tutta la discorsività.
- **Discorsiva:** a metà strada fra le altre, scandita dalla batteria di categorie semantiche (temi e figure) e sintattiche (attori, spazi, tempi), nonché dalle loro molteplici combinazioni.

Il tema d'un discorso è la concretizzazione dei valori narrativi sottostanti, che viene a sua volta ulteriormente concretizzata da una serie di figure del mondo che lo rendono esperibile. Figure che possono essere *partitive* (accumulo paratattico di immagini collegate ad un medesimo principio semantico- es. albero, pino, quercia) o *integrali* (configurazioni semantiche articolate internamente da una qualche sintassi- es. pranzo della festa- servizi di porcellana, spesa abbondante, posate d'argento). Questo è possibile grazie al fatto che, all'interno di una configurazione discorsiva, si istituiscono connessioni e dipendenze fra attori, spazi e tempi. Inoltre, la coerenza del discorso viene costruita -orizzontalmente- grazie alla compresenza entro un medesimo pacchetto testuale di figure appartenenti ora a una ora all'altra forma di totalità figurativa. Viene costruita -verticalmente- grazie alla progressiva concretizzazione e al conseguente arricchimento di una storia astratta prima in un preciso tema e poi in una specifica forma di figuratività e in una precisa batteria di attori, spazi e tempi.

6 Temi e figure

Si pensa che i termini linguistici abbiano un **senso letterale** e uno **figurato**. Il primo sarebbe il *significato proprio*, quello che si trova nella iniziale definizione dei dizionari, e rinvia al referente esterno del segno; il secondo sarebbe un *significato aggiunto* dalla particolare maestria di un singolo parlante o scrivente, che non rinvia al referente reale ma a qualcos'altro. Da una parte ci sarebbe il significato "razionale" del segno, dall'altra il suo significato "poetico".

È stato dimostrato che il significato dei termini non ha nulla di stabile ma si trasforma nel corso del tempo, rinviando a realtà talvolta molto diverse fra loro. Va da aggiungere che il significato linguistico non è un concetto, ma un composto di entità di natura diversa. Inoltre, non esiste un significato legato a un solo e unico termine, dato che le entità linguistiche vanno a comporre entità più vaste di tipo frastico e testuale. Per questo, occorre pensare il significato delle parole in relazione al tipo di configurazione e alla complessità dei discorsi, alle situazioni comunicative, ai contesti sociali, ecc. Questa significazione ha al suo interno elementi di vario genere: di **tipo interocettivo**, ossia entità astratte costruite intellettivamente; di **tipo esteroceettivo**, entità figurative ricostruite attraverso i sensi; di **tipo proprioceettivo**, entità somatiche che articolano la categoria timica. In altre parole, gli elementi che contribuiscono alla costruzione della significazione non sono di tipo intellettuale, spesso riprendono le qualità sensibili di questa realtà, quelle proprietà che il soggetto percepisce mediante i propri sensi rendendole in qualche modo significanti.

Parlando di temi, **la tematizzazione** è la ricopertura semantica delle strutture narrative attraverso la selezione di una serie di temi possibili. Ogni tema può essere raffigurato in maniera diversa: ci sono temi che si collegano automaticamente a certe figure, arrivando a creare veri e propri stereotipi discorsivi. Se il tema fa da cerniera tra la semantica narrativa e la sua resa figurativa, le **figure** costituiscono uno dei gradini più alti del discorso generativo del senso. Le qualità sensibili del mondo naturale vengono convocate all'interno del discorso contribuendo alla costituzione delle sue forme del contenuto. In tal modo il discorso, rendendo sensibile il sensibile, s'arricchisce di significazione e produce l'immagine di un rispecchiamento della realtà.

Le figure non sono mai neutre: nel momento in cui si convoca un certo strumentario di immagini per manifestare certi temi, occorre fare i conti con quello che queste immagini già significano nella miriade di altri testi in cui vengono più o meno frequentemente utilizzate.

La relazione (bidirezionale) fra temi e figure va in entrambe le direzioni: se da un lato il tema è una realtà semantica che viene figurata, arricchita di senso attraverso una serie di figure, le figure a loro volta sono portatrici di temi diversi. Quelli che a livello delle strutture narrative potevamo considerare elementi accessori della storia, riconsiderati a livello discorsivo non sono per nulla ininfluenti nella costruzione semantica complessiva della storia stessa. È proprio qui che trova conferma **la teoria delle figure retoriche**: gli "ornati" del discorso non sono da considerare come orpelli aggiuntivi, bensì come elementi costitutivi del discorso, necessari alla sua organizzazione semiotica complessiva. Il livello retorico del discorso perde ogni aggancio lessicale o frastico e si distribuisce su tutto il testo, di qualsiasi taglia esso sia. Per quanto riguarda il livello della figuratività, esso non deve essere confuso con il piano dell'espressione dei linguaggi visivi. Esso rientra nel piano del contenuto. Una cosa sono le figure del mondo, che concretizzano possibili temi o ne sono portatrici, un'altra cosa sono le immagini che concretizzano quelle figure attraverso il ricorso a una precisa sostanza dell'espressione, quale la visualità. E se è chiaro che attraverso la sostanza visiva la figuratività trova una manifestazione più consona, ci sono casi in cui anche il linguaggio verbale può ben rendere il piano figurativo del discorso. Da qui l'idea che esistono, all'interno della semantica discorsiva, diversi **sotto-livelli di figuratività**. Quest'ultimi sono, ordinati gerarchicamente, a densità figurativa crescente: un primo livello chiamato *figurale* (dove pochi formanti figurativi cominciano a ricoprire la tematizzazione), un secondo

figurativo vero e proprio (dove appaiono le prime figure compiute del mondo), e un terzo denominato *iconico* (dove tali figure vengono arricchite, per tocchi successivi, di dettagli sempre più minuziosi).

La distinzione fra livello tematico e livello figurativo permette di abbozzare una tipologia dei discorsi basata su criteri semantici formali piuttosto che su principi di natura eterogenea. Si danno discorsi dove prevale la componente tematica e discorsi in cui è la componente figurativa a giocare un ruolo primario. All'interno di questi ultimi andranno distinti tipi di discorso in cui prevale una figuratività "tenue" o una "iconica". In quest'ultimo caso il testo, arricchito di figure del mondo identificabili (icone), viene caricato di effetti di reale. Cioè accade che il destinatario sia portato a riconoscere in quelle icone costruite dal testo alcune figure del mondo naturale da lui stesso precedentemente individuate. Il cosiddetto realismo, ad esempio, è l'esito di un riconoscimento figurativo relativo alle procedure di ricezione dei singoli testi.

4.principio di esteticità

1 Forme e sostanze dell'espressione

È il momento di concentrarsi sui *meccanismi della testualizzazione*, di studiare il modo in cui il piano del contenuto si struttura come un testo a tutti gli effetti. Hai livelli non immediati ed evidenti (Narrazione, discorso.); il piano dell'espressione ha una propria valenza quando si arriva al punto cui sul esso si intrecciano le diverse arti, divenute codici specifici, con proprie forme e sostanze usate per esprimersi e che contribuiscono ad arricchire il piano del contenuto dei testi e portano ulteriori significati. Il ruolo della semiotica, in questo frangente, è quello di far interagire tutti questi elementi sostanziali, mostrando come la loro significazione si realizzi soltanto entro precise configurazioni di senso, entro testi. Tutto (qualità sensibili, eventi percettivi, sostanza, natura della materia) potenzialmente può essere veicolo di senso: a patto di entrare in relazione pertinente con altri elementi altrettanto significati entro specifiche manifestazioni testuali. Spesso le sostanze usate per esprimersi sono portatrici di significati ulteriori e specifici.

2 Figurativo e plastico

Da diversi anni la semiotica rileva una doppia natura significativa dell'immagine. Da una parte, essa significa, a partire da precise griglie percettive di carattere culturale, in quanto rappresenta qualcosa al suo interno, una serie di figure del mondo si pongono sul piano del contenuto. Dall'altra, un'immagine può essere portatrice di ulteriori significati che hanno a che fare con i suoi aspetti specificatamente visivi (o plastici).

La sostanza visiva, in un'immagine, significa due volte perché viene formata due volte: una prima volta (quella figurativa) quindi le forme, i colori, i materiali, etc. in essa contenuti significano perché tendono a riprodurre qualcosa che già conosciamo. Ad esempio: prendiamo la foto di un leone, diremo subito che ciò che vediamo è un leone, non penseremo alla sua riproduzione fotografica, alle tecniche, alle condizioni di luce, ecc. Così come nel caso della lingua, il suono usato sul piano del significante per veicolare determinati significati è generalmente arbitrario, salvo i casi in cui esso acquista sensi ulteriori. Allo stesso modo nel campo visivo i significanti incaricati di rappresentare determinate figure possono farsi portatori, se articolati in altro modo nel medesimo testo, di nuovi significati, detti plastici. Uno dei casi più frequenti ed evidenti di questo duplice linguaggio delle immagini è quello relativo al problema della rappresentazione visiva del tempo narrativo. O si ricorre a più vignette che si succedono oppure in un'immagine sola saranno inseriti più momenti dello stesso racconto. Due esempi:



1- Tributo al Tempio di Masaccio (1442): arte che esprime più scene contemporaneamente.

2- Sédatonyl ansiolitico: pubblicità dove il soggetto passa da uno stato di disforia ansiosa ad uno di euforica tranquillità.

Il piano plastico dell'immagine non è il piano dell'espressione della sua figuratività ma un linguaggio secondo, dotato di una propria espressione e di propri contenuti, dunque un linguaggio a tutti gli effetti che si sovrappone a quello figurativo. Se non fosse così, non sarebbe possibile dare un senso alla pittura astratta: non hanno un piano figurativo, non rappresentano nulla, però hanno un senso che è solo il linguaggio plastico a garantire. Inoltre, è evidente come il piano plastico dell'immagine non agisca sulla base di elementi singoli di tipo simbolico, ma funzioni attraverso analogie: attraverso una procedura semiotica definita **semisimbolismo**.

Tali elementi, infatti, non sono simboli ma semi-simboli. Si ha semisimbolismo quando si istituisce una specie di piccolo codice, di modo che almeno due elementi contrari del piano dell'espressione entrino in una correlazione con almeno due elementi contrari su quello del contenuto. (semaforo: il rosso ha senso e significato solo se esiste il verde). Dal punto di vista dell'analisi semiotica, ricostruire semisimbolismi vuol dire sia aggirare il ricatto dei simbolismi – culturalmente determinati- sia fuoriuscire dalla vaghezza delle connotazioni, dipendenti unicamente da chi, soggettivamente, le nota, se e quando le nota.

3 Argomentazioni figurative

Per livello figurativo si intende la concretizzazione del livello tematico; dunque, riguarda il modo in cui si percepisce la realtà esterna. **La figuratività** è quel livello del senso che prende in carico la percezione umana e sociale del mondo, in primo luogo di tipo visivo, ma anche riguardante l'intero apparato sensoriale e somatico. Il modo in cui i temi vengono raffigurati non ha nulla di stabile, bensì varia da cultura a cultura. Di modo il che il medesimo tema possa dar luogo a rappresentazioni figurative molto diverse. Così, l'apparato figurativo che si occupa dei temi astratti non ha nulla di naturale. Tale apparato dipende da un processo percettivo che è l'esito di una "griglia di lettura" proiettata da ogni cultura sul mondo dell'esperienza, per renderlo al tempo stesso percepibile e significativo. La percezione non è legata tanto all'apparato sensoriale, quanto al suo corpo. La visione, invece, dipende da una serie di codici sociali che la trascendono e che, come nella lingua, sono tanti arbitrari quanto condivisi.

Le immagini non rappresentano le cose, ma le nostre idee delle cose. (coniglio papera- Il nostro occhio mette a fuoco il coniglio., decidiamo di vedere il coniglio.).

Così quando si dice che una certa immagine è realistica, è perché vi è un effetto mimetico che deriva da una specie di accordo sociale su quello che è la realtà. DURER Rappresenterà i rinoceronti con le scaglie., on perché nella sua epoca non si conoscessero rinoceronti reali, ma semplicemente perché riprendeva una tradizione pittorica secolare in cui i rinoceronti venivano rappresentati in quel modo. Ovviamente non tutte le immagini sono realistiche allo stesso modo. L'effetto mimetico, però, è volta per volta differente, sia sulla base delle variazioni culturali sia sulla base della fattura dell'immagine. Generalmente, più un testo visivo è ricco di tratti visivi che rendono conto dei dettagli della figura, più questo testo è considerato realistico. (cerchi con + o - dettagli passano dal gatto alla figura geometrica)

Volendo generalizzare, il livello figurativo del discorso prevede una sorta di *scala graduale* che va da un massimo di figurazione a un massimo di astrazione, passando da una serie di gradi intermedi. La teoria semiotica ha proposto di soffermarsi su tre distinti sottolivelli della figuratività:

- **Figurale:** dove pochi formanti figurativi cominciano a essere tratteggiati senza ancora assumere configurazioni ben riconoscibili;
- **Figurativo:** dove divengono riconoscibili precise figure del mondo della nostra esperienza;
- **Iconico:** dove tali figure vengono arricchite da dettagli sempre più minuziosi, sino a imporre un'interpretazione standard, canonica della figura.

Da tutto ciò deriva una serie di rilevanti considerazioni: innanzitutto, la figuratività non è presente solo nelle immagini ma in qualsiasi altro sistema semiotico (compreso il linguaggio verbale). Ad esempio, posso dire pantaloni (figurale) oppure dire indumento che riveste il corpo inferiore prolungandosi per le due gambe fino al collo del piede (figurativo), oppure descrivere un particolare tipo di Pantalone, Il loro stile e la casa produzione (iconico). Anzi nella costituzione dei significati verbali è sempre presente una componente visiva, i cosiddetti **semi figurativi**, che contribuiscono alla produzione degli effetti di senso delle parole.

Questi sottolivelli però non sono presenti sempre in maniera oggettiva. Spesso alcuni vedono prima ciò che è a livello figurativo, e altri ciò che a livello figurale o viceversa, tutto dipende da una scelta percettiva individuale, culturalmente situata. Esempi pag. 143/144

4 Il linguaggio plastico

Nei tre sottolivelli del piano figurativo, quindi, si insinuano numerosi significati che ad alcuni sono immediatamente chiari, ad altri no, soprattutto a chi non è dotato del metalinguaggio descrittivo. La semiotica, quindi, insiste sul fatto che un'immagine non è caratterizzata da immediatezza comunicativa, ma l'immagine insinua più che dire, nasconde più che svelare. E questo è ancora più evidente nel **piano plastico**.

Il plastico è un linguaggio secondo che si sovrappone a quello figurativo, in parte appoggiandosi ad esso e in parte riarticola la materia espressiva dell'immagine per dar luogo a formanti specifici incaricati di veicolare significati originali. Vi sono diverse categorie legate alla costruzione del linguaggio plastico:

- Eidetiche: riguardanti linee e forme;
- Cromatiche: riguardanti i colori;
- Topologiche: riguardanti la posizione delle figure rispetto allo spazio del supporto impiegato; • La luce che intreccia una questione di colori e forma.
- la testura, che sconfinava parzialmente nelle problematiche dell'enunciazione della tattilità.

Il modo migliore per entrare nel merito del linguaggio plastico è quello di vederlo all'opera nella costruzione di qualsiasi testo. **La moda**, per esempio, è un fenomeno di natura visiva, dipendente dall'organizzazione plastica delle forme e delle materie, dal gioco dei colori, dagli abbinamenti e dalle sovrapposizioni. L'essenza della Moda è la dimensione plastica. A questo proposito, è celebre il **caso di Chanel**, stilista che ha lavorato a due livelli: sul piano figurativo, i celebri elementi di identificazione della marca (tailleur, borsa trapuntata, logo doppia c) che danno l'idea di una donna moderna e libera, che si può affermare nel mondo del lavoro senza rinunciare alla femminilità. Ma sul piano plastico quel che emerge è *la silhouette* che essa è riuscita a creare, il *total look* che ha mantenuto costante nel corso del tempo e che ne ha fatto un classico della moda. Quando si parla di classico si intende qualcosa di non barocco, cioè qualcosa che presenti i seguenti caratteri: linearità, distinzione dei piani, forma chiusa, molteplicità degli elementi e chiarezza immediata delle forme. Classico e barocco, intesi come stili che fanno capo al linguaggio plastico, divengono così un modello forte per descrivere e interpretare non solo le immagini pittorico-grafiche ma qualsiasi aspetto della visualità (come la realtà urbana).

5 Esperienza sensoriale e corporeità

La dimensione visiva non è l'unica a essere significativa sul piano dell'espressione dei testi. Udito, olfatto, gusto, tatto e tutta la dimensione polisensoriale radicata nel corpo vengono convocati per produrre significati ulteriori. Spesso, infatti, lo sguardo di chi osserva un'immagine viene ravvicinato alla figura al punto da modificare non solo l'oggetto percepito, ma anche il soggetto percipiente. Quindi, costui non si limita più a vedere ma viene proprio invitato a impiegare il tatto, a toccare quanto sta vedendo. In generale, possiamo dire che nessun sguardo è fine a sé stesso: vede è un processo che coinvolge la totalità del corpo percipiente e con esso il corpo vive un'esperienza. Ogni vedere presuppone un guardare, cioè ad avere uno sguardo orientato a una qualche intenzionalità, diretto ad un obiettivo che è al tempo stesso corporeo e sociale, preindividuale e collettivo.

L'esperienza visiva coinvolge la totalità dei sensi, da cui deriva la necessità di lavorare sulla **dimensione estetica del senso**: da intendersi come aisthesis (=sensorialità), si deve puntare a coinvolgere, attraverso la sensorialità, il corpo nella sua interezza e complessità.

Il corpo, quindi, è il luogo in cui è il mezzo per cui si sostituisce, si ricostruisce la Significazione. Infatti, se la soggettività umana ha una sua base corporea, vuol dire che il soggetto si costituisce e si ricostituisce di continuo fra esperienze presoggettive e istanze intersoggettive, entrambe di matrice somatica. Un campo in cui il corpo sta in stretta relazione con la significazione è quello della spazialità (topologica): si è osservato come le strutture spaziali, radicandosi in quelle somatiche, sono per l'uomo altamente significative. Da un lato, lo spazio significa sempre a partire da un soggetto che vede e vive in un determinato ambiente; da un altro lato, è lo spazio stesso a contribuire alla costituzione dell'identità soggettiva, a permettere certe forme d'azione e a impedirne delle altre. Corpo e spazio sono strettamente legati il corpo abita uno spazio e allo stesso tempo è uno spazio, o per meglio dire un contenitore. Il corpo ha a che fare con le materie dell'espressione dei diversi linguaggi e contribuisce alla loro formazione semiotica, alla loro articolazione in sostanze significanti. Esso è presente nel piano del contenuto di questi stessi linguaggi: rende concreti e verosimili i contenuti tematici e astratti, al tempo stesso fa da base alla formazione delle categorie semantiche e alla loro articolazione. Il corpo, inoltre, interviene in maniera ancora più determinante al momento dell'enunciazione. L'istanza dell'enunciazione non è una forma vuota, bensì essa ha ed è un corpo che, prendendo posizione nello spazio e nel tempo, determina in modi sempre diversi se stesso e ogni sua alterità. Si ipotizza così che il corpo sia responsabile della **semiosi**: è a partire dalle prese di posizione corporee che si determina qualcosa come *un'esterocettività* e qualcosa come *un'interocettività*, un'espressione e un contenuto.

6 Sinestesia

Sarebbero l'associazione espressiva tra due parole pertinenti a due diverse sfere sensoriali (per es. parole calde).

La questione che emerge è quella di collegare la testualità con la sensorialità. Da una parte, va ricordato che la testualità non intende in senso stretto solo il "testo", dall'altra è evidente che corporeità e sensorialità non possono essere ridotte alle forme testuali canoniche. Essi richiedono modelli d'analisi semiotica al tempo stesso specifici e generali: specifici, perché elaborati a partire dal modo in cui il corpo e la percezione accedono al

sensu; generali, perché in qualche modo retroattivi rispetto alla testualità canoniche, reinterpretabili come impronte che il corpo lascia su determinate materie. Si presenta quindi la differenza fra **corpo rappresentato** (enunciato) e **corpo rappresentante** (enunciazione).

La semiotica ha provato a elaborare un modello d'analisi testuale relativo alla corporeità, **la topica somatica**. Essa è una sorta di matrice che stabilisce una tipologia di "modi del sensibile" al cui interno trovano spazio oltre ai tradizionali 5 sensi anche una semiotica del corpo. Questa matrice parte dal presupposto che il corpo sensibile vada distinto in **corpo proprio**, a partire da cui si produce una percezione del Sé, e **carne**, una sorta di istanza, di referenza intima che determina un Me. Entrambi questi aspetti del corpo hanno un interno e un esterno, nonché una zona di confine. La percezione sensoriale è, infatti, un doppio processo che va dall'esterno all'interno, o dall'interno verso l'esterno. Quel che più importa, è che la sensibilità instaura una specifica sintassi figurativa, un'articolazione formale dei suoi specifici processi che, in vario modo, può essere investita da sostanze diverse, dando luogo a effetti sin estetici più o meno mascherati, più o meno creativi, più o meno naturalizzati. Ne deriva che la sinestesia non è semplicemente la rappresentazione esteriore di un senso attraverso un altro, ma il riuso di una forma sintattica attraverso altre sostanze sensoriali. L'odore Per spiegare l'articolazione significativa di un testo dove è questione di odori va innanzitutto ricostruita la sintassi canonica dell'olfatto: i processi olfattivi prevedono la presenza non soltanto del corpo che percepisce l'odore (bersaglio) ma anche di quello che lo emette (sorgente). Dal lato del corpo- bersaglio, l'odore arriva progressivamente e improvvisamente all'interno di un processo chiamato effluvio che prevede tre fasi:

1. L'emanazione: da cui la questione di rintracciare la provenienza;
2. La diffusione: da cui la circostanza di uno spazio più o meno riempito (l'alone);
3. La penetrazione: nel doppio senso di qualcosa che entra dentro il corpo e del corpo che entra dentro l'alone.

Dal lato del corpo-sorgente, le cose sono diverse poiché un odore prevede un corpo che emette certi odori sulla base del suo stato organico e da qui nascono altre tre fasi:

1. La nascita di un odore;
2. La sua degradazione
3. La sua decomposizione finale.

Quel che appare chiaro è che in queste esperienze si pongono questioni relative allo spazio e al tempo con tutte le sovrapposizioni possibili. Ne viene fuori sia un'ampia serie di storie, ma soprattutto visiva a partire dal gioco fra interno ed esterno.

7 Spazio e Soggettività

La questione del corpo non è legata soltanto alla sfera della sensorialità, essa coinvolge molti altri fenomeni semiotici, tra cui in modo molto potente **il senso dello spazio**. Il corpo ha un nesso costitutivo con la spazialità: acquista consistenza e senso grazie alla sua collocazione in un determinato luogo e al tempo stesso contribuisce a dare senso a tali luoghi, a costruirne la significazione. Intesi semioticamente, lo spazio e il soggetto si costruiscono uno rispetto all'altro e il tramite attraverso cui ciò avviene è proprio il corpo (nella sua doppia natura di contenuto e contenente). Dal punto di vista dell'analisi della significazione umana e sociale, lo spazio è un sistema strutturato di cose e di vuoti che parlano d'altro da sé. Esso è una serie di strutturazioni di estensioni in presupposizione reciproca con una serie di strutture di significato, culturalmente e storicamente determinate. Per la semiotica spazialità e soggettività si costituiscono reciprocamente. A patto di intendere la soggettività come qualcosa che sia contemporaneamente *presoggettivo* (corporeo) e *intersoggettivo* (sociale). La prospettiva della semiotica si identifica con quella del fruitore, del corpo-soggetto che percorre questi spazi, li subisce o li trasforma, ci si installa o li sfugge. La semiotica dello spazio insiste su alcune questioni legate fra loro.

La prima riguarda la narratività: lo spazio significa in quanto iscrive al suo interno una serie di azioni di coloro i quali lo vivono e lo attraversano. Questa serie è narrativa: le azioni non sono organizzate a caso ma sono significative poiché articolate in vista di programmi più o meno complessi. Se gli spazi sono funzionali per qualcuno è perché stimolano determinate forme di comportamento. In questo senso, il testo urbano è da intendere come una serie di attanti che fanno delle cose e provocano passioni ad altri attanti, secondo relazioni polemico-contrattuali riconducibili ai classici modelli della grammatica narrativa. Inoltre, ogni luogo fisico è un enunciato di stato che presuppone almeno un enunciato del fare. In questo modo diviene possibile distinguere tra soggetti enunciati nello spazio, per cui certe azioni e certi programmi vengono delegati a forme e sostanze

spaziali (ascensore), soggetti dati a livello di enunciazione, “utilizzatori modello” previsti dall’articolazione spaziale, soggetti empirici che vivono lo spazio, adeguandosi agli utilizzatori modello, accettano la semantica dello spazio in cui si trovano. I primi sono impliciti e fisici, spesso più efficienti. I secondi sono astratti e in qualche modo costretti dalla situazione. Gli ultimi sono concreti e imprevedibili.

8 La presa estetica

Per concludere, resta da esaminare il problema dell’eventuale relazione fra i processi sensoriali e somatici che abbiamo chiamato estetici e quegli altri fenomeni che ricadono sotto il dominio dell’arte, della bellezza o dell’esperienza estetica. Dal punto di vista di una semiotica del testo occorre studiare i modi in cui i processi sensoriali e somatici vengono testualizzati, inseriti in una qualche configurazione di senso e perciò dotati di specifica significazione. Occorre inoltre esaminare come, in alcuni di quei testi vengono considerati opere d’arte, funzionino questi processi di testualizzazione. Da qui la nozione di presa estetica.

La presa estetica è quel momento indicibile in cui la sensorialità riemerge senza consapevolezza ma con determinazione, trasformando radicalmente la cognizione, la soggettività e l’intersoggettività. Bisogna però ricordare due punti: *il primo* è quello della **presenza della figuratività nel piano del contenuto** dei linguaggi. Il significato non ha solo natura concettuale ma anche sensibile. La sensibilità non si dà soltanto sul piano dell’espressione significante ma anche su quello del contenuto significato. *Il secondo* punto è la **relazione fra plastico e figurativo**: il plastico (su cui si fonda gran parte della significazione visiva) emerge quando si trascende l’appercezione figurativa dell’immagine. Il plastico è quel qualcosa che si percepisce in un secondo momento. Esso è una specie di visione “altra” del mondo, che richiede abilità non comuni (prerogativa spesso degli artisti). È questa la ragione per cui, gli artisti hanno una sensibilità particolare: vedono il plastico laddove tutti percepiscono il figurativo. Questa abilità potremmo chiamarla **competenza plastica** ed è presente in modi variabili in ciascuno di noi e contribuisce alla costituzione della soggettività (che è sempre frutto di una trasformazione). A livello sensoriale la soggettività può trasformarsi se si trova incastrata in quei momenti in cui la percezione acquista ruoli attivi. La semiotica, infatti, cerca nei testi quei processi dove il corpo è un insieme complesso di sensorialità e percezione (ma anche programmi d’azione, cognizione, passione, etc) per vedere come esso viene testualizzato. I testi sono configurazioni di senso dove una serie di fenomeni acquistano un certo ruolo, assumendo un qualche significato. La sensorialità emerge direttamente nei modi in cui si presenta culturalmente, ossia testualmente.

9 Guizzo Finale

Il testo qui propone l’analisi semiotica del testo “Il seno nudo” di Italo Calvino appartenente alla serie Palomar. In questo testo Calvino descrive il difficile incontro tra il “filosofico” protagonista del libro e una donna distesa al sole a seno nudo sulla spiaggia. Di fronte a quest’evento, il signor Palomar si pone diversi problemi etici e ideologici: dovrà guardare la donna? E in che modo? Uno degli sguardi scelti da Palomar per mirare la donna è un buon esempio di presa estetica. Il testo racconta un processo di conversione della vista in tatto; lo sguardo si trova a sfiorare il seno della donna, la quale finisce per andare via indispettita. Questo evento, apparentemente privo di importanza, comporta una profonda trasformazione sia di Palomar che della donna: entrambi perdono la propria identità, divengono rispettivamente puro sguardo e puro seno, per poi riacquistare un’altra identità. Il signor Palomar è descritto da Calvino come un eroe positivo della conoscenza impossibile. Egli si rifiuta di totalizzare l’esperienza del mondo circostanze, anzi, preferisce concentrarsi su una puntuale descrizione di tutto ciò che vede. Palomar mette in pratica il precetto fenomenologico per cui la realtà si ricostruisce attraverso la progressiva elaborazione dei “punti di vista” che essa riesce ad assumere. Egli parte da un’osservazione o da una sensazione e le trasforma elaborando tutte le possibili sfaccettature. Solo che, al momento di tirare le fila, si perde nelle innumerevoli possibilità che gli sono state offerte e preferisce rinchiudersi in un ostinato silenzio. Nel racconto trascritto Palomar oscilla tra quattro modi di guardare il seno della donna e quattro modi di rielaborarlo cognitivamente. 1. Primo momento: è sotto il segno della duratività inconsapevole, di un’adesione blanda e parziale a un senso comune portatore di una generica etica della discrezione. Incontrando tra i vari bagnanti la donna a seno nudo, Palomar volge lo sguardo all’orizzonte. Secondo momento: finora lo sguardo era tenuto sotto controllo da un soggetto responsabile e proprietario, adesso però Palomar si lascia andare ed ecco che lo sguardo si trasforma sinestesicamente in tatto, sfiorando l’insieme degli oggetti che danno vita al paesaggio, incluso il seno della donna. 3. Terzo momento: qui non c’è più Palomar e la bagnante, l’uomo e la donna, ma solo uno sguardo e un seno. Perduta l’identità sociale e la loro abituale configurazione, i nuovi attanti della storia avanzano l’uno verso l’altro. È in questo preciso momento che ha luogo l’evento estetico, manifestazione di una discontinuità non solo visiva ma dell’intera esistenza intersoggettiva. Nel momento in cui la vista discende verso il livello più profondo della percezione, i due attanti possono finalmente

congiungersi in un momento d'improvvisa felicità. Il "guizzo" evocato come metafora dello scarto visivo, è la parola che fa da sintesi alla presa estetica. Da qui poi il "trasalimento" (sussulto, movimento del corpo dovuto a un'emozione improvvisa", il sussulto va attribuito all'oggetto e l'emozione al soggetto. Il tutto avviene durante queste fasi: 4. Quarto momento: ultimo tentativo di Palomar che resta però del tutto virtuale. Egli ora vuole far esprimere al suo sguardo un "incoraggiamento disinteressato" verso il cambiamento dei costumi, il suo predisporre ad accettare i nuovi stereotipi sociali (avere una mentalità più aperta). 5. La donna va via sdegnata, perché? Perché lei non ha rielaborato cognitivamente l'evento estetico, oppure, l'ha perfettamente rielaborato e sfugge a colui che si appresta a toccarla di nuovo. In ogni caso, lo stereotipo ha subissato "le intenzioni più illuminate" del signor Palomar, lasciandogli una vaga nostalgia per l'accaduto e un netto sentore di imperfezione umana e sociale.