

GIANFRANCO MARRONE

IL DICIBILE E L'INDICIBILE

verso un'estetica semio-linguistica



Per non factum, sed genitum,
omnia facta, sed non genita.

Se i pesci, come l'esteta, distinguono i profumi in chiari e scuri, e se le api classificano le intensità luminose in termini di peso – l'oscurità essendo per loro pesante e il chiarore leggero –, l'opera del pittore, del poeta e del musicista, i miti e i simboli del selvaggio ci devono apparire, se non come una forma superiore di conoscenza, almeno come la più fondamentale, la sola veramente comune... (Claude Lévi-Strauss)

1 Descrizione e pertinenza

Nel nostro secolo, la linguistica e la semiotica trasformano profondamente la teoria estetica: sia per quel che riguarda la sua configurazione interna, sia per quel che riguarda le sue finalità esplicative. In questo periodo l'estetica abbandona un certo numero di nozioni su cui aveva centrato la propria attenzione – la bellezza, l'espressione, il genio, l'empatia etc. –, per guardare ai fatti artistici e ai fenomeni estetici più che altro da un punto di vista formale e procedurale. Considerare l'arte e l'esteticità nella prospettiva linguistica e semiotica vuol dire soprattutto analizzarne le forme e i motivi allo stesso modo in cui queste discipline analizzano altri possibili sistemi di significazione o processi di comunicazione. Così, al di là delle numerose e spesso radicali differenze tra autori e correnti che nel nostro secolo hanno operato un connubio tra l'estetica e le discipline semio-linguistiche, possiamo ritrovare in queste prospettive di ricerca almeno due elementi epistemologici in comune: quello della descrizione (in opposizione alla prescrizione) e quello della pertinenza (in opposizione alla verificabilità).

Innanzitutto, l'attenzione che la maggior parte delle estetiche a indirizzo linguistico e semiotico dedica al fatto tecnico e strutturale dell'arte non può non ricordare molte estetiche premoderne, soprattutto quella trattatistica poetica e retorica che si poneva il problema della costruzione dell'opera, delle sue strategie testuali e dei suoi effetti ricettivi. Laddove però tale trattatistica tendeva più che altro a offrire una serie di prescrizioni per la composizione di opere a venire, l'estetica a orientamento linguistico e semiotico preferisce invece garantire *descrizioni* di opere già esistenti, in modo da ricostruire a posteriori le condizioni di possibilità del fare artistico in generale.

Per quanto in vario modo modificati e ampliati, i capitoli di questo libro hanno le seguenti provenienze. **I:** *Per una Storia dell'Estetica*, Palermo, Centro stampa della Facoltà di Magistero, 1992, pp. 247-293. **II:** *Intorno al Kitch*, dispensa per il Corso di Estetica dell'a.a. 1993-94, Palermo, Facoltà di Magistero. **III:** "Il tema del motivo", comunicazione presentata nel Seminario internazionale "Iconologia e oltre", Palermo 18-21 dicembre 1989. **IV:** "Arti del tempo, arti dell'aspetto", in *Laocoonte 2000*, a cura di Luigi Russo, *Aesthetica preprint*, n. 35, 1992. **V:** "Figuratività e mondo naturale", relazione per il Convegno nazionale dell'Associazione Italiana Studi di Estetica *Significati e valore della Natura nel pensiero estetico di Oriente e di Occidente*, Trento 11-12 aprile 1994; di prossima pubblicazione negli Atti a cura di Renato Troncon. **VI:** "L'estetica semio-linguistica: il progetto, le questioni", comunicazione presentata nel XVI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Siena 23-25 settembre 1988; in *Carte semiotiche*, n. 7, 1990. **VII:** "Dal fare all'essere: la prova estetica", relazione presentata nel X Congresso internazionale di studi antropologici *La prova*, Palermo 14-16 dicembre 1989; di prossima pubblicazione negli Atti a cura di Salvatore D'Onofrio. **VIII:** "Estesia e cognizione nella semiotica generativa. Un esempio proustiano", comunicazione presentata nel XXVIII Congresso della Società di Linguistica Italiana *Linguaggio e cognizione*, Palermo 27-29 ottobre 1994; di prossima pubblicazione negli Atti a cura di Franco Lo Piparo. **IX:** "Rilettura di Brillat-Savarin", relazione presentata nel Convegno *Le forme del gusto*, coordinato da Jean-Marie Floch e Eric Landowski, Urbino 20-22 luglio 1995. Si ringraziano i direttori delle riviste e i promotori dei convegni per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione.

Si tende in questo modo a superare una delle ambiguità di fondo della teoria estetica, che spesso ha teso a confondere, all'interno della nozione centrale di "bello", considerazioni di fatto e giudizi di valore. Lo sguardo semiotico sui fatti estetici – recuperando invero certe istanze già presenti nella *Poetica* aristotelica o nel *Sublime* longiniano – mira a tener rigidamente separata l'analisi delle procedure mediante le quali si costruisce il testo artistico dal piacere che tale testo sa provocare nel suo fruitore (o dai valori che una cultura in esso ripone). Il che non implica – come qualcuno ancora sostiene – un rifiuto pregiudiziale del piacere o del valore estetici; significa semmai rintracciare i modi semiotici attraverso cui quel piacere e quel valore possono essere dati nel singolo individuo o in un intero assetto culturale. Separare fatti e valori appare insomma come il modo migliore per spiegare i secondi attraverso i primi.

In secondo luogo, queste tendenze dell'estetica contemporanea condividono il presupposto di un'applicazione meno ingenua dell'ideale metodologico-scientifico ai fenomeni artistici e, in generale, estetici. Diversamente dalle estetiche positiviste, che – in nome di un principio di scientificità pensato a imitazione delle scienze esatte – tentavano di applicare i risultati teorici di discipline come la psicologia o la sociologia allo studio delle vicende artistiche, la prospettiva di ricerca semio-linguistica ritiene che l'operatività delle scienze del linguaggio abbia parametri propri, categorie e paradigmi specifici, per nulla comparabili a quelli di discipline come la fisica o la biologia.

La ricerca di un metodo rigoroso e per certi versi verificabile non implica dunque, secondo l'estetica di derivazione linguistica e semiotica, una ricaduta in quello scientismo tanto euforico quanto ingenuo che ha caratterizzato gran parte della cultura della seconda metà dell'Ottocento (e, per molti versi, continua a caratterizzare quella del Novecento). Implica semmai l'assunzione consapevole di uno sguardo analitico che, nel momento stesso in cui descrive i propri oggetti di studio, mette costantemente in discussione se stesso e i propri metodi; uno sguardo, insomma, che caratterizza quel dominio del sapere dove si pensano e si costruiscono le cosiddette scienze umane e sociali.

La presunta scientificità dell'estetica semio-linguistica – che pure alcuni hanno rivendicato come suo maggior pregio e che altri hanno indicato come suo maggior limite – è da intendere allora come volontà di considerare i fenomeni estetici in quanto fenomeni antropologici, dunque analizzabili con la stessa accortezza con cui si analizzano, poniamo, le relazioni di parentela o le forme religiose. Al principio di verificabilità tipico dello scientismo l'estetica semiotica, in quanto scienza dell'uomo, oppone così il principio di *pertinenza*, che pone ordine ed esige coerenza nel discorso analitico, senza per questo rinviare a un "reale" universale e necessario. Descrivere, allora, non è limitarsi a indicare cose e fenomeni immediatamente dati, ma rintracciare i livelli corretti entro cui collocare queste cose e questi fenomeni, le prospettive

sensate entro cui metterli in relazione tra loro, i criteri mediante i quali è possibile mostrarne somiglianze e differenze.

Se dunque, per quel che riguarda il presupposto epistemologico della descrizione l'avversario teorico è il romanticismo, per quel che riguarda quello della pertinenza, l'avversario teorico è senza dubbio il positivismo. Più che il Romanticismo e il Positivismo, per così dire, storici, legati cioè a periodi culturali delimitati e immediatamente riconoscibili, si tratta però delle mentalità positivista e romantica che hanno circolato e continuano a circolare, con maschere più o meno palesi, nella cultura moderna. Una mentalità positivista che trascura lo spessore simbolico delle opere in nome di un'esclusiva considerazione della fattualità immediata del mondo; una mentalità romantica che trascura il lato materiale dell'opera in nome della superiorità dell'artista-genio e delle sensazioni impalpabili provate dal pubblico dell'arte. Due facce opposte e complementari – come è facile vedere – di una medesima episteme culturale.

E se in un primo tempo l'estetica semio-linguistica si pone più che altro questioni riguardanti le singole opere d'arte, gli esiti della ricerca successiva, occupandosi dei fenomeni generalmente estetici, sembrano orientati verso un allargamento del campo. Se quindi nelle sue fasi iniziali questa prospettiva di studi appare come una pratica d'analisi con l'esclusivo problema del metodo – più vicina a quella che Max Dessoir chiamava "scienza dell'arte" che non all'estetica vera e propria –, ci si accorge in seguito che a partire da quelle istanze metodologiche è possibile portare avanti una meditazione teorica sempre meno implicita e sempre più incisiva. Così – superata l'euforia per lo strutturalismo, che come una moda intellettuale ha attraversato in modo talvolta acritico le cronache culturali degli anni Cinquanta e Sessanta, superata altresì la crisi d'identità che è seguita negli anni Settanta, e superato infine lo scoraggiamento che ha pervaso le scienze umane nel decennio successivo – l'applicazione della mentalità semiotica ai problemi dell'estetica è oggi destinata a divenire una delle prospettive di ricerca più proficue.

Queste indicazioni epistemologiche hanno comunque un valore molto generale. Per comprendere il senso dell'esperienza semiotica nel dominio estetico, è necessario tracciarne, seppure a grandi linee, una storia e una geografia. In un primo momento, infatti, l'ostilità nei confronti del romanticismo è una pura esigenza teorica, una petizione di principio che in molti casi o finisce per sottostare a una mentalità idealistica radicata a fondo nella disciplina estetica o, per reazione, nega l'opportunità di ogni teoria dell'arte. Accade così che, da un lato, autori come Richards teorizzino come carattere specifico dell'arte il linguaggio legato all'emozione; e, che, da un altro lato, coloro i quali, come i formalisti russi, intendono lavorare sulla materialità dei testi, non dicano mai di voler costruire un'estetica linguistica, ma, molto diversamente, una critica letteraria indirizzata *contro* l'estetica come tale. A poco a poco, però, con il concretizzarsi di proposte positive di ridefinizione e

di analisi dell'arte, e con l'approfondimento della ricerca sulla significazione, l'applicazione delle scienze del linguaggio all'estetica finisce per costituire una vera e propria teoria alternativa, in grado di competere e di soppiantare una visione romantica o positivista dell'arte consolidate nei secoli.

Si è arrivati così, in un indirizzo di ricerca tuttora in via di approfondimento, alla possibilità che l'estetica semio-linguistica dialoghi da pari a pari con le teorie estetiche del passato e del presente, prenda a prestito nozioni e a sua volta ne fornisca a grandi apparati di pensiero come la fenomenologia, l'ermeneutica, il decostruzionismo, l'estetica della ricezione, ma anche la critica kantiana o l'analisi freudiana. Si configura in modo sempre più evidente la possibilità, per così dire, istituzionale che estetica e semiotica non siano più *due* discipline diverse con eventuali tangenze tra loro, ma un solo campo di ricerca con problemi e soluzioni comuni.

2 Dall'affettività all'iconismo

Se i più noti protagonisti della semiotica – anche grazie alla moda strutturalista già menzionata – sono soprattutto di origine europea, i primi studiosi che hanno lavorato a metà strada tra estetica e semiotica sono invece d'origine americana. Accanto agli indirizzi di pensiero dominanti – il naturalismo, il pragmatismo, il comportamentismo – si sviluppa negli Stati Uniti, tra gli anni Venti e Quaranta, una corrente di studi interessata ai problemi della semantica e della semiotica, e soprattutto ai rapporti che queste discipline possono avere con le principali questioni dell'estetica teorica. Nasce così l'idea dell'arte come fenomeno comunicativo, che se pure era già vagamente presente in quel filone di studi di area anglosassone che si richiamava al neoempirismo, non è stata sino a questo momento sufficientemente approfondita. In autori come Richards, Langer e Morris diventa di interesse primario la questione di individuare i caratteri propri del linguaggio artistico e dei modi in cui esso si manifesta nella comunicazione estetica concreta.

La teoria che maggiormente attira l'interesse degli studiosi americani del linguaggio artistico è la filosofia delle forme simboliche di Ernst Cassirer. Diversamente dalla celebre identificazione di estetica e linguistica operata da Croce (secondo la quale l'arte e la lingua hanno in comune l'essere atti di spontanea creatività), per Cassirer l'arte è assimilabile al simbolico poiché possiede una sua forma articolata. Anche se esprime sentimenti oscuri altrimenti indicibili, l'arte, in quanto forma discorsiva, è dotata di una sua razionalità che se pure si differenzia dall'attività scientifica, non per questo le si oppone come l'intuizione (emotiva) al concetto (logico). La scienza, secondo Cassirer, articola un certo tipo di simboli alla ricerca di ricorrenze e di leggi della natura; e l'arte articola un altro tipo di simboli alla ricerca della forma della realtà umana. Rispetto alla scienza l'arte rappresenta dunque, come pensa anche John Dewey, un'intensificazione qualitativa della nostra esperienza.

Sulla scia di Cassirer, e dunque di una generale riflessione intorno al problema della simbolicità, si pone Susanne Langer, per ribadire che l'arte non è, come pensavano alcuni neopositivisti, un semplice *sintomo* del sentimento umano (una sorta di grido inarticolato e per questo insignificante), ma un vero e proprio *simbolo* di esso. La simbolicità dell'arte è però diversa da quella della scienza. Dove quest'ultima dà luogo a simboli *rappresentativi*, che rinviano a una realtà esterna che intendono descrivere, l'arte – scrive Langer in *Sentimento e forma* (1953) – produce simboli *presentativi*, i quali non hanno un significato al di fuori di sé, ma rinviano soltanto a se stessi, alla loro articolazione interna, alle loro caratteristiche formali. Da qui il rapporto tra l'arte come forma significante e il sentimento come suo contenuto intrinseco. E se forma e contenuto non possono essere separabili dal punto di vista linguistico, allo stesso modo l'arte e il sentimento finiscono per rimandarsi a vicenda.

2.1 Il linguaggio degli affetti

Ben prima di Langer, però, già Ivor A. Richards va alla ricerca di una relazione precisa tra fenomeni affettivi e fenomeni linguistici. Con Richards, infatti, l'estetica si sviluppa soprattutto sulla base del riconoscimento dell'importanza del linguaggio nell'esperienza umana in generale e in quella estetica in particolare. Diversamente dalle estetiche scientifiche precedenti (basate sui risultati della psicologia o della sociologia, ma anche della fisiologia e della fisica) dalle estetiche americane a lui contemporanee (basate sul naturalismo e sul pragmatismo) l'impegno principale di Richards è quello di considerare l'arte come una forma particolare di comunicazione.

Come per Langer, il punto di partenza di una ricerca di questo tipo è la volontà di confutare le concezioni filosofiche del neopositivismo che negavano alle affermazioni dell'estetica ogni verificabilità empirica e, di conseguenza, ogni valore conoscitivo. Non ha senso – scrive Richards nel celebre *Principi della critica letteraria* (1924) – dire che le affermazioni della poesia non hanno valore poiché sono prive di riferimenti empirici immediati e cadono in continue contraddizioni logiche. Non ha senso, molto semplicemente, perché il linguaggio poetico, a differenza di quello descrittivo dell'indagine scientifica, è caratterizzato proprio dal fatto di non dover rispondere ad alcun criterio di verità e di falsità. Se il linguaggio comune è generalmente un insieme di asserzioni sul mondo, il linguaggio poetico gioca più che altro su pseudo-asserzioni circa il mondo stesso; ma esso è legato, non tanto alla realtà fisica, quanto all'universo soggettivo degli affetti e dei valori.

Il linguaggio poetico è, insomma, un linguaggio affettivo. Le sue affermazioni non devono affatto essere verificate, pena l'incomprensione della più intima caratteristica del fenomeno poetico. Di conseguenza – cosa che né gli estetologi né i linguisti hanno voluto considerare sino

in fondo – le regole del linguaggio poetico (mediante le quali si evocano sentimenti) sono del tutto diverse da quelle del linguaggio comune. Non esiste un solo linguaggio fondato su leggi logiche universali; si danno semmai molteplici forme linguistiche basate su massime volta per volta diverse che ben poco hanno a che fare con i principi della logica formale. Così, la "grammatica" poetica va sviscerata nelle sue forme costitutive allo stesso modo in cui si procede per quella comune o per quella scientifica. E il fatto che sia nella parlata quotidiana sia nella poesia le due funzioni – simbolica e emotiva – si confondano e tendano a sovrapporsi non toglie nulla al valore metodologico di questa distinzione; al contrario rende ancora più urgente un'analisi vigile e continuata dei vari fenomeni linguistici che spieghi dove il linguaggio è usato per uno scopo e dove per l'altro.

Questo genere di affermazioni – che l'estetica semiótica successiva provvederà in parte a ridimensionare – non investe soltanto la distinzione in fin dei conti tradizionale tra arte e scienza. Esso va inteso soprattutto come un tentativo di legittimazione dell'estetica in quanto disciplina a sé stante e in quanto garante epistemologica della critica letteraria e artistica. Le asserzioni che hanno a che fare con l'universo affettivo non sono quindi tanto quelle dei poeti quanto quelle dei critici. È soprattutto la critica letteraria che – contro i neopositivisti – Richards ha in mente di giustificare a livello epistemologico. E, per farlo, egli ha bisogno di fondarla su basi teoriche certe, ossia su un'estetica sottoposta a una specie di preliminare epurazione terminologica del suo linguaggio.

Da qui il lungo elenco che, con C.K. Ogden, Richards compila, nel celebre articolo su "Il significato della bellezza" (in *Il significato del significato*, 1923), dove si riportano, appunto, i troppi, diversi significati che il termine "bellezza" ha assunto nelle diverse teorie estetiche. Secondo Ogden e Richards gli studiosi di estetica, spesso, credono di discorrere della stessa cosa sol perché utilizzano gli stessi termini ("bellezza", "arte" e simili); pensano e definiscono invece concetti molto lontani tra loro.

Ogni qual volta – scrivono Ogden e Richards [1923: 167 tr.it.] – abbiamo un'esperienza che si potrebbe chiamare "estetica", cioè ogni qual volta godiamo, contempliamo, ammiriamo o apprezziamo un oggetto, vi sono evidentemente parti differenti della situazione su cui si può appuntare l'attenzione. A seconda che scegliamo l'uno o l'altro di questi aspetti, svilupperemo l'una o l'altra delle principali dottrine estetiche. Nel compiere la scelta, in effetti, decideremo quale dei principali tipi di definizione impieghiamo.

Un'esigenza di chiarezza definitoria porta quindi Ogden e Richards a distinguere ben sedici possibili accezioni del termine "bellezza". E "bello" può essere:

* Le parentesi quadre indicano i titoli presenti in Bibliografia.

- (1) ciò che possiede la semplice qualità della bellezza,
- (2) ciò che ha una forma specifica,
- (3) ciò che è un'imitazione della natura,
- (4) ciò che deriva dall'efficace utilizzazione di un mezzo,
- (5) ciò che è opera del genio,
- (6) ciò che rivela la verità, lo spirito della natura, l'ideale,
- (7) ciò che produce illusione,
- (8) ciò che produce effetti sociali desiderabili,
- (9) ciò che è un'espressione,
- (10) ciò che provoca piacere,
- (11) ciò che suscita emozioni,
- (12) ciò che dà luogo a un'emozione specifica,
- (13) ciò che implica processi di empatia,
- (14) ciò che esalta la vitalità,
- (15) ciò che ci mette a contatto con personalità eccezionali,
- (16) ciò che determina la sinestesi.

Dinnanzi a una tale babele di intendimenti – al cui interno è facile riconoscere le posizioni dei filosofi e dei critici d'arte più noti – come è da considerare allora la bellezza? Deve l'estetologo limitarsi a fare il "cane da guardia" delle affermazioni dei critici d'arte – come è stato affermato giusto a partire da questa classificazione – o invece la constatazione della varietà dei significati della bellezza porta a un relativismo che ridimensiona le pretese dell'estetica, senza per questo dichiararla fuori corso? Su questi interrogativi si è giocata molta fortuna dell'estetica del nostro secolo, sia negli Stati Uniti che in Europa, instaurando "processi" a una disciplina che ha dovuto e saputo difendersi sia da attacchi interni sia da attacchi esterni molto duri.

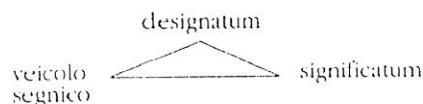
Per quel che riguarda Ogden e Richards, essi propendono per la sedicesima accezione della bellezza (la sinestesi), che implica quei caratteri di integralità, pienezza, compiutezza dell'esperienza, totalità armonica che ricordano molto da vicino quelle su cui si basa molta estetica novecentesca americana, e che saranno di lì a poco diffuse da un libro destinato a diventare celebre: *Arte come esperienza* di John Dewey.

Comunque, vista in prospettiva storiografica, la posizione di Richards non è importante, in senso stretto, tanto per l'idea di sinestesi o per le dispute istituzionali cui ha dato luogo. Essa riveste un notevole interesse più che altro perché innesta – parallelamente ma più esplicitamente ancora dei formalisti russi – una riflessione, non solo sullo statuto dell'arte come linguaggio, ma anche su quello dell'estetica come forma di sapere. Richards rivendica l'esigenza di un'estetica che affronti i problemi sia del linguaggio delle opere sia del suo proprio metalinguaggio: linguaggi specifici, profondamente diversi sia da quello della vita quotidiana sia da quello della scienza, ma non per questo meno importanti dal punto di vista sociale e epistemologico. Solo che, a dire il vero, varrà più la rivendicazione teorica che non la soluzione adottata. Vedremo infatti che l'idea di un linguaggio affettivo è in fondo ancora troppo vaga per definire la comunicazione artistica.

2.2 La comunicazione dei valori

Nella stessa direzione di una considerazione comunicativa dell'arte va l'estetica di Charles Morris. Tra i padri fondatori – sulla scia di Charles S. Peirce – della semiotica americana, Morris riprende in senso linguistico la teoria deweyana dell'arte come forma compiuta dell'esperienza, inserendo il linguaggio articolato verbale (comune e poetico) nel più ampio orizzonte dei sistemi di segni e dei processi comunicativi.

Secondo Morris, la semiotica è una prospettiva di ricerca all'interno della quale deve confluire gran parte dei problemi sinora trattati dalle diverse scienze umane, una sorta di metadisciplina che può garantire un ordinamento complessivo delle varie forme del sapere. Punto di partenza della ricerca morrissiana – sviluppata soprattutto in *Lineamenti di una teoria dei segni* (1938) e *Segni, linguaggio e comportamento* (1946) – è l'idea del cosiddetto "triangolo semiotico". Secondo Morris ogni segno, in quanto strumento atto a comunicare qualcosa circa qualcosa'altro, instaura sempre una relazione fra tre termini: un *veicolo segnico* (ciò mediante cui si dice, da altri chiamato "significante"), un *significatum* (ciò che si dice, il "significato") e un *designatum* (ciò di cui si dice, chiamato anche "referente").



Questi tre elementi del segno possono venir studiati da tre singole branche della semiotica: la sintassi (che si occupa delle relazioni tra i veicoli segnici), la semantica (che descrive le relazioni tra il significatum e il designatum) e la pragmatica (che studia i nessi tra il veicolo segnico e il designatum, ossia, in generale, le influenze dei segni sul reale). Ma è evidente che tutti e tre gli elementi del segno sono indispensabili nell'atto comunicativo concreto. E proprio sulla base della rilevanza acquisita volta per volta da ognuno di essi Morris distingue, riprendendo Peirce, tre tipi di segni: l'*indice* (dove il significante rinvia al referente con scarso intervento del significato: per esempio, nella lingua, i pronomi personali, o, nel campo del non-verbale, i gesti di rinvio immediato), l'*icona* (dove il significato è una raffigurazione del referente: l'esempio più ovvio è quello dell'immagine) e il *simbolo* (dove prevale l'astrattezza del significato rispetto alla concretezza del referente: pensiamo ai concetti teorici, ai grafi matematici, alle idee filosofiche).

Date queste distinzioni, sarà più chiara la definizione morrissiana dell'arte, in una prospettiva che assimila del tutto l'estetica all'interno della semiotica. A differenza di Langer e di Richards, che pensano l'arte come manifestazione concreta di un linguaggio emotivo, Morris – soprattutto nei saggi "L'estetica e la teoria dei segni" e "Scienza, arte e

tecnologia" (entrambi del 1939) – considera il linguaggio artistico come una delle forme primarie del discorso quotidiano, al pari della scienza e della tecnologia.

Se la scienza produce un discorso di tipo enunciativo e produttivo che permette all'uomo «di determinare le sue aspettative con precisione crescente sulla base di ciò che incontra nell'esperienza» (attraverso soprattutto simboli), la tecnologia ha bisogno di un linguaggio atto a raggiungere nel modo più adeguato la soddisfazione dei bisogni e dei desideri, un linguaggio quindi di tipo strumentale (che adopera più che altro indici). Altra cosa è il linguaggio estetico, la cui specifica funzione è «la comunicazione iconica dei valori».

L'arte infatti – argomenta Morris – adopera un tipo particolare di segni (appunto, le icone), la cui finalità è quella di designare le proprietà assiologiche, ossia le valutazioni intrinseche di un oggetto o di una situazione. Per poter rappresentare «in modo vivace» tali valori, il segno estetico deve contenere direttamente il giudizio di valore sull'oggetto che designa. Esso sarà pertanto, non un simbolo (che designa l'oggetto sulla base di convenzioni estrinseche), né un indice (che rimanda in modo inespressivo all'oggetto), ma un'icona, una sorta di immagine che, non solo mostra in modo espressivo il referente, ma al contempo comunica le valutazioni positive o negative su di esso. In altri termini, l'arte non parla della realtà, non la descrive (come fa la scienza) né tende a trasformarla (come fa la tecnologia), ma la riproduce valutandola o, che è lo stesso, la valuta riproducendola. Leggiamo in "Scienza, arte, tecnologia":

L'artista è uno che forma un qualche mezzo in modo che esso assuma in sé il valore di una qualche esperienza significativa [...]. L'opera d'arte è un segno che designa il valore o la struttura assiologica in questione, ma ha la peculiarità – in quanto segno iconico – che nonostante la sua generalità di riferimento, il valore che designa è incorporato nell'opera stessa, di modo che chi percepisce un'opera d'arte percepisce direttamente una struttura di valore e non è necessariamente interessato ad altri oggetti che il segno estetico potrebbe anche denotare. [...] L'arte è il linguaggio per la comunicazione di valori. [...] L'arte non fa enunciati su valori, se non accidentalmente, ma presenta valori alla diretta esperienza; non è un linguaggio su valori, ma il linguaggio del valore. [Morris 1939: 276-277 tr.it.]

Si vede bene come il richiamo all'esperienza significativa avvicini la semiotica di Morris al pragmatismo di Dewey. L'esperienza estetica è la rappresentazione «vivace» di una esperienza che merita in un modo o nell'altro di essere rappresentata, perché a suo modo equilibrata, conclusa. I valori della situazione rappresentata sono quelli che emergono in un'esperienza che meriti questo nome, che sia cioè estetica.

Ma l'approccio semiotico apre all'estetica nuovi orizzonti di ricerca. Esso consente infatti a Morris in primo luogo di superare l'idea di stampo idealistico secondo la quale l'emotività è la caratteristica peculiare dell'arte. E, in secondo luogo, gli permette di individuare quella nozione di *dominante* linguistica che, dando una svolta radicale alla

semiotica dell'arte, aprirà la via agli orientamenti della ricerca attuale, da Jakobson in poi. Vediamo in che cosa consiste.

Le tre forme principali del discorso, dice Morris, non sono da intendere in senso ontologico, come se si trattasse di tre linguaggi diversi. La loro distinzione è invece di tipo operativo: scienza, tecnologia e arte sono tre usi possibili del linguaggio. Così,

le attività dello scienziato, dell'artista e del tecnologo sono attività che si sostengono vicendevolmente, e le loro differenze e interrelazioni si possono riconoscere nelle differenze e interrelazioni che sussistono tra il discorso scientifico, quello estetico e quello tecnologico. [Morris 1939: 279 trad.]

Un discorso concreto è dunque permeato da tutte e tre le forme primarie del linguaggio, in una gerarchia volta per volta diversa. In un caso sarà dominante la funzione scientifica, in un altro quella tecnologica, in un altro ancora quella estetica. Così, se nel discorso artistico possono essere presenti intenti descrittivi, produttivi e persino operativi, ciò non significa (come ritiene il crociansesimo) che quel discorso non sia effettivamente artistico, ma solo che, oltre alla dominante estetica, esistono in esso finalità secondarie; tali finalità, meno importanti ma non per questo assenti, sono del resto proprio ciò che fa la concretezza di quel discorso. Il che è un primo ridimensionamento della nozione di autonomia dell'arte (che, con Jakobson, verrà del tutto abrogata): non solo infatti nell'arte possono essere presenti altre caratteristiche che non hanno a che fare con l'artisticità dell'opera, ma anche in altre attività semiotiche, in altre forme linguistiche possono essere presenti, in chiave secondaria, elementi artistici.

3 Dalla forma alla struttura

Se in America il connubio tra estetica e semiotica ha luogo più che altro all'interno di una riflessione logico-filosofica sul linguaggio (nella tradizione del neoempirismo, del comportamentismo, della filosofia analitica e della semiotica cognitiva), in Europa tale connubio si sviluppa invece soprattutto a partire dai risultati della linguistica (nella linea che da Saussure va a Trubeckoj e Jakobson, a Hjelmlev e Benveniste) e della teoria della letteratura e della narrazione (a partire da Propp e dai formalisti russi). Se cioè, almeno in un primo momento, l'estetica semiotica americana lavora in una direzione molto vicina a quella del positivismo (con tutti i pregi e i difetti tipici di quella visione del mondo), nel continente europeo l'applicazione della semiotica al fatto artistico ha immediatamente comportato una presa di posizione meno ingenua nei confronti dell'idea di scienza.

A differenza della psicologia e della sociologia, che prestavano all'estetica positivista modelli interpretativi in vista di un rassicurante ideale di scientificità, la semiotica europea offre all'estetica un insieme di categorie scevre da ogni ingenuità positivista. Questo per un motivo

molto semplice: diversamente dalla tradizione filosofica che pensa il linguaggio come rispecchiamento di una realtà data, ossia come semplice strumento di comunicazione, la linguistica di origine saussuriana (da cui è sorta appunto la semiotica strutturale contemporanea) studia il linguaggio nelle sue leggi sistematiche al di là di ogni riferimento al mondo esterno. In tal modo il triangolo semiotico morrisiano viene amputato di uno dei suoi elementi, quello del *designatum* o referente, che viene considerato inessenziale nella costituzione del segno. Il segno è pensato invece come una entità a due facce, il significante e il significato, che si costituiscono ciascuna in rapporto all'altra. La lingua, dice Saussure con un celebre esempio, è come un foglio di carta; ritagliando il *recto* si ritaglia al contempo anche il *verso*; a ogni significante corrisponde un significato e viceversa, la forma dell'uno è la forma dell'altro. La lingua è allora un sistema di segni, ossia una complessa struttura che articola in rapporti di opposizione e differenza unità linguistiche significative. E il valore di queste unità significative, di questi segni e parti di segni, non dipende dalla loro capacità comunicativa, bensì dal loro posto nell'intero sistema linguistico. In tal modo, per Saussure la lingua non deve essere studiata in quanto mezzo per rappresentare la realtà o per comunicare un pensiero, ma come una realtà essa stessa, con leggi e procedure di trasformazione che esulano dal mondo della natura e dell'uomo, o meglio: che lo producono entro di essa.

Riportando il discorso nell'ambito filosofico, ciò significa che la concezione semiologico-strutturale della lingua (e dell'opera d'arte, letteraria e non, intesa come fatto linguistico) è del tutto sganciata dalla credenza nel reale, in quei "fatti" che i positivisti consideravano causa prima e fine ultimo di ogni attività intellettuale, conoscitiva e anche espressiva. E se questo, dal punto di vista epistemologico, comporta un profondo ripensamento delle posizioni del realismo scienziato, dal punto di vista estetico implica un superamento di tutte quelle problematiche legate al nesso tra arte e la realtà: l'imitazione, l'illusione, l'apparenza, l'attività ontologico-fondativa e così via. E se il linguaggio non è rappresentazione del pensiero, non sarà nemmeno espressione dei sentimenti; cosa che, in prospettiva estetica, implica la messa in discussione di concezioni romantiche ormai prive di senso secondo le quali il mondo interiore dell'artista trascende quello fisico della sua opera.

3.1 L'autore e l'opera

A questo genere di problemi estetici ormai stereotipati, si sostituiscono questioni più propriamente tecniche, riguardanti la specifica materialità del fatto artistico. L'arte, in quanto evento linguistico, ha una sua struttura semiotica, è un sistema di segni con leggi proprie che lo studioso deve poter ritrovare. E così come un qualsiasi parlante non è per nulla cosciente delle regole linguistiche che adopera, non conosce cioè quel che in qualche modo già sa, allo stesso modo non è per nulla scontato che l'artista debba essere consapevole delle strutture significative che mette in

atto nelle proprie opere. La nozione di autore, che il Romanticismo aveva legato alla creatività spontanea del genio, cede il posto a quella di opera, un'opera sganciata dal suo momento produttivo e che vive di vita propria per mezzo delle sue forme. Impadronendosi di alcuni principi della psicanalisi, soprattutto nella versione offerta da Jacques Lacan (a sua volta permeata dalla riflessione heideggeriana), molti semiologi sostengono che è il linguaggio che attraversa il soggetto e non il soggetto che fonda il linguaggio. Così, secondo l'estetica semiotica, non è l'artista a produrre un suo linguaggio (emotivo, valutativo o altro); è l'opera che, attraverso il linguaggio, produce l'artista come soggetto a sé stante.

Da qui l'assoluta preminenza dello studio delle strutture dell'opera, intesa come testo linguistico, rispetto alle motivazioni psicologiche o sociali fornite dall'immagine tradizionale dell'autore. La semiotica dell'arte (almeno nelle sue fasi iniziali, in cui l'esigenza oppositiva nei confronti dell'estetica tradizionale è più forte) mette del tutto da parte le istanze psicologistiche e sociologistiche delle teorie romantiche e positiviste, in nome di quel che costituisce la specificità dell'opera d'arte, il suo essere oggetto linguistico-semiotico prima di ogni altra cosa, il suo essere prodotto costruito mediante un lungo e complesso lavoro dei sistemi di segni.

3.2 Verbale e non-verbale

Secondo l'estetica semioticamente orientata, questa ricerca delle strutture significanti dell'opera è possibile sia per quelle arti, come la letteratura, in cui l'aggancio linguistico appare più evidente, sia per quelle altre arti, come la pittura o la danza, apparentemente non linguistiche. Del resto, bisogna aver chiaro che ogni qualvolta si parla, in generale, di "linguaggio" dell'arte, non ci si riferisce a quell'insieme di strutture formali fonetiche, grammaticale e sintattiche che costituiscono il tradizionale oggetto di studio delle scienze del linguaggio verbale. Si pensa invece a complesse organizzazioni estetiche di segni (e parti di segni) che sono talvolta di carattere verbale e talaltra di carattere non verbale. L'esistenza stessa di una disciplina come la semiotica è dovuta in principal modo al fatto che, accanto al linguaggio verbale, esiste una serie di sistemi di significazione che non fanno uso di parole e di frasi ma che tuttavia sono usati dall'uomo per significare il mondo e per comunicare tra loro.

Così, nel momento in cui la semiotica viene applicata al campo dell'estetica, la sua prima preoccupazione è proprio quella di sottolineare che, quando si discute dei nessi tra arte e linguaggio, occorre rimuovere l'immagine tradizionale del linguaggio verbale come strumento privilegiato (se non unico) di discorso e di comunicazione. Oggetto dell'estetica diventa quindi quel vasto campo dove la lingua verbale si intreccia e si confonde con sistemi di segni che se pure fanno uso di sostanze espressive non sonore, non per questo appaiono meno

significativi. Così, per esempio, quando si parla di linguaggio del teatro, il gesto dell'attore, i suoi costumi e il suo trucco, la scenografia etc. hanno un ruolo altrettanto importante del testo che l'attore stesso recita; la messa in scena teatrale, analizzabile semioticamente, è appunto quella complessa strutturazione semiotica che riesce a intrecciare in modo artistico tutti questi sistemi di segni, verbali e non verbali. Ma lo stesso vale per quelle arti dove è assente ogni forma di verbalità, come quasi sempre accade per le arti figurative: pittura, scultura e architettura articolano al loro interno specifici sistemi di segni di tipo non verbale, ossia immagini che, in quanto portatrici di significato, sono da considerare in tutto e per tutto come segni. In generale, comunque, il lavoro semiotico dell'arte trascende la lingua verbale d'uso quotidiano: talvolta la trasforma per suoi fini specifici, talaltra la trascura per far ricorso ad altre materie, ma in ogni caso la mette come tra parentesi per costruire forme e significati comunicabili solo e soltanto attraverso linguaggi, appunto, artistici.

Se dunque le prime applicazioni e i primi risultati dell'estetica semiotica si sono avuti nel campo letterario è perché in questa forma d'arte l'approccio linguistico, pur presentando problemi non indifferenti, appare come più immediato, rispetto, poniamo, al cinema o all'architettura. Vedremo che una delle questioni più spinose dell'estetica semiotica è giusto quella dell'iconismo, ossia del modo in cui le immagini possono essere considerate come segni.

4 Dalla letterarietà alla dominante poetica

Prima testimonianza dell'estetica semiotica in campo europeo è senz'altro la pratica critica e analitica di quel gruppo di studiosi russi che, intorno agli anni Dieci e Venti, decisero di mettere da canto l'astrattezza delle teorie estetiche per dedicarsi all'esperienza concreta dell'analisi dei testi letterari. Oggetto degli studi letterari, per i formalisti russi, non è la letteratura (termine troppo vago, che può dar adito a forti ambiguità) ma la *letterarietà*, ossia ciò che fa di un qualsiasi messaggio – orale o scritto – un'opera letteraria.

I critici letterari, sostengono Roman Jakobson e Jurij Tynjanov (1928), si sono sinora comportati come quegli agenti di polizia che, non sapendo cosa cercare nel corso di una perquisizione, arraffano un po' di tutto nella speranza che ciò possa costituire un buon indizio per le loro indagini: i critici si adagiano cioè ora sulla biografia dell'autore, ora sulle condizioni sociali in cui egli vive, ora sulle motivazioni politiche del suo operare, ora sui gusti del pubblico, ora sulle costrizioni della tradizione retorica, senza mai porsi il problema di un oggetto chiaro e distinto, ossia specifico della loro analisi. Ma se tale oggetto può esistere, esso è proprio il linguaggio realmente utilizzato dall'artista e compreso dal suo pubblico. Un linguaggio che deve fare i conti con la parlata quotidiana del tempo in cui è proferito, con la tradizione letteraria precedente, con le abitudini percettive del pubblico etc. Esiste, pensano

così i formalisti, un linguaggio propriamente poetico (o, in generale, artistico) le cui leggi possono essere ricostruite a partire da un confronto con il linguaggio comune: il problema sta nel trovare, attraverso un sistema di ricorrenze, un insieme di variazioni, ossia dei criteri con cui è possibile riconoscere questa specificità letteraria.

E se tali criteri sono complessi e difficilmente definibili, è però certo che, attraverso il procedimento letterario, l'opera produce un *effetto di straniamento* sul suo lettore. La realtà ricreata nell'opera, sosteneva uno dei più acuti tra gli studiosi formalisti, Victor Šklovskij, provoca una de-automatizzazione dell'abituale percezione che si ha del mondo. Generalmente, argomenta Šklovskij, percepiamo il mondo in maniera abitudinaria, al punto che la maggior parte dei suoi elementi o eventi ci appare come normale, ovvia, naturale. L'arte invece toglie alla percezione la sua automaticità e ci permette di coglierne aspetti altrimenti nascosti. L'opera letteraria agisce un po' come quel cavallo che Tolstoj fa ragionare in un suo racconto: come è possibile, si chiede il cavallo, che, tra tutte le persone che si prendono cura di me (che mi portano da mangiare, che mi strigliano, che mi fanno galoppare) nessuno usi la parola "mio" e che, invece, l'unico che dica "il mio cavallo" è colui il quale io vedo meno di tutti? cosa significherà insomma la parola "mio"? Con questo stratagemma del cavallo – spiega Šklovskij – Tolstoj conduce una critica all'istituzione della proprietà privata, istituzione che l'automatizzazione della percezione (e del sapere) ci presenta come naturale e che solo attraverso il filtro della letteratura appare come meno ovvia, come una costruzione culturale voluta da alcuni uomini contro altri uomini.

Questa nozione di "straniamento", che avrà una grande fortuna soprattutto nella drammaturgia brechtiana, è di grande utilità per comprendere l'estetica implicita dei formalisti russi. Il lavoro dell'artista – ossia la trasformazione di forme e motivi, la trasgressione stilistica, il tradimento ideologico, la reinvenzione linguistica – non solo pone il problema di considerare il linguaggio comune in quanto istituzione umana e sociale meno ovvia di quanto apparentemente non sembri; ma soprattutto indica il fatto che la sfera dell'arte è in qualche modo, se non antagonista, senz'altro diversa da quella della quotidianità. In evidente parallelismo con certe posizioni della semantica americana, i formalisti russi sostengono che la parola poetica si differenzia da quella comune per il fatto che la sua funzione non è quella di rinviare a un mondo esterno, di predicare uno stato di cose o di comunicare una situazione psichica interiore. La parola poetica manifesta invece se stessa, si mette in mostra come tale in tutti i suoi aspetti (fonico, grammaticale, semantico etc.), rivelandosi come segno atipico, al contempo autoriflessivo e polisemico. Relegando l'intenzionalità comunicativa del linguaggio al rango di pura motivazione del procedimento artistico (il contenuto, cioè, serve soltanto a rendere possibile il lavoro sulla forma), la letteratura mette a nudo il proprio linguaggio moltiplicandone i significati.

L'ambiguità semantica è costitutiva del linguaggio letterario. Il che non significa che la forma letteraria non veicoli alcun contenuto determinato o determinabile, ma che questo contenuto è straniato rispetto a quello del linguaggio quotidiano, è il risultato di una de-automatizzazione della percezione del mondo. Il mondo a cui la letteratura allude è, insomma, un altro mondo rispetto a quello a cui rinvia la lingua comune, al contempo più ricco e meno evidente, più preciso e più vario.

E se nel caso dei testi poetici questa idea sembra ricalcare le posizioni quasi nichiliste dell'*art pour l'art* (dove il senso della parola poetica si perde nei meandri del suono del verso), l'arte narrativa rende molto bene il concetto di straniamento linguistico del reale. Il racconto letterario si costituisce, dicono i formalisti, con la messa in intreccio di una *fabula*: gli avvenimenti raccontati, cioè, non si succedono mai, all'interno per esempio di un romanzo, nell'ordine temporale e causale in cui sono o possono verosimilmente essere accaduti (*fabula*), ma in un ordine fatto di anticipazioni, di ritorni, di pause, di sovrapposizioni etc. (*intreccio*); più l'intreccio è complesso più ci si distacca dal quotidiano, senza per questo implicare una cesura totale nei confronti delle leggi della verosimiglianza. Tra le varie forme narrative, l'uso del tempo ha regole proprie che poco o nulla hanno a che vedere con le leggi temporali della percezione quotidiana e della conoscenza scientifica: attraverso l'esame dei modi in cui esso viene utilizzato è quindi possibile mostrare il grado di letterarietà di un testo (e, cautamente, accennare anche a una sua valutazione estetica).

4.1 La morfologia della fiaba

Vicino al gruppo dei formalisti russi è il filologo e folklorista Vladimir Ja. Propp (1895-1970) che con il suo volume *Morfologia della fiaba* [1928] ha aperto un indirizzo di studi destinato ad avere una grande importanza nella ricerca letteraria ed estetica del nostro secolo. Con un acuto lavoro di comparazione di un centinaio di fiabe russe di magia, Propp arriva a ricostruire una sorta di griglia formale che sottosta alla vicenda di ciascuna fiaba. Piuttosto che affrontare l'annosa questione dell'origine delle fiabe (a cui dedica però nel 1946 uno specifico volume, *L'origine storica dei racconti di fate*) Propp preferisce qui ipotizzare che certe fiabe, all'interno di un *corpus* preventivamente allestito, pur raccontando storie diverse, seguono uno schema narrativo sempre uguale.

Se si considerano le azioni dei vari personaggi della fiaba dal punto di vista dello svolgimento della vicenda fiabesca, se si guarda cioè, più che alle singole azioni, alle loro *funzioni narrative*, si scopre che, in profondità, i personaggi fanno sempre le stesse cose: che l'eroe sia un contadino o un principe, che il fine della sua avventura sia uccidere un drago o conquistare un regno, che la vicenda si svolga in un bosco fatato o in un ridente paesino, in ogni caso lo schema delle fun-

zioni appare ricorrente. In altre parole, le azioni che rivestono un valore narrativo necessario all'interno della vicenda, quelle che permettono lo sviluppo della storia raccontata, pur in un'apparente diversità di manifestazione, sono le stesse da fiaba a fiaba. Così, se i personaggi delle fiabe e le loro azioni sono straordinariamente numerosi, le funzioni narrative sono invece un numero limitatissimo. Per tutte le azioni che hanno luogo in quel gruppo di fiabe da lui analizzato, Propp ne individua soltanto trentuno.

Non solo: queste trentuno funzioni si succedono altresì secondo un ordine costante (a una situazione iniziale di benessere segue una rottura dell'ordine, quindi una mancanza, quindi una partenza dell'eroe, quindi il conferimento del mezzo magico, quindi una lotta con l'antagonista, e così via) e possono essere ulteriormente raggruppate in soltanto sette *sfere d'azione*: l'eroe, il falso eroe, l'antagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa e il suo re, il mandante. La fiaba di magia – che la ricerca folklorica precedente definiva attraverso criteri empirici e sfuggenti quali i famigerati *motivi* – diviene con Propp qualcosa di molto preciso: un racconto, egli dice, «a sette personaggi», al cui interno si compie sempre lo stesso «movimento»: quello che da una rottura dell'ordine porta a un matrimonio, a una trasformazione cioè di un individuo qualsiasi in eroe socialmente riconosciuto.

L'importanza della ricerca proppiana va al di là del suo esito immediato: se cioè la *Morfologia della fiaba* ha come scopo evidente quello di sfatare il luogo comune secondo cui il fiabesco è il mondo della fantasia e della libertà narrativa, dato che invece vigono in esso rigidi criteri di composizione narrativa, in una prospettiva più ampia questo libro ha fatto scuola soprattutto dal punto di vista del suo metodo. Quando, nel 1958, il testo di Propp viene tradotto in inglese, divenendo accessibile agli studiosi occidentali, esso appare come il modello esemplare di quella analisi del racconto che, a partire dalle ricerche sui miti dell'etnologo Claude Lévi-Strauss, si stava sperimentando in seno al nascente strutturalismo. Ma, come si vedrà, il clima intellettuale è profondamente cambiato. Negli anni Venti il lavoro morfologico proppiano era in sintonia con quello che i formalisti conducevano parallelamente sulle opere letterarie: allora la nozione di forma valeva più che altro come dichiarazione d'intenti nei confronti dell'estetica idealista e positivista del secolo scorso. Negli anni Cinquanta e Sessanta, invece, sulla scorta delle esperienze della linguistica, la nozione di struttura si pone obiettivi ben più ambiziosi. Da qui la nota polemica tra Propp, chiuso nella difesa delle sue posizioni, e Lévi-Strauss, desideroso di estendere lo spirito metodologico della *Morfologia della fiaba* a un universo narrativo molto più vasto che comprendesse anche le narrazioni mitologiche. Propp si mostra, se non scettico, senz'altro perplesso dinanzi ai tentativi di applicazione del metodo morfologico ad altre forme narrative, e soprattutto alla letteratura cosiddetta artistica, mostrando una concezione estetica di stampo tutto sommato romantico. In conclusione alla sua replica a Lévi-Strauss scrive infatti:

È possibilissimo che il metodo d'analisi delle narrazioni secondo le funzioni dei personaggi si riveli utile anche per i generi narrativi non solo del folklore, ma della letteratura. Tuttavia i metodi proposti in questo volume prima dell'apparizione dello strutturalismo, come pure i metodi degli strutturalisti i quali aspirano allo studio obiettivo ed esatto della letteratura, hanno anch'essi i loro limiti di applicazione. Essi sono possibili e proficui dove ci si trovi di fronte ad una ripetibilità su ampia scala, come ha luogo nel linguaggio e nel folklore. Ma quando l'arte diventa campo di applicazione di un genio irripetibile l'uso di metodi esatti darà risultati positivi solo se lo studio degli elementi ripetibili sarà accompagnato dallo studio di quel che di unico al quale guardiamo come alla manifestazione di un miracolo inconoscibile. Sotto qualsiasi rubrica si scrivano la *Divina Commedia* e le tragedie di Shakespeare, il genio di Dante e quello di Shakespeare sono irripetibili e non possono essere compresi soltanto coi metodi esatti. [Propp 1966: 227]

4.2 Il sistema dei sistemi

L'avvento del comunismo in Russia porta nel giro di pochi anni alla scomparsa del formalismo. Del resto, il termine stesso "formalismo", certamente riduttivo rispetto al lavoro di Šklovskij, Tynjanov, Jakobson e compagni, fu attribuito a questo indirizzo di studi proprio dai suoi detrattori. Occupandosi esclusivamente della forma dell'opera, sostengono i critici marxisti, i formalisti dimenticano la rilevanza ideologica del fatto letterario, l'unico aspetto che deve invece interessare lo studioso di letteratura impegnato nell'edificazione della società socialista.

Sottoposti a critiche impietose e grossolane, che molto spesso si trasformano in vere e proprie vessazioni personali, quasi tutti gli studiosi formalisti devono scegliere tra il silenzio e l'adeguamento al regime. Qualcun altro, come Jakobson, preferisce la via dell'esilio, potendo così portare avanti le ricerche condotte sino a quel momento. Nasce così alla fine degli anni Venti, dall'incontro di Jakobson con un gruppo di ricercatori come Mukafofsky, Trubeckoj, Mathesius etc., il celebre Circolo linguistico di Praga, dove le idee dei formalisti russi ricevono nuovi fondamentali approfondimenti, anche sulla scia delle istanze socio-politiche dell'estetica marxista non sovietica.

In un intervento del 1928 Jakobson e Tynjanov avevano affermato che la "serie" letteraria, se al suo interno forma un sistema di elementi linguistici tra loro strettamente interrelati, va a sua volta intesa come elemento di un sistema più ampio insieme ad altre "serie" non letterarie come la religione, la filosofia, la politica, l'economia etc.: soltanto la strutturazione sincronica e le variazioni diacroniche di questo "sistema di sistemi" possono quindi determinare e trasformare i valori estetici di un'opera.

Da questa idea di fondo nascono le famose tesi del 1929, atto di fondazione del Circolo di Praga: se in esse, per quel che riguarda lo studio della poesia, l'istanza linguistica dei formalisti viene riaffermata, non per questo viene trascurato il contesto storico-sociale entro cui il

linguaggio (poetico e non) nasce e si sviluppa. Ripensando in una prospettiva unitaria gli esiti del formalismo, i linguisti praghensi puntano altresì a un loro approfondimento. Viene così affermato che

il linguaggio poetico, dal punto di vista sincronico, ha la forma [...] di un atto creatore individuale che, da un lato, acquista valore in funzione della tradizione poetica attuale [...] e, dall'altro, della lingua comunicativa contemporanea. [Garroni e Pautasso eds. 1979: 45]

Il che spiega la complessità della poesia e le difficoltà a cui il linguista va incontro nel cercare di definirla: il linguaggio poetico non è riconducibile a una norma ma gioca nell'interstizio tra due norme distinte, quella della tradizione poetica e quella della lingua comunicativa, manifestandosi però sempre come atto linguistico individuale, ossia apparentemente libero e spontaneo.

La spontaneità artistica deriva insomma da una legalità normativa ancora più presente, più pregnante, più costrittiva di quella che regge la lingua comune. Questo perché – spiegano i praghensi – i diversi piani della lingua poetica (fonologico, morfologico, etc.) sono così strettamente legati l'uno all'altro che la più piccola trascuratezza in ognuno di essi genera una trascuratezza in tutto l'insieme del messaggio. «L'opera poetica è una struttura funzionale, e i vari elementi non possono essere compresi al di fuori della loro connessione con l'insieme». Il che implica che il poeta debba saper costruire un messaggio estremamente rigido e estremamente delicato, il cui effetto complessivo è quel che viene detta, appunto, poeticità.

La poeticità non è altro che tutto questo gioco di incastri linguistici tale per cui il segno linguistico si mostra nella sua evidenza, appunto, di segno, ossia di entità costruita per un fine specifico:

il principio organizzatore dell'arte, in funzione del quale essa si distingue dalle altre strutture semiologiche, è che l'intenzione viene diretta non sul significato ma sul segno stesso. Il principio organizzatore della poesia consiste nel dirigere l'intenzione sull'espressione verbale. Il segno è una componente dominante in un sistema artistico: e quando lo storico della letteratura, analizzando la ideologia di un'opera letteraria come un'entità indipendente e autonoma, assume quale principale oggetto di studio ciò che è significato e non il segno, egli rompe la gerarchia dei valori della struttura studiata. [Garroni e Pautasso eds. 1979: 51-53]

Si superano in tal modo le accuse semplicistiche di formalismo indirizzate allo studio linguistico dell'arte: è l'arte in quanto tale, sostengono i praghensi specificando le posizioni dei formalisti, a essere costruita in vista della sua struttura linguistica; se la si vuol intendere, occorre quindi partire dallo studio di tale struttura, riconoscendo altresì all'istanza ideologica un ruolo costitutivamente secondario all'interno del messaggio poetico. E coloro i quali, come i critici marxisti, si concentrano esclusivamente sull'aspetto ideologico dell'arte non fanno che misconoscere l'oggetto stesso che pretendono di studiare.

Una volta riconosciuta la struttura del messaggio poetico, sostiene comunque Jan Mukařovsky (un estetologo che lavora nel Circolo di Praga), occorre individuare il suo ruolo nel corpo complessivo della società. È solo all'interno di quest'ultima infatti che vengono determinati in modo volta per volta differenti i valori propriamente estetici di un messaggio poetico. Così, scrive Mukařovsky,

tra la sfera estetica e quella extra-estetica non c'è un confine netto e preciso; non esistono oggetti o fatti che per natura o costituzione siano, indipendentemente dall'epoca, dal tempo e dal soggetto che valuta, portatori della funzione estetica, e altri che, di nuovo per la propria conformazione reale, siano necessariamente esclusi dal suo campo di azione. [Mukařovsky 1936: 37-38]

I confini tra arte e non arte non possono essere determinati quindi in modo netto e definitivo grazie all'analisi linguistica. Questa rinviene soltanto le strutture e le loro gerarchie interne eventualmente poetiche; è poi la società che, al di là delle effettive qualità dell'oggetto, gli attribuisce una funzione propriamente estetica. Solo quindi innestando le analisi della linguistica nella tradizione dell'estetica sociologica (non banalmente marxista) è possibile, secondo Mukařovsky, riconoscere in modo completo il fenomeno artistico.

4.3 Dialogismo e intertestualità

Vicino al gruppo dei formalisti, ma per altri versi suo attento critico, è Michail Bachtin. Studioso dai molti interessi (*L'autore e l'eroe*, 1924; *Dostoevskij*, 1929; *Estetica e romanzo*, 1924-38; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, 1940), perseguitato in vita e costretto all'anonimato (con pseudonimi ha pubblicato *Freudismo*, 1927; *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, 1928; *Marxismo e filosofia del linguaggio*, 1929), Bachtin è stato recentemente letto e apprezzato in Europa e negli Stati Uniti proprio per la sua capacità di riportare le questioni tecniche dello studio della letteratura entro un quadro teorico-filosofico molto più ampio. Nel momento in cui, come si vedrà più avanti, lo studio strutturale dell'opera d'arte pone più problemi di quanti non ne risolva, il richiamo a Bachtin assume nell'ambito dell'estetica semiotica il senso di un ripensamento globale del lavoro svolto e di un parallelo allargamento del campo di studi. Non è un caso, a esempio, che sia stato lo stesso critico – Tzvetan Todorov – a introdurre in Europa occidentale sia (in tempi strutturalisti) i testi dei formalisti, sia (in tempi post-strutturalisti) quelli di Bachtin. Tra l'altro le vicende biografiche e editoriali di Bachtin – come sostiene Augusto Ponzio [1980, 1992] – ne fanno tutt'oggi un autore che merita nuovi studi e nuove interpretazioni, sia dal punto di vista di una storia delle idee estetiche sia da quello degli stimoli che può dare alla ricerca semiotica presente e futura.

Filosofo di formazione, influenzato dalla fenomenologia di Husserl, Bachtin si interessa ai dibattiti che si svolgevano intorno al

gruppo dei formalisti, sempre in vista dell'edificazione di una estetica generale che tenga conto di tutti i problemi (psicologici, sociali, linguistici, storici, politici, ermeneutici) in un modo o nell'altro connessi col fenomeno letterario e artistico nel suo complesso. Diversamente dalla obiezione mosse ai formalisti dall'estetica marxista più intrasigente, la principale critica che Bachtin rivolge loro è quella di «costruire un sistema di giudizi scientifici su un'arte singola – nel caso dato la letteratura – indipendentemente dai problemi riguardanti l'essenza dell'arte in generale». Il che non significa un ritorno verso ipotesi teoriche di tipo metafisico: occuparsi dell'«essenza dell'arte» vuol dire invece definire il ruolo dell'arte entro il più complesso sistema della cultura umana in tutte le sue manifestazioni.

Occupandosi esclusivamente della forma artistica, intesa come strutturazione interna del materiale linguistico, i formalisti si vietano la possibilità di comprendere sino in fondo i contenuti dell'opera: tali contenuti, secondo Bachtin, sono da intendere come gli effetti, da un lato, della creazione artistica, e, dall'altro lato, della sua ricezione nella società e nella storia. La dicotomia prevista dai formalisti tra la forma letteraria e il materiale che la motiva tende a nascondere la vera dicotomia che è presente nell'arte: quella tra il momento della creazione artistica e il momento della lettura dell'opera.

Così, la posizione di Bachtin si rivela, rispetto a quella dei formalisti, molto più dinamica: alla nozione statica di *forma* (quasi uno scheletro che regge una volta e per tutte l'opera) egli sostituisce l'idea di *formazione* (attività concreta che si esplica in casi concreti); e alla nozione di *materiale* (anch'esso inteso come insieme grezzo di significati) preferisce quella di *contenuto* (considerato come il risultato di un'altra operazione concreta, quella della lettura). Anticipando gli esiti dell'ermeneutica gadameriana, Bachtin sostiene che l'opera d'arte è sempre il risultato, storicamente situato, di un incontro con l'altro, il frutto di un dialogo: dialogo dell'opera con le opere che la precedono nel tempo, dialogo dell'autore con i suoi personaggi e dei personaggi tra loro, dialogo del lettore con l'opera. Da qui le nozioni, centrali nella teoria bachtiniana, di *dialogismo* (opposto al monologismo) e di *intertestualità* (opposta alla semplice testualità); nozioni utili, non solo per comprendere la storia letteraria e artistica, ma anche per valutare gli esiti estetici e culturali delle singole produzioni artistiche. Così, gli autori su cui Bachtin più si sofferma nelle sue analisi – Rabelais, Dostoevskij, Gogol' – offrono l'esempio di una pratica letteraria aperta all'intertestualità e al dialogismo, e garantiscono la possibilità di una teoria letteraria anch'essa attenta a studiare, accanto alle forme, le loro origini storiche e i loro contesti antropologici.

Uno dei campi d'analisi in cui queste idee hanno trovato maggior frutto è certamente quello del romanzo. Alla linea interpretativa, di tipo storicistico e marxistico, che da Hegel a Lukács faceva di questa forma d'arte relativamente recente una «moderna epopea borghese», Bachtin oppone l'idea di un dialogo tra generi letterari. Per comprendere il

senso del romanzo occorre studiare le sue origini storiche nella trasformazione dell'epos, della commedia o della satira, generi propri alla letteratura antica e premoderna. Nell'incontro tra generi letterari si avvertono in tal modo, accanto alle trasformazioni formali, delle fondamentali ricorrenze culturali. Bisogna perciò concludere che il romanzo non può essere definito soltanto in rapporto alla società borghese, ma va inteso come un genere molto più universale, come il modello esemplare della confusione positiva dei linguaggi.

4.4 La funzione poetica

Tra i principali animatori del Circolo formalista di Mosca e di quello linguistico di Praga, la figura di Roman Jakobson trascende di gran lunga l'esperienza di quei gruppi per contribuire in modo decisivo alla fondazione e alla diffusione dello strutturalismo. Linguista dai molteplici interessi, Jakobson si occupa anche e soprattutto degli esiti che le ricerche sulla lingua possono avere per una serie di scienze umane come la psicologia, il folklore, la critica letteraria, la semiotica, attribuendo così alla linguistica di stampo saussuriano il ruolo di catalizzatore (per il metodo e per l'oggetto) di oggetti scientifici a prima vista tra loro indipendenti. Il suo celebre motto – *linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto* – rende conto molto bene della molteplicità di direzioni, e al contempo della coerenza interna, in cui Jakobson si trova a operare, influenzando tra l'altro un gran numero di studiosi di diversi campi del sapere. Lavorando con studiosi del calibro di Mukařovskij, Trubeckoj, Lévi-Strauss o Morris, Jakobson diffonde il principio secondo cui solo attraverso lo studio della struttura e del comportamento linguistici è possibile comprendere l'uomo come essere culturale e sociale.

Tra i diversi aspetti di una ricerca a prima vista non sistematica, ma in realtà estremamente coerente, basti ricordare, per quel che riguarda l'estetica, due suoi fondamentali interventi. Nel primo, «Il realismo nell'arte» (scritto nel 1921, in epoca formalista), Jakobson trae una delle principali conseguenze di quella disposizione epistemologica anti-referenzialista tipica della semiotica europea. Se – come ha mostrato Saussure – le parole non rappresentano le cose, il testo letterario (e in generale l'opera d'arte) non può essere, a sua volta, frutto di una operazione di imitazione della realtà, naturale o sociale che sia. Di conseguenza ogni qualvolta si parla di «realismo» nell'arte (categoria, come è noto, basilare nelle poetiche di fine Ottocento e in quelle marxiste) si fa riferimento a concezioni tra loro molto diverse. Può essere realista l'artista (che vuol rappresentare il mondo) o il pubblico (che vede nell'opera uno specchio del mondo); una volta si considera realista la tendenza a deformare i canoni artistici in voga per avvicinarsi alla realtà, un'altra, esattamente al contrario, si pensa alla tendenza a conservare i canoni artistici come fedeltà al reale; ancora: realista è il naturalista contrapposto al romantico, ma realista può essere anche chi descrive gli aspetti più crudi (generalmente taciuti) della vita. Insomma, proprio perché

possiede un gran numero di significati tra loro inconciliabili, il "realismo" è il tipico termine che, sostiene Jakobson, va del tutto abolito dal lessico di una critica che sia, non semplice *causerie*, ma discorso fondato su basi rigorosamente logiche e linguistiche.

Il che, se da un lato ridimensiona il dibattito – centrale nelle poetiche artistiche di fine Ottocento e poi ancora, nonostante Jakobson, del secondo dopoguerra – sull'importanza rappresentativa dell'arte, da un altro lato porta a una pressoché totale cancellazione della nozione di mimesi, ripresa ciclicamente nella storia dell'estetica. L'aggancio semiotico indirizza lo studioso verso una nuova definizione dell'arte: non più tecnica manuale (come si pensava nell'antichità) e nemmeno mezzo per dilettere le corti (come si usava nell'età moderna) e neppure ancora attività metafisica dello spirito (Romanticismo) o impegno sociale (Naturalismo); ma soltanto specifico tipo di linguaggio, o meglio: specifica funzione del linguaggio.

Nell'altro suo intervento, "Linguistica e poetica" (1958), Jakobson infatti inserisce la questione della definizione dell'arte all'interno di una riconsiderazione complessiva dei fatti di linguaggio e delle relative discipline che se ne occupano. Per tentare di risolvere la questione di «che cosa fa di un messaggio verbale un'opera d'arte», ossia della differenza specifica tra l'arte verbale e gli altri comportamenti verbali, Jakobson suggerisce di inserire la poetica, come studio delle strutture verbali della poesia, all'interno della linguistica. Se la poesia è un fatto linguistico, la scienza che deve studiarla deve essere proiettata tutta all'interno della linguistica. Del resto la lingua in quanto tale è, secondo Jakobson, un'entità astratta: in ogni comunità linguistica e persino in ogni soggetto parlante esiste un sistema complesso di fattori linguistici tra loro interrelati, di cui la scienza del linguaggio deve poter rendere conto. E solo dopo aver individuato quali sono le diverse funzioni comunicative del linguaggio sarà possibile comprendere come, all'interno di esse, sia da intendere la poesia come particolare aspetto della lingua.

Sono sei – secondo Jakobson [1963: 185 tr.it.] – i fattori costitutivi di ogni processo linguistico:

Il mittente invia un messaggio a un destinatario. Per essere operante, il messaggio richiede in primo luogo il riferimento a un contesto (il "referente" secondo un'altra terminologia abbastanza ambigua), contesto che possa essere afferrato dal destinatario, e che sia verbale, o suscettibile di verbalizzazione; in secondo luogo esige un codice interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente o al destinatario (o in altri termini al codificatore e al decodificatore del messaggio); infine un contatto, un canale fisico e una connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e di mantenere la comunicazione.

Da qui il noto schema della comunicazione universale, a cui ha fatto riferimento gran parte della linguistica, della semiotica, della teoria dell'informazione, della sociologia dei mass media della seconda metà del Novecento:



A ciascuno di questi sei elementi del linguaggio si può far corrispondere una diversa funzione linguistica, secondo lo schema:



Scrivi Jakobson [1963: 186 tr.it.]:

La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse. La struttura verbale di un messaggio dipende prima di tutto dalla funzione predominante.

Così, se la funzione predominante in molti tipi di comunicazione è certamente la funzione *referenziale*, ossia quella che è orientata sul contesto (che predica cioè qualcosa del mondo), in ogni forma di enunciazione linguistica può esser presente più di una funzione alla volta, in una scala gerarchica variamente strutturata.

Vediamo quali sono le altre funzioni. Orientata verso il mittente è la funzione *emotiva*: esprimendo direttamente l'atteggiamento del soggetto nei confronti di quello che sta dicendo, essa manifesta emozioni, vere o presunte che siano, soprattutto attraverso le interiezioni, le quali a loro volta orchestrano l'intero apparato intonazionale. Orientata verso il destinatario è invece la funzione *conativa*, espressa grammaticalmente più che altro dal vocativo o dall'imperativo, la quale è anch'essa esente, come l'emotiva, da criteri di verifica. Ci sono poi la funzione concentrata sul contatto, detta *fatica*, che si manifesta in quei messaggi che servono a stabilire o a mantenere una comunicazione (es.: «mi ascolti?») o a attirare l'attenzione sul canale (es.: «pronto mi senti?»); e la funzione detta *metalinguistica*, in cui il linguaggio parla delle sue regole costitutive. Quest'ultima non è presente solo nei discorsi delle grammatiche, suo luogo naturale, ma anche nei discorsi di tutti i giorni (si

pensi a enunciati come: «cosa vuoi dire?», «che significa?»).

C'è infine una particolare funzione del linguaggio, incentrata specificamente sul messaggio, che possiamo chiamare, dice Jakobson, *poetica*. È il caso in cui il linguaggio, distaccandosi da ogni rapporto con l'esterno (sia esso il contesto discorsivo o la situazione comunicativa concreta) riflette su se stesso, sulle sue forme, sulla sua, potremmo dire, efficacia. Se i due assi fondamentali della produzione linguistica sono la selezione e la combinazione (un sistema "paradigmatico" in cui si sceglie un elemento rispetto a altri equivalenti e un processo "sintagmatico" in cui questo elemento viene posto accanto a altri elementi anch'essi preventivamente selezionati), si può definire la funzione poetica come la proiezione dell'asse della selezione in quello della combinazione. Ciò significa che in poesia è costitutivo il fatto che l'equivalenza venga manifestata all'interno di un testo concreto: accade che certi elementi, invece di essere selezionati nell'asse paradigmatico, vengano espressi insieme nell'asse sintagmatico, come quando forme sonore equivalenti vengono ripetute creando effetti di pura musicalità che esulano, almeno in prima istanza, dal senso delle parole in gioco. La rima, a livello fonico, è l'esempio più evidente di questo fenomeno, che è possibile ritrovare anche ai livelli lessicale, sintattico, semantico etc. Lasciando prevalere il suono sul senso, il messaggio poetico è dunque per Jakobson costitutivamente ambiguo e autoriflessivo.

Dal punto di vista dell'estetica semiótica, questo saggio di Jakobson compie due sostanziali progressi.

(i) Innanzitutto supera la dicotomia – presente come residuo romantico nei formalisti e nei loro epigoni – tra un linguaggio ordinario e un linguaggio poetico. Non esistono due linguaggi separati, la poesia non è uno scarto rispetto a una norma linguistica data come evidente: «la poeticità – scrive Jakobson [1963: 217 tr.it.] – non consiste nell'aggiungere al discorso ornamenti retorici: essa coinvolge una rivalutazione integrale del discorso e di tutte le sue componenti quali esse siano». Così come non c'è niente di spontaneo nella poesia, non c'è nulla di evidente nel linguaggio cosiddetto comune: è sempre al suo interno, enormemente stratificato e complesso, che si danno alcune procedure particolari che per convenzione chiamiamo poetiche. Tali procedure, che la società e la cultura investono molto spesso di valorizzazioni estetiche, non hanno in linea di principio, dal punto di vista comunicativo, nulla di diverso da altre procedure linguistiche. La ricerca del cosiddetto "specifico" poetico deve quindi partire da una prospettiva formale e non ontologica.

(ii) In secondo luogo, supera quei residui sentimentalistici – presenti esplicitamente in Richards e implicitamente nell'idea morrisoniana dell'arte come comunicazione di valori – che, persistendo nella dicotomia tra linguaggi, attribuiscono al linguaggio poetico la caratteristica dell'emotività. L'emotività è, spiega Jakobson, una funzione a sé stante, quella che entra in gioco ogni qualvolta il mittente manifesta una sua

disposizione particolare nei confronti di ciò che sta proferendo. Ridurre l'emotività alla poesia significa dunque costringere sia la poesia sia l'emozione entro una irrazionalità di maniera: entrambe invece, in quanto specifiche funzioni linguistiche, agiscono mediante regole proprie che il parlante utilizza, la cui razionalità profonda è oggetto di studio del linguista.

Ma la centralità di questo saggio di Jakobson ha a che fare anche con l'estetica generale. La funzione poetica – sottolinea infatti Jakobson – non si ritrova soltanto nei testi poetici, dove è dominante, ma in ogni altro possibile testo, dove è subordinata. È possibile individuare il genere letterario entro cui inscrivere un testo poetico a seconda della funzione che, al suo interno, succede gerarchicamente a quella poetica. Diremo così che nell'epica è presente la funzione referenziale, nella lirica quella emotiva, e nella poesia esortativa quella conativa. Le classificazioni interne alla poesia (i cosiddetti generi letterari) non sono quindi, come pensava Croce, estrinseche all'atto poetico, ma lo costituiscono anzi profondamente nei suoi orientamenti di fondo, al momento stesso della codifica della loro struttura verbale. C'è di più:

La funzione poetica – scrive Jakobson – non è la sola funzione dell'arte del linguaggio, né è soltanto la funzione dominante, determinante, mentre in tutte le altre attività linguistiche rappresenta un aspetto sussidiario, accessorio. Questa funzione, che mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti. Quindi trattando della funzione poetica, la linguistica non può limitarsi al campo della poesia. [Jakobson 1963: 190 tr.it.]

Così, possiamo ritrovare elementi di poeticità in messaggi politici o pubblicitari (dove predomina la funzione conativa) o nella comunicazione di tutti i giorni (dove vengono privilegiate altre funzioni). L'esempio riportato a questo proposito da Jakobson [1963: 190-191 tr.it.] è quello del celebre slogan «I like Ike», usato nella campagna elettorale per le presidenziali americane da Eisenhower. La struttura di questo slogan, sostiene Jakobson, è straordinariamente simile a quella di un verso di Keats: tre monosillabi in ognuno dei quali è presente il dittongo /ay/ seguito da un fonema consonantico (/...l.k.k/). Ma non è tutto qui: il linguista russo fa infatti notare che, in primo luogo, i due cola dalla forma trisillabica (*I like / Ike*) rimangono tra loro, e, cosa notevole dal punto di vista semantico, la seconda delle due parole in rima (/ayk/) è del tutto inclusa nella prima (/layk/), in modo da creare l'immagine paronomastica d'un sentimento che involupa totalmente il suo oggetto». In secondo luogo, Jakobson rileva che i due cola formano altresì un'allitterazione, e la prima delle due parole allitteranti (/ay/) è perfettamente inclusa nella seconda (/ayk/), producendo questa volta l'immagine paronomastica del soggetto amante involto nell'oggetto amato». Ecco insomma come all'interno di una formula elettorale apparentemente banale si insinui la funzione poetica del linguaggio, rafforzandone l'espressività e, soprattutto, l'efficacia comunicativa.

Quest'idea della gerarchia di funzioni linguistiche, presente in filigrana già in Morris, riceve grazie a Jakobson una definitiva verifica: da questo momento in poi ogni discussione intorno alla autonomia o alla eteronomia dell'arte, ogni tentativo di racchiudere l'arte entro un dominio separato dal quotidiano deve fare i conti con la questione della dominante linguistica e della gerarchia di funzioni. Si potrà parlare quindi soltanto di autonomia o eteronomia *relative*, date volta per volta a seconda dei casi e degli scopi della comunicazione: sono i contesti linguistici, le circostanze comunicative, le connotazioni culturali e storiche che codificano un discorso ora come poetico ora come non poetico, che disegnano cioè i confini volta per volta diversi tra poesia e non poesia. La poeticità dunque, non solo non ha nulla a che fare con il sentimento o con l'intuizione, ma, in quanto funzione del linguaggio, non è nemmeno un fattore ontologico rintracciabile una volta e per tutte in un testo o in un tipo di testi. Lo studio strutturale della poeticità, come già nelle ricerche del Circolo di Praga, ha quindi un suo aggancio con gli studi storico-letterari.

5 Dall'opera ai codici

Se il saggio jakobsoniano su "Linguistica e poetica" compie basilari progressi rispetto alle posizioni teoriche dei formalisti, esso per altri versi sembra chiudere un'epoca. La definizione della poeticità, proprio perché supera la concezione autonomistica dell'arte, ridimensiona il senso di una ricerca della "letterarietà". Tentare di definire, anche se su basi linguistiche concrete, uno specifico letterario (o in generale artistico) significa persistere nella credenza in un luogo dell'arte separato da altre attività umane e pratiche sociali. Nel formalismo, per altri versi così ostile a ogni estetica generale, persiste appunto una (implicita) concezione estetica di tipo autonomistico che, andando in cerca dello specifico letterario, è approdata, con Jakobson, alla sua negazione: la letterarietà non è uno specifico linguaggio ma una funzione comunicativa virtualmente presente in tutto il linguaggio; spetta poi alle singole epoche e culture ipostatizzarla, trasformandola in vera e propria letteratura.

Da qui la sostanziale differenza tra l'estetica dei formalisti e quella degli strutturalisti. Con l'affermarsi dello strutturalismo, il tentativo di una definizione della letterarietà, ossia di una aprioristica collocazione dell'arte, viene meno. Prende il suo posto il problema, di carattere molto più generale, della costituzione di codici, verbali e non verbali, al cui interno è possibile rinvenire, tra le altre cose, quei fenomeni tradizionalmente considerati come artistici. Se cioè, nel loro disdegno teorico per la teoria, i formalisti restano ancora in qualche modo legati all'estetica tradizionale, gli strutturalisti, in un orizzonte molto più ambizioso, affrontano la questione delle condizioni formali che rendono possibile un fenomeno come quello poetico. All'analisi "immanente" dei formalisti, che modellavano i loro metodi sull'opera volta per volta esaminata, si sostituisce la ricerca strutturalista delle strutture profonde che

quell'opera rendono possibile; alla pratica della critica letteraria si accompagna la scommessa di una poetica che studi le forme virtuali della letteratura; a un approccio fondamentalmente induttivo, legato alla concretezza dei testi, si affianca un altro approccio di tipo deduttivo, legato alla astrattezza delle strutture; ancora: a una estetica *ad hoc*, finalizzata alla definizione di un fenomeno preventivamente riconosciuto (l'arte), si accosta una estetica generale che, mettendo tra parentesi la questione della definizione dell'arte, utilizza i fenomeni cosiddetti artistici come esempi particolarmente pregnanti di ogni fenomeno semiotico.

Il caso della narratologia apparirà un esempio particolarmente chiaro di questo spostamento di prospettiva: all'analisi di un racconto (com'era nei formalisti) o di un corpus di racconti (com'era in Propp) si sostituisce il tentativo di costruzione di un modello narrativo generale; da qui, con la semiotica di Algirdas J. Greimas, l'idea di una narritività come ipotesi interpretativa, non solo dei vari racconti, ma di ogni possibile fenomeno culturale.

5.1 Il Modello Narrativo e la mimesi

In seno allo strutturalismo, linguistico prima e filosofico poi, un ruolo di primo piano, del resto particolarmente degno di nota in campo estetico, ha la cosiddetta analisi strutturale del racconto. Negli anni Sessanta un gruppo di studiosi (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas, Umberto Eco, Christian Metz etc.) lancia l'ipotesi che le ricerche morfologiche di Propp potessero essere estese, fatte salve le ovvie differenze estetiche, dal campo della fiaba, ossia da un prodotto eminentemente folklorico, a quello dei testi letterari, ossia alle opere d'arte. L'idea, a prima vista pretenziosa ma metodologicamente coerente, è quella di rinvenire un Modello Narrativo universale, ossia una matrice logico-semiotica a partire da cui fosse possibile ricostruire, per progressive trasformazioni, tutti i racconti possibili. Tale modello, si badi bene, non pretende di avere alcun valore ontologico, non vien pensato come *il* racconto storicamente e antropologicamente originario, ma è soltanto un'ipotesi metodologica astratta ricostruita in laboratorio dallo studioso. Così come in campo linguistico si cerca di trovare quella struttura profonda quasi universale, le cui progressive trasformazioni generano poi le lingue effettivamente parlate, allo stesso modo potrebbe essere possibile fare – pensano gli analisti del racconto – con la narrazione.

Riprendendo quindi il programma dei formalisti, studiare il racconto non significa analizzare la singola narrazione ma la *narritività*, ciò che fa di un certo fenomeno discorsivo un racconto. Soltanto andando alla ricerca delle somiglianze potrà essere possibile, in un secondo tempo, rinvenire le differenze: soltanto trovando ciò che *Cappuccetto rosso* ha in comune con *I promessi sposi* verrà alla luce ciò che fa sì che la prima opera sia un prodotto folklorico popolare e la seconda un'opera d'arte. La definizione estetica segue quindi, program-

maticamente e metodologicamente, l'analisi dei testi.

E se, in questa mentalità, sono ben visibili le parentele con l'impostazione della *Poetica* aristotelica (la quale cercava appunto le regole generali per la composizione dei testi tragici particolari), quel che l'analisi del racconto tende a sottolineare è il valore antimimetico di questo genere di operazioni. Approfondendo le analogie con i modi di procedere della linguistica, nell'*Introduzione* a un insieme di saggi sull'analisi strutturale del racconto, Roland Barthes poteva scrivere:

La funzione del racconto non è di "rappresentare" ma è quella di costruire uno spettacolo che ci resta ancora assai enigmatico, ma che non può essere di ordine mimetico; la "realtà" di una sequenza narrativa non risiede nella serie naturale delle azioni che la compongono, ma nella logica che vi si espone, vi si rischia e vi si compie; in un'altra maniera si potrebbe dire che l'origine di una sequenza non è l'osservazione della realtà, ma la necessità di variare e di superare la prima forma che sia offerta all'uomo, cioè la ripetizione: una sequenza è essenzialmente un tutto in seno al quale nulla si ripete: la logica ha qui un valore di emancipazione – e con essa tutto il racconto; certo gli uomini reinmettono incessantemente nel racconto ciò che essi hanno conosciuto, ciò che hanno vissuto, ma questo avviene in una forma che, essa, ha trionfato sulla ripetizione e ha istituito il modello di un divenire. [Barthes 1966: 45 tr.it.]

È così che, coerentemente con l'ipotesi strutturale saussuriana, l'analisi del racconto rifiuta l'idea della mimesi artistica come rappresentazione della natura e dell'opera narrativa come specchio del reale. Suo punto fermo è una concezione non referenziale del segno che pensa la lingua a prescindere dalle sue funzioni pratiche e, soprattutto, indipendentemente dal mondo che in un modo o nell'altro essa avrebbe il compito di rispecchiare. Come la lingua sta a se stessa, anche il racconto non ha nulla da imitare o da rappresentare. Esso produce semmai una sua realtà, un suo "mondo possibile", le cui leggi e i cui valori non hanno necessariamente a che vedere con quel "mondo reale" nel quale esso viene tuttavia prodotto e consumato. Così come le leggi linguistiche non dipendono in prima istanza dalle diverse culture nel quale le diverse lingue sono parlate, ma sono semmai queste ultime a far da modello alle prime, allo stesso modo – pensano gli studiosi di analisi strutturale – il racconto non subisce l'influenza della realtà sociale e culturale nel quale circola; ed è semmai possibile, invertendo la prospettiva, utilizzare i modelli narrativi per spiegare le dinamiche sociali, studiare cioè qualsiasi fenomeno culturale in termini di strutture narrative.

Resta da capire come mai nella storia letteraria e artistica certe opere vengano considerate realiste e certe altre no. Se pure – come già aveva mostrato il primo Jakobson – la nozione di "realismo" non può avere una sua coerenza critica, è indubbio che nella coscienza comune essa ha quanto meno una funzione di riconoscimento dei generi letterari: funzione che va in un modo o nell'altro spiegata all'interno della stessa teoria narrativa. Da qui l'idea secondo la quale la famigerata imi-

tazione non sarebbe altro che una procedura di costruzione narrativa del tutto interna al testo, un'operazione che tende cioè a produrre nel lettore un'impressione di verosimiglianza. Il reale, da questo punto di vista, non è altro che un *effetto di senso* prodotto dal testo grazie a una ben controllata coerenza narrativa e una serie di espedienti retorici d'appoggio (come l'uso di particolari apparentemente inutili per l'economia testuale). È soprattutto la coerenza narrativa che, creando un effetto di naturalezza (una specie di «è sempre stato così»), invita il fruitore a credere vero l'evento narrato. Un'opera è più o meno realistica quanto più la sua struttura narrativa è rigorosa e coerente, quanto più cioè tale struttura si nasconde per lasciar emergere i contenuti che essa ha con accortezza costruito. Ed è la *Poetica* di Aristotele che viene chiamata a testimone di quest'idea: «Aristotele – scrive Todorov [1973: 37] – [...] aveva già chiaramente detto che il verosimile non è una relazione tra il discorso e il suo referente (relazione di verità), ma tra il discorso e ciò che i lettori credono vero». Laddove «ciò che i lettori credono vero», ossia l'opinione comune, è il risultato del testo che quei lettori hanno dinanzi.

È così che l'analisi strutturale del racconto presuppone e conferma una concezione del tutto antipositivista della conoscenza. Tra racconto e società, lingua e mondo, soggetto e oggetto non si dà una relazione di rappresentazione ma di costruzione e soprattutto – come si vedrà nei capitoli seguenti – di trasformazione. È indubbio pertanto che, da questo punto di vista, le ricerche dei narratologi hanno preceduto se non addirittura influenzato quelle recenti tendenze dell'epistemologia contemporanea che, nel loro rifiuto di ogni forma di realismo, dichiarano di avvicinarsi alla teoria letteraria post-strutturalista e all'ermeneutica.

5.2 *Poetica e Critica*

Un'altra fondamentale conseguenza estetica dell'analisi strutturale del racconto – ribattezzata da Tzvetan Todorov 'narratologia' o, ancora con termine aristotelico, 'poetica' – sta nella sua volontà di rompere la simmetria ingenua tra una interpretazione valutativa e una conoscenza descrittiva del fatto letterario. Scrive lo stesso Todorov [1973: 19]:

In opposizione all'interpretazione di opere particolari, essa [la poetica] non cerca di nominare il senso, ma è diretta verso la conoscenza delle leggi generali che presiedono alla nascita di ogni opera. Ma, in opposizione a scienze come la psicologia, la sociologia etc., essa cerca queste leggi all'interno della stessa letteratura. Così, la poetica è un accostamento alla letteratura di tipo "astratto" e insieme "interno".

La dialettica aristotelica tra descrizione e prescrizione viene in tal modo ripensata nei termini di un rapporto tra Poetica e Critica. Su queste due nozioni, dalle quali discendono due diverse discipline o atteggiamenti nei confronti dell'opera, si è detto molto e in varie direzioni. Schematizzando: (i) Poetica è la ricerca dei possibili narrativi, ossia

delle leggi, del modello, delle proprietà costitutive di ogni narrazione; analogamente alle ricerche chomskiane della struttura profonda della lingua, essa lavora alla ricostruzione di una *competenza* narrativa; (ii) Critica è invece lo studio più o meno strutturale delle opere ed, eventualmente, del rapporto tra la narritività profonda e il modo in cui essa è, come si dice, manifestata nei singoli testi presi in esame; il suo campo d'azione è allora quello delle singole *performances* narrative. Per dirla ancora con Todorov [1973: 19]:

Non è l'opera letteraria particolare ad essere oggetto della poetica: ciò che essa interroga sono le proprietà di quel discorso particolare che è il discorso letterario. Ogni opera viene pertanto considerata come la manifestazione di una struttura astratta e generale di cui essa non è che una delle possibili realizzazioni.

Se pure lo studioso di poetica e il critico possono talvolta empiricamente coincidere, resta il fatto che teoricamente essi lavorano su due piani molto diversi della narrazione (senza che questo comporti, ovviamente, una gerarchia valutativa): il primo a un livello profondo, dove si articolano i meccanismi semiotici propriamente narrativi, e il secondo a un livello di superficie, dove entrano in gioco codici specificamente discorsivi. Se il livello profondo è quello della costanza, delle invarianti narrative (e, in generale, semiotiche) a partire da cui ogni testo può essere generato, il livello di superficie è quello della variazione, lì dove ogni cultura, ogni corrente letteraria e ogni singolo artista può dire la sua.

Si chiarisce in tal modo l'annoso problema estetico della relazione tra un insieme di norme o canoni che, in modo più o meno pedissequo, l'artista deve seguire nella produzione della sua opera, e il grado di originalità a cui questo stesso artista deve necessariamente puntare per far sì che quella sia, appunto, un'opera d'arte. Secondo la narratologia (che riprende qui la nota distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*) tale relazione non è affatto conflittuale, poiché, molto semplicemente, si tratta di una relazione "generativa" tra uno strato costante della cultura (dove si danno le leggi costitutive della narrazione e del linguaggio) e uno strato variabile (dove il rispetto di tali leggi è la via necessaria per la produzione di nuovi segni e nuovi significati). Spetta alla Poetica ricostruire lo strato profondo e alla Critica valutare quello di superficie.

5.3 Dal mito alla scrittura letteraria

Tra gli strutturalisti che si sono maggiormente interessati al fatto letterario e – più o meno direttamente – a quello artistico, un posto di primo piano occupa certamente Roland Barthes, il quale ha fortemente influenzato la ricerca letteraria e semiotica contemporanea. Dal libro d'esordio *Il grado zero della scrittura* [1953] ai *Saggi critici* (1964), *Critica e verità* (1966), *S/Z* [1970], *Sade, Fourier, Loyola* (1972), *Il piacere del testo* (1973), *Lezione* (1977), *Il brusio della lingua* [1984] come

anche in molti altri interventi di argomento non immediatamente estetico, le posizioni di Barthes sulla scrittura letteraria hanno fatto epoca.

Punto di partenza della riflessione barthesiana può essere considerata l'idea (di origine brechtiana) della responsabilità etico-politica delle forme linguistiche. A veicolare le ideologie, secondo Barthes, non sono tanto i contenuti concreti delle opere letterarie e, in generale, dei discorsi (come pensa certo marxismo), ma i modi in cui tali opere e tali discorsi vengono scritti, letti, consumati. Si tratta allora di andare a cercare nei meandri delle strutture linguistiche e semiotiche quei meccanismi apparentemente inessenziali mediante i quali si costruisce e si nasconde il senso ideologico dei vari discorsi. Soprattutto nella società di massa, pensa Barthes, gli uomini tendono a trasformare gli oggetti in segni, a manipolare le cose sino a farne linguaggi, salvo poi occultare queste operazioni e far passare per naturale il senso prodotto. A differenza delle grandi costruzioni mitologiche studiate dagli etnologi, i miti della civiltà contemporanea vanno dunque cercati in quei dettagli a prima vista inutili – la fronte imperlata di sudore di un attore del cinema, l'enfasi con cui si conduce un incontro di *catch*, la seduzione con cui viene presentato un certo detersivo etc. – che significano altro da sé, senza avere, per così dire, il coraggio di ammettere la loro natura di segni.

Da qui la funzione critica che Barthes assegna alla scienza delle significazioni, disciplina che finalizza la propria attività conoscitiva allo svelamento del senso che si nasconde nei meccanismi e nelle dinamiche sociali. Così come nel caso del racconto – lo si è visto – la struttura narrativa tende a occultarsi per lasciar trasparire un "reale" che essa stessa ha prodotto, anche tanti altri sistemi di significazione tendono a naturalizzarsi, a nascondere la propria origine storica e le proprie strutture profonde per spacciarsi come universali e necessari. E così come il compito della narratologia è quello di ricostruire i meccanismi che portano all'"effetto di reale", il compito della semiologia – pensa Barthes – è quello di mostrare il carattere segnico delle cose, di comprendere le strutture semiotiche che creano l'effetto di naturalezza in fenomeni quali la moda, la pubblicità, la cucina, la cronaca gionalistica e così via.

E da qui, nello stesso tempo, la funzione di ricostruzione del senso che Barthes affida invece al testo letterario. L'unico luogo dove il linguaggio si svincola dal carattere ideologico del segno e tende a produrre nuove forme linguistiche è la scrittura letteraria, atto semiotico fortemente intransitivo, eccesso di senso e puro spreco, sostanzialmente analogo alle catene significanti dell'inconscio ricostruite in quegli stessi anni dallo psicanalista Jacques Lacan. Ma non si tratta tanto della scrittura che le istituzioni del sapere tendono a preservare entro i confini rassicuranti di una lingua nazionale unitaria e perfetta; non si tratta cioè di quella Letteratura che la società tende a valorizzare come opera d'arte fine a se stessa. La scrittura è per Barthes un'operazione testuale che mira anzi a far esplodere il linguaggio, a svincolarlo da quella «libertà vigilata» che la cultura moderna impone a ogni sistema di senso. Scrivere

non vuol dire produrre un ulteriore mito, quello della Letteratura, ma demitologizzare i linguaggi che circolano nel sociale, lasciando alla parola tutto il suo potere di moltiplicazione dei significanti.

Il lavoro del critico letterario è, in questo quadro, del tutto opposto a quello del narratologo o del semiologo: egli non deve nominare il senso dell'opera, non deve interpretarla, non deve chiudere le strade dei suoi possibili, molteplici significati. Al contrario, essa deve mostrare le sue strutture significanti, additare quelle «piccole vene del senso» che le consentono di essere perennemente aperta, inesauribile, infinita. È così che il critico – secondo Barthes – finisce per «continuare l'opera», per moltiplicare i suoi sensi, per generare nuove interpretazioni. A metà strada tra la parola dell'analista di strutture e il piacere del lettore del testo, la critica letteraria finisce per cancellare del tutto l'idea tradizionale della letteratura come istituzione sociale, come garanzia di una lingua nazionale, e, soprattutto, come portatrice di valori estetici. Essa varca le soglie fra se stessa e l'opera, infrange le barriere fra generi e discipline, prospetta nuove forme di testualità.

6 Informazione e comunicazione

La linea di ricerca che dal formalismo porta allo strutturalismo coniuga, come si è visto, estetica e semiotica sullo sfondo degli studi umanistico-letterari e, in generale, delle cosiddette scienze umane e sociali. Nel corso del nostro secolo, a questa linea di ricerca se ne affianca un'altra, anch'essa interessata a intrecciare istanze estetiche e istanze semiotiche, questa volta però a partire dagli studi fisico-matematici e, in generale, dalle scienze cosiddette naturali o esatte. Se dunque la corrente di studi sin qui esaminata lavora in modo più o meno consapevole entro una prospettiva di tipo più filosofico, la corrente di studi su cui occorre adesso concentrare l'attenzione – pur incrociando spesso la prima – coltiva un programma di ricerca di tipo più scientifico. Secondo questa seconda linea di ricerca, la linguistica e la semiotica assumono un ruolo pressoché analogo a quello che nell'estetica positivista di metà Ottocento avevano avuto la sociologia e la psicologia, il ruolo, per così dire, di controllore epistemologico del sapere e del discorso estetico, quanto non addirittura la funzione di stimolo e di orientamento della stessa produzione artistica.

Ma a quale linguistica e quale semiotica si fa adesso riferimento? Più che a Saussure, Hjelmslev o Propp, l'ipotesi di una scientificizzazione semiotica dell'estetica prende corpo a partire da un'istanza teorica pre-semiotica, la cosiddetta «teoria dell'informazione» sviluppata soprattutto da C.E. Shannon e Warren Weaver (*La teoria matematica della comunicazione*, 1949) e da Norbert Wiener (*Introduzione alla cibernetica*, 1950). In altre parole, più che occuparsi dei modi in cui entro determinate società o culture vengono prodotti e consumati i sistemi di segni (artistici o meno), autori come Abraham Moles, Max Bense o Rudolph Arnheim si interrogano sui modi in cui, in situazioni date, diviene possi-

bile trasmettere determinate informazioni con un certo quoziente di esteticità. Riprendendo lo schema jakobsoniano dei fattori della comunicazione universale, potremmo dire che, se la prima linea di studi (detta «semiologia della significazione») si occupa di studiare soprattutto i nessi tra codice e messaggio, la seconda (detta «semiologia della comunicazione») esamina invece i flussi che dall'emittente portano al destinatario. Se l'una studia i modi in cui, a partire da determinati insiemi di regole, si producono certi insiemi di segni, la seconda studia invece i processi che portano un certo numero di informazioni dalla fonte al ricevente. Ancora: se per studiosi come Tynjanov o Barthes occorre esaminare soprattutto i modi in cui viene strutturato un certo messaggio a partire da certi codici, per altri come Moles o Bense il messaggio diviene una scatola nera dove, da un lato, entra una certa quantità di sapere e, dall'altro, fuoriesce la stessa o un'altra quantità di sapere. I fenomeni estetici, secondo quest'altro orientamento di studi, sono dunque strettamente collegati con le forme che assume nei vari contesti la comunicazione, una comunicazione intesa soprattutto come trasmissione e scambio di contenuti di sapere.

6.1 Ordine e complessità

Possiamo considerare come punto di partenza della teoria dell'informazione applicata all'estetica il lavoro del matematico G.D. Birkhoff, il quale, in una conferenza del 1928, sostiene che il valore estetico di un'opera deriva dalla relazione tra la complessità dell'opera stessa e il grado di ordine con cui essa viene composta. In una forma ordinaria di comunicazione, infatti, è bene mantenere un livello di complessità linguistica abbastanza basso, in modo da assicurarsi una comprensione il più possibile immediata e completa del messaggio; l'ordine interno di tale messaggio non ha pertanto bisogno di essere particolarmente accurato. La comunicazione estetica, invece, distaccandosi da quella quotidiana, tende a rendere la propria architettura interna sempre più complessa, apprezzabile da pubblici diversi in epoche diverse; e, per assicurarsi la fruibilità di tale architettura formale, è costretta a organizzarla in modo rigoroso e capillare, facendo sì che anche i dettagli apparentemente inutili svolgano una funzione nell'insieme. È, in altre parole un problema di *misura*, dove ognuno dei due elementi dell'opera – complessità e ordine – deve essere adeguato all'altro: più si complica il primo più è necessario che l'altro sia a sua volta organizzato; e viceversa, più si tende a elaborare la forma, più è bene che essa sia ordinata. Da qui la formula

$$M = C / O$$

secondo la quale la Misura estetica può essere calcolata in base al rapporto tra la Complessità e l'Ordine.

Siamo lontani, come si vede, dall'hegelismo, che formulava i propri giudizi estetici in base alla relazione tra forma sensibile e contenuto

intellettuale di un'opera. Secondo Hegel, un contenuto profondo veicolato da una forma povera trascende i confini dell'arte (romanticismo); e, a sua volta, una forma complessa che veicola contenuti elementari è un'inutile ostentazione di virtuosismi tecnici (simbolismo). Per Birkhoff invece il valore estetico è misurabile perché dipende sempre e soltanto da elementi in qualche modo numerici quali la complessità e l'ordine, elementi cioè che riguardano soltanto il lato formale dell'opera, a prescindere dai contenuti che quest'opera può o meno veicolare.

È questo il grosso limite di tutta la teoria dell'informazione applicata all'estetica: la scommessa di una valutazione rigorosa dell'artisticità di un'opera può essere vinta solo all'interno di un formalismo esclusivo. La formula di Birkhoff, come preciserà del resto Max Bense nella sua *Estetica* (1965), ha più un'importanza teorica più che una reale funzione operativa. I dati di un'opera effettivamente trattabili dal punto di vista numerico sono infatti soltanto i suoi elementi semplici (poniamo, le note di una melodia) e non la relazione che essi instaurano tra loro (la melodia come tale); alla complessità numerica degli elementi semplici si deve sovrapporre quanto meno la complessità delle relazioni, le quali a sua volta formano relazioni più complesse, e così fino all'opera completa. L'ordine, dunque, è a sua volta rintracciabile in tutti i diversi livelli della complessità: cosa teoricamente possibile ma in effetti molto meno facile del previsto.

Quel che invece resta fermo nel discorso di Birkhoff è la volontà di superare un accostamento intuitivo, impressionistico, soggettivo all'opera e, soprattutto, al giudizio estetico. L'artisticità non è l'esito di una fruizione empirica dell'opera o di un suo inserimento nell'orizzonte storico entro cui viene esperita, ma in qualche modo dipende dalla sua organizzazione interna, un'organizzazione artistica finalizzata appunto all'esperienza estetica.

Molti autori, coniugando Birkhoff con la teoria dell'informazione e la cibernetica, porteranno avanti il progetto di un'oggettivazione matematica dell'estetica: anche se con diversi contrasti tra loro, basti pensare allo stesso Bense, a Abraham Moles (*Teoria dell'informazione e percezione estetica*, 1958), da Umberto Eco (*Opera aperta*, 1962) a Rudolph Arnheim (*Entropia e arte*, 1971). Laddove Bense lavora più che altro a livello di una microestetica che si occupa della testura materiale delle forme significanti, anche in relazione alle esperienze dell'arte d'avanguardia, Moles accetta la sfida di una misurabilità di quegli aspetti dell'attività umana, come la percezione estetica, tradizionalmente meno assoggettabili a regole e a osservazione scientifica. E dove Arnheim si preoccupa di ridefinire i concetti di ordine e disordine alla luce della psicologia della percezione visiva, Eco riprende la questione della prevedibilità e dell'imprevedibilità comunicative per descrivere i fenomeni della ricezione dei fenomeni artistici contemporanei, dalla scrittura di Joyce alla pittura informale, dalla musica seriale all'arte cinetica.

E sarà giusto Eco – introducendo un'antologia di scritti su *Estetica*

e *teoria dell'informazione* [1972] – a insistere sull'idea che, se il calcolo dell'informazione ha una sua utilità per quel che riguarda il piano del significante dell'opera, esso – secondo il dettato saussuriano – ha comunque bisogno di un'integrazione: quella di uno studio del piano del significato, dove la calcolabilità dei valori estetici diviene possibile solo all'interno di una semantica linguistica e di una semiotica generale:

Ottimo metodo per l'indagine sempre più accurata della forma dell'espressione sotto il suo aspetto di segnale fisico, [la teoria dell'informazione] non può che avere valore orientativo (suggerendo metafore o, nel caso migliore, possibili omologie) per una teoria comunicativa più comprensiva che non può che essere una semiotica generale (la quale si avvalga di strumenti matematici solo a certi livelli della significazione). [Eco 1972 ed.: 26]

Come si vedrà, Eco è uno degli autori che porteranno avanti la ricerca sui nessi tra estetica e semiotica appunto superando l'impasse della separazione tra uno studio scientifico dell'informazione estetica e uno studio filologico-filosofico delle strutture artistiche, di una semiologia della comunicazione e di una semiologia della significazione. Gli sviluppi della semiotica successiva, affrancata dall'iniziale dipendenza da altri campi del sapere come la linguistica o la teoria dell'informazione, proporrà una visione del fatto artistico entro un quadro teorico al tempo stesso più coerente e più ampio.

7 La sfiducia nella struttura

Se fino agli anni Sessanta l'indagine semiotica e l'impostazione strutturalista andavano di pari passo, identificandosi il più delle volte, verso la fine di quel decennio diversi studiosi avanzano le prime perplessità nei confronti dell'ipotesi strutturale e cercano per la scienza dei segni strade nuove: la tradizione della filosofia dagli stoici a Peirce, la teoria degli atti linguistici e della conversazione, la logica analitica, la topologia etc. La principale accusa che viene mossa allo strutturalismo è quella di considerare la struttura – un po' in tutte le scienze umane, estetica compresa – come un'entità reale, fisicamente riscontrabile, un qualcosa di obiettivo ed eterno. Portato alle sue estreme conseguenze, certo strutturalismo ha finito insomma per ricadere – a causa di una mancata riflessione epistemologica che lo fondasse teoricamente – in quello scientismo positivista da cui pure intendeva distaccarsi al momento della sua fondazione.

Contro questa concezione tutto sommato ingenua della struttura si schiera, come abbiamo visto, Barthes, che vede nell'attività strutturalista un modo per rilevare i limiti e le strettezze dei codici sociali; e da Barthes, con Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze parte un movimento di pensiero (non a caso definito "post-strutturalista") che, proprio perché filosoficamente orientato, mette in evidenza le contraddizioni che possono scaturire da un uso estensivo della nozione di

struttura. La ricerca della struttura diviene così la via per indicarne i limiti, la fragilità, le illusioni. Già nel 1963, in un celebre saggio su "Forza e significazione", scrive a questo proposito Jacques Derrida:

Non c'è nulla [...] di paradossale nel fatto che la coscienza strutturalista sia coscienza catastrofica, distrutta e insieme distruttrice, destrutturante [...]. Si intravede la struttura al sopraggiungere della minaccia, nel momento in cui l'imminenza del pericolo concentra i nostri sguardi sulla chiave di volta di un'istituzione, sulla pietra in cui vi comprendiamo la sua possibilità e la sua fragilità. È possibile, allora, minacciare metodicamente la struttura per percepirla meglio, non solo nelle sue nevrosi, ma in quel punto segreto in cui si rivela non più erezione o rovina, ma labilità. [Derrida 1967: 6-7]

Uno dei primi a avanzare questo genere di perplessità nei confronti dello strutturalismo "ontologico" – forte della tradizione storicista della filosofia italiana – è stato Umberto Eco, che, soprattutto con *La struttura assente* (1968), prende le distanze dall'euforia strutturalista di marca francese facendo della semiótica più che altro una metodologia delle scienze umane, ossia una teoria della cultura. Ma le critiche di Eco allo strutturalismo non sono, per così dire, esterne, non implicano un rifiuto di tutto quel che di innovativo e di efficace quel movimento ha portato; cercano semmai di incanalare i risultati positivi verso nuovi approfondimenti.

Quando si parla di struttura, sostiene Eco, non bisogna pensare a una realtà ontologica che lo studioso deve scoprire, ma a un apparato metodologico che quello stesso studioso deve costruire al fine di spiegare e comprendere i propri oggetti di ricerca. Molto spesso etnologi come Claude Lévi-Strauss o psicanalisti come Jacques Lacan (ma soprattutto i loro meno attenti seguaci) finiscono per manovrare concetti di cui non riescono a prevedere gli esiti epistemologici e, tutto sommato, metafisici. Così, se l'antropologia lévi-straussiana finisce per porsi la questione, di stampo metafisico, delle leggi costanti dello Spirito, la psicanalisi lacaniana ricalca il dettato dell'ontologia di Heidegger. In realtà, sottolinea Eco, non è che la cultura, nelle sue diverse manifestazioni, sia un sistema di segni; molto diversamente, la cultura va studiata come se fosse un sistema di segni. È lo studioso che, per meglio comprendere i meccanismi sociali, proietta su di essi una griglia di tipo strutturale connettendoli tra loro. Stessa cosa per l'opera d'arte: la struttura di un testo letterario è la proiezione di determinati modelli linguistici sull'opera al fine di rinvenirne la coerenza interna, quella "necessità" che, insegnava Aristotele, produce prima la verosimiglianza e poi il piacere estetico. A maggior ragione, quando si va alla ricerca del modello narrativo universale, si deve aver chiaro che si tratta soltanto di una astrazione utile per spiegare i meccanismi più o meno ricorrenti della narrazione, non di una sorta di storia originaria da cui, per progressive differenziazioni, sono venuti fuori fiabe, miti, epopee, romanzi etc.

Il che porta a una riconsiderazione generale dei nessi tra la teoria estetica e l'indagine semiótica. Messa da canto l'euforia di un movimento che finiva per ipostatizzare i suoi stessi risultati, Eco ripensa l'estetica accanto e attraverso un ripensamento della semiótica generale.

7.1 *L'idioletto estetico*

Se si legge con superficialità il capitolo del *Trattato di semiótica generale* [1975] di Umberto Eco dedicato al "Testo estetico" sembra che la teoria estetica venga considerata come una parte, peraltro ridotta, della dottrina semiótica. Il messaggio estetico sarebbe uno dei possibili tipi di produzione segnica, attinente all'invenzione di nuovi codici. In realtà, nelle ricerche di Eco – partite negli anni Cinquanta con l'estetica di Tommaso d'Aquino e James Joyce, poi con *Opera aperta* (1962) e *Apocalittici e integrati* [1964] sino a *Lector in fabula* [1979] e *I limiti dell'interpretazione* [1990] – il problema estetico si intreccia di continuo con la costruzione di una semiótica generale. Potremmo dire anzi che la semiótica è il luogo teorico entro cui è possibile risolvere un problema eminentemente estetico che ha accompagnato tutta la riflessione echiana: quello dell'interpretazione, della sua importanza per la costituzione dell'opera d'arte, della sua legittimità.

Allievo di Luigi Pareyson – autore che con *Estetica. Teoria della formatività* (1954) propone una teoria sganciata dal paradigma crociano che per cinquant'anni aveva dominato gli studi estetici italiani – Eco porta alle estreme conseguenze l'affermazione del maestro secondo cui l'opera d'arte è semplicemente una materia formata disponibile a una particolare interpretazione, detta appunto estetica. Riflettendo sulle poetiche delle avanguardie e delle neoavanguardie, Eco arriva a sostenere che l'opera d'arte è, per sua interna costituzione, aperta a tutte quelle interpretazioni che la sua forma rende possibili. È in gioco all'interno di ogni opera – e di quelle di certa avanguardia in modo addirittura programmatico – una dialettica tra forma e indeterminazione. Se l'artista plasma una materia mediante un'operazione già di per sé schiettamente estetica, spetta al lettore (o in generale al fruitore) il compito di integrare con la propria interpretazione uno dei possibili sensi dell'opera. Interpretare non significa quindi nominare un senso che l'opera già di per sé contiene, e nemmeno proporre un significato qualsiasi di per sé plausibile; significa semmai completare in modo attivo l'operazione estetica entro binari che è l'opera stessa a suggerire grazie alle sue strutture interne.

In questo quadro teorico, se la semiótica ha la funzione di rendere conto del funzionamento di quelle strutture, mettendo in evidenza i meccanismi di senso che generano l'interpretazione estetica, l'estetica mantiene comunque una sua sfera indipendente entro cui esamina e descrive gli effetti che quelle interpretazioni hanno sul pubblico, sulla società, sulla cultura, sulla storia e via dicendo. In questo senso, ripete spesso Eco, se dal punto di vista scientifico la prospettiva di ricerca della semiótica si pone in netta antitesi al principio crociano dell'ineffa-

bilità dell'intuizione artistica, essa deve saper in qualche modo spiegare come mai un qualsiasi lettore, diinnanzi a un'opera d'arte, prova quell'effetto estetico per lui inesprimibile. L'ineffabilità del momento estetico può insomma esser spiegata a livello metalinguistico, non limitandosi, come fa Croce, a tematizzare con puro buon senso l'esperienza della fruizione, ma ponendosi in un altro livello di discorso che sia in grado di motivare semioticamente quella esperienza.

Il fatto che nel *Trattato* il testo estetico sia inteso come un esempio di invenzione segnica o, di più, come «modello "da laboratorio" di tutti gli aspetti della funzione segnica» non significa quindi che per Eco — come a esempio per Morris — l'estetica si risolva in tutto e per tutto nella semiotica; significa soltanto che la semiotica è una prospettiva di ricerca che, almeno in linea di principio, deve essere in grado di spiegare quel «mistero» della creazione artistica che l'estetica, da parte sua, non deve rinunciare a comprendere. Da qui il richiamo di Eco alla definizione jakobsoniana della funzione poetica. Per essere caratterizzato come estetico un messaggio deve essere al contempo ambiguo e autoriflessivo. Ambiguo poiché viola le regole di uno o più codici che lo costituiscono; autoriflessivo perché tale violazione non porta all'incunicabilità ma alla messa in discussione del codice come tale. L'ambiguità e l'autoriflessività del testo estetico agiscono sia sul piano dell'espressione significante sia su quello del contenuto significato: da un lato infatti la materia espressiva viene soggetta a manipolazioni significative anche a quei livelli (microstrutturali o macrostrutturali) che il linguaggio comune generalmente trascura; da un altro lato la segmentazione progressiva dell'espressione comporta un arricchimento del contenuto del messaggio, un incremento di informatività che provoca un «orgasmo interpretativo» nel fruitore. È così che

il testo estetico deve possedere, in modello ridotto, tutte le caratteristiche di una lingua: ci deve essere nel testo un sistema di mutue relazioni, un disegno semiotico che paradossalmente permette di offrire l'impressione di a-semiosi. [Eco 1975: 338]

Ai differenti livelli della singola opera, dell'insieme delle opere di un autore, o di una corrente poetica, o di un periodo storico è possibile parlare di un *idioletto estetico*, ossia di una sorta di lingua a sé stante, con codici e sottocodici propri che il semiotico deve poter distinguere e analizzare.

L'idioletto estetico, proprio perché rende significativi tutti i livelli che lo costituiscono, dai più elementari ai più complessi, non comporta allora, come pensa molta estetica idealista, una forma di conoscenza inferiore rispetto a quella veicolata dai concetti puri della filosofia o della scienza.

Il testo estetico, lungi dal suscitare soltanto «intuizioni», provvede invece a un incremento di conoscenza concettuale. Nello spingere a riconsiderare i codici e le loro possibilità, esso impone una riconsiderazione dell'in-

tero linguaggio su cui si basa. Esso tiene la semiosi «in allenamento». Nel far questo esso sfida l'organizzazione del contenuto esistente e quindi contribuisce a cambiare il modo in cui una data cultura «vede» il mondo. [...] Il che non equivale a dire che l'opera d'arte «dica la Verità». Essa semplicemente mette in questione le verità acquisite e invita a una nuova analisi dei contenuti. [Eco 1975: 342]

7.2 L'iconismo

Una delle questioni su cui l'estetica semiotica si interroga più a lungo, sino a mettere in dubbio la propria ragion d'essere, è senza dubbio quella del cosiddetto iconismo, ossia del modo in cui un'immagine può essere considerata come un segno. Si è già accennato a Peirce e Morris, i quali avevano proposto una tripartizione dei segni basata sui loro gradi di motivazione nei confronti dell'oggetto che designano. Se il simbolo è un segno è del tutto arbitrario rispetto al suo oggetto (per esempio, la bandiera rossa per significare il comunismo) e l'indice, al contrario, un segno che rimanda immediatamente a una situazione concreta (per esempio, una freccia per orientare un percorso), l'icona è un segno che sta, per così dire, a metà tra i due: ha alcune proprietà dell'oggetto, sotto certi aspetti gli somiglia, ma per altri mantiene una sua autonomia.

Il caso più evidente è quello delle immagini: se da un lato esse rappresentano la realtà, da un altro lato mettono in gioco caratteristiche assolutamente diverse da quella stessa realtà. Così, una fotografia, un quadro o un disegno sembrano rimandare al mondo in modo speculare, anche se giocano su un piano bidimensionale invece che tridimensionale. A seconda della quantità e della qualità della somiglianza tra oggetto e segno, quest'ultimo sarà più o meno iconico, più vicino al simbolo o all'indice secondo «scale di iconicità» ricostruibili per mezzo dell'analisi semiotica.

Non è difficile comprendere come la definizione dell'icona sia di basilare importanza in campo estetico. Morris, lo si è visto, utilizzava proprio questa nozione per definire l'essenza generale dell'arte. E in ogni caso l'icona entra in gioco non appena dalle arti della parola si passa alle arti figurative, dove il problema del significato più o meno nascosto delle immagini acquista un'importanza basilare. Solo che, nel momento in cui, secondo il dettato strutturalista, dalla definizione del segno si cancella il lato dell'oggetto (o referente), come deve essere intesa l'icona? Le immagini non sono proprio gli esempi lampanti del fatto che, in un modo o nell'altro, occorre presupporre un reale esterno al segno, un oggetto a cui questo inevitabilmente rimanda?

Su tali interrogativi si misura per diversi anni un gran numero di studiosi: quelli che, mantenendo il verbo morrisiano, recuperano il referenzialismo; quelli che ipotizzano forme più complesse di rinvio segnico; quelli che, in una prospettiva culturalmente orientata, insistono sul carattere di convenzionalità che, come il linguaggio verbale,

anche il linguaggio visivo possiede. Si tratta di un dibattito molto serrato, che dal campo della semiotica generale passa spesso in quello specificamente estetico, dov'è in gioco la definizione stessa del segno artistico. Semilogi del cinema, della pittura, dell'architettura cercano di fuoriuscire da una evidente difficoltà costitutiva della loro stessa propositiva di ricerca.

Qualcuno, come per esempio Christian Metz per il cinema, sostiene che, se le immagini denotano immediatamente un oggetto, è pur vero che possono farlo in tanti modi diversi, con strumenti, punti di vista, tagli e pertinenze che non sono dell'oggetto ma del segno. Il significato dell'icona non è quindi nella denotazione dell'oggetto ma nella sua *connotazione*: è il modo di rappresentazione che conferisce all'immagine il suo specifico senso. Ed è proprio sulla scia di questa idea di Metz che Pier Paolo Pasolini può parlare del cinema come «lingua scritta della realtà», ossia come quell'arte che meglio incarna i propositi poetici e ideologici del realismo: laddove il testo letterario può farsi realista soltanto attraverso la mediazione dell'artefatto linguistico verbale, il cinema è, per così dire, in presa diretta, rinvia immediatamente al mondo senza ostacoli o paraventi.

La definizione dell'iconismo ha quindi a che vedere anche con quella poetica del neorealismo che tra gli anni Cinquanta e Sessanta impegna molti artisti europei. E la tematica del realismo si collega inevitabilmente alla classica questione dell'imitazione. Da qui la sua crucialità, non solo per una semiotica di orientamento strutturalista, ma anche per una teoria estetica che si voglia fondata su basi, in generale, semiotiche.

Non è un caso allora che, tra gli studiosi che cercano di trovare una definizione più profonda dell'icona, sia giusto un semiologo sensibile ai problemi estetici come Eco a indicare una soluzione plausibile. Nel suo *Trattato* del 1975 egli propende decisamente per una posizione convenzionalista: qualsiasi forma di raffigurazione, sostiene, dipende da codici culturali che orientano sia le percezioni che un qualsiasi soggetto ha del mondo sia le capacità di riproduzione grafica (pittorica, fotografica, cinematografica etc.) di quelle stesse percezioni; inoltre, è sempre a partire da una cultura data che è possibile accoppiare certe soluzioni grafiche a certi possibili significati. L'icona insomma non può essere intesa ingenuamente come un'immagine speculare della realtà; essa è invece il frutto di una serie complessa di codici culturali che si intersecano tra loro. Di conseguenza, l'estetica semioticamente orientata non deve preoccuparsi di determinare eventuali scale di iconicità dei segni, come pensava Morris, ma semmai cercare di ricostruire le modalità con cui un'immagine viene prodotta in quanto segno. L'analisi semiotica non studia quindi i nessi tra icona e oggetto (tra segno e realtà), ma i codici interni all'icona, all'immagine in quanto segno. L'ipotesi strutturale, ulteriormente raffinata, mantiene così la sua validità.

7.3 *Contesti storici e teoria pragmatica*

Se, fin dalle sue origini novecentesche, il maggior pregio degli studi linguistici e semiotici applicati all'estetica è stato l'attenzione pressoché esclusiva al dato materiale dell'opera, nel giro di trenta o quarant'anni essa finisce per rivelarsi come il suo maggior difetto. Nei primi decenni del secolo, come si è visto, lo studio morfologico rivestiva una funzione oppositiva rispetto all'estetica ottocentesca. Si trattava, in quel periodo, di liberarsi dalle metafisiche idealistiche e positiviste; ma col passare del tempo, sotto il fuoco incrociato del marxismo, della psicanalisi, dell'ermeneutica, dell'estetica della ricezione, come anche degli sviluppi interni della linguistica e della semiotica, la prospettiva formalista e strutturalista deve a poco a poco fare i conti con un panorama filosofico e scientifico (e anche politico e sociale) profondamente mutato.

Lo studio della forma si rivela insufficiente per la caratterizzazione dell'opera d'arte e richiede integrazioni sempre più consistenti. Non solo infatti l'ontologismo implicito allo strutturalismo viene superato in nome di una consapevolezza metodologica forte, non solo lo strutturalismo cede il posto a un post-strutturalismo filosoficamente fondato; quel che viene adesso rivalutato è proprio quell'insieme di aspetti storici, sociali, ideologici, psicologici dell'opera che i formalisti e gli strutturalisti avevano messo programmaticamente tra parentesi.

Se l'opera è innanzitutto testo, ossia, materialisticamente, fatto di linguaggio, molti studiosi concordano con l'ipotesi che vadano esaminati anche gli esiti comunicativi di tale fatto di linguaggio: i contesti discorsivi in cui viene proferito, le circostanze di enunciazione e di ricezione, il sistema di attese del pubblico, le procedure di valorizzazione, gli usi e abusi a cui dà luogo e così via. Riprendendo un termine della semiotica di Morris, quel che va studiato, al di là dei livelli sintattici e semantici dell'opera, sono anche i suoi *aspetti pragmatici*: le relazioni tra il segno e il suo «al di là», ossia quella «realtà» a cui il segno in qualche modo pur si riferisce.

Il problema sta allora nell'aver chiaro che cosa si debba intendere per «al di là» del segno, per realtà di riferimento della semiosi. E su questo punto divergono le strade degli studiosi. Se molti preferiscono abbandonare la disciplina semiotica, considerandola tutto sommato inadeguata alla descrizione dell'effettivo fenomeno artistico (e del fatto culturale in generale), qualcun altro, dall'interno, segue le vie più diverse. C'è chi trova in Charles S. Peirce, fondatore della semiotica americana, una possibilità di ridefinizione del segno nei suoi rapporti con l'interprete (Sebeok, Eco), chi ritrova in Bachtin il profeta inascoltato del superamento storico e dialogico del formalismo (Todorov, Ponzio), chi imposta lo studio del testo poetico nel più vasto quadro di una tipologia delle culture (Lotman, Uspenskij), chi innesta la semiotica nella tradizione filologica (Zumthor, Avalle, Segre, Corti), chi cerca negli sviluppi della linguistica dell'enunciazione e della conversazione nuovi suggerimenti teorico-metodologici (Pagnini, Bettetini), chi cerca di definire

i nessi tra testi, palinsesti e paratesti (Genette), chi manovra categorie semiotiche in nome di una generale decostruzione del testo (Derrida, de Man, Bloom), ma anche chi persegue le ricerche già avviate, cercando di integrarle con l'analisi di nuove dimensioni del senso come la teoria delle modalità, gli aspetti cognitivi e affettivi del discorso, le procedure di testualizzazione (Greimas, Geninascia, Fabbri).

Questa eccessiva varietà nelle direzioni di ricerca, i cui influssi reciproci sono inevitabili e continui, hanno fatto parlare di crisi, se non addirittura di morte della semiotica come tale e, di conseguenza, di quella sua derivata che è l'estetica semiotica. Si tratta di fermenti di idee tuttora in corso, i cui esiti non possono che essere imprevedibili, ma che in ogni caso sembrano precludere a una sostanziale trasformazione della ricerca semiotica. Una trasformazione che non è per nulla l'ammissione di una sconfitta, e meno che mai la dichiarazione di una scomparsa. A un'attenzione pressoché esclusiva verso i segni e i loro codici costitutivi, sorta a immagine e somiglianza della linguistica saussuriana, si sostituisce adesso un'attenzione verso i fenomeni testuali, che fa della semiotica una disciplina con una sua autonomia di ricerca e una sua pertinenza epistemologica. Non si tratta più di tentare di allargare progressivamente il campo d'azione della linguistica, importando in esso fenomeni di significazione sempre meno sovrapponibili ai fenomeni verbali – tra cui, appunto, i fenomeni artistici. Si tratta semmai di condurre un'indagine unitaria sulle condizioni di possibilità della significazione nel suo complesso, laddove la molteplicità dei singoli linguaggi appare come la variazione di superficie di modi di significare comuni collocabili in profondità.

Al di là delle distinzioni interne che si sono ben presto prodotte all'interno di questo nuovo paradigma di studio, è certo comunque che molti studiosi avvertono l'esigenza di una riflessione filosofica che accompagni o preceda, diriga o interpreti i metodi e le analisi dei fenomeni semiotici in generale ed estetici in particolare. L'istanza filosofica parrà talvolta come necessità fondativa talaltra come pratica demistificante. Ed è soprattutto su questa via – anch'essa al suo interno variegata – che si concentra oggi la maggior parte degli sforzi di quegli studiosi che continuano a considerare la scienza delle significazioni come un apporto indispensabile alla teoria estetica. Tralasciando allora le singole proposte operative che si sono moltiplicate in questi ultimi anni – e che torneranno nelle altre sezioni di questo libro –, è bene chiudere questo capitolo con l'esposizione di due fondamentali questioni di pertinenza filosofica e antropologica.

8 Una ricognizione epistemologica

Sull'onda della crisi dello strutturalismo, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta molti estetologi hanno ridimensionato il loro interesse verso la semiotica. Tra questi, Emilio Garroni, dopo una frequentazione attiva di questa corrente di studio – *Semiotica ed estetica* [1968],

Progetto di semiotica [1972] – ha avanzato, attraverso una personale rilettura dell'opera kantiana espressa in *Estetica ed epistemologia* (1976), dubbi consistenti circa un'assimilazione delle due discipline in volumi come *Ricognizione della semiotica* [1977], *Senso e paradosso* [1986], *Estetica: uno sguardo attraverso* (1992).

In linea di principio, sostiene Garroni, non esiste alcun nesso privilegiato tra l'estetica (intesa come riflessione sull'arte) e la semiotica (intesa come riflessione sui fatti di significazione). Gli oggetti di queste due discipline, se così tradizionalmente intese, sono profondamente diversi e hanno tangenze tutto sommato trascurabili. Più d'una volta è stato mostrato che ridurre, come pretendeva Morris, tutta l'estetica alla semiotica in nome di un presunto ideale di scientificità è a dir poco banale. Così, che la semiotica si occupi di fatti generalmente considerati dominio dell'estetica, e che certi fenomeni estetici possano avere a che fare con la lingua e la significazione, è un fatto che ha senso solo, sostiene Garroni, all'interno di una spiegazione teorica più profonda, di «una riflessione fondante come tale né propriamente estetica né propriamente semiotica». Esiste insomma tra le due discipline una «radice teorica comune» che deve essere esplicitata prima di una loro possibile espansione teorica e applicativa. Una tale riflessione fondante deve far riferimento, secondo Garroni, alla *Critica del Giudizio* di Kant.

Se infatti, come si è visto, i maggiori spunti teorici della semiotica rispetto all'estetica si innestano in un quadro concettuale anti-referenzialista, dove cioè il segno non è semplicemente il rappresentante di qualcosa a esso esterno, bisogna trovare in Kant il punto di svolta filosofico di questo abbandono del referente. Peirce e Saussure, in modo molto diverso, sono giustamente considerati i padri fondatori della semiotica, una semiotica che pensa il segno come entità complessa e variamente costruita anche al di là del modello linguistico. Ma è Kant, sottolinea Garroni, e precisamente nella *Critica del Giudizio*, che rende possibile – non solo in una prospettiva storiografica – l'instaurazione di tale semiotica moderna e, di conseguenza, dell'estetica semioticamente fondata.

Se la *Critica della Ragion pura* descrive le condizioni intellettuali pure della esperienza in generale, la *Critica del Giudizio* rende conto invece del principio che regola l'esperienza determinata:

si richiede insomma il principio – più profondo – di quell'analisi implicita (ed esplicita a livello scientifico) dell'esperienza, che sarà in forma più specifica il problema centrale della linguistica e della semiotica moderne. [Garroni 1981: 474]

E la scoperta di Kant – che supera la metafisica rappresentativa che oppone il soggetto all'oggetto in nome di una generalizzazione dell'estetico – sta nel fatto che questo principio dell'unificazione del molteplice, dovendo rendere conto dell'intellettualità, non può essere a sua volta un qualcosa di intellettuale, e si rivela invece di natura eminentemente estetica. Si tratta della famosa «finalità soggettiva» della facoltà di

giudicare: una capacità di unificare per via immaginativa il molteplice sensibile e di farlo confluire verso la legge, per definizione scientifica, dell'intelletto. Il Giudizio estetico è una finalità o creatività profonda che, a livello superficiale, può generare giudizi scientifici, etici o artistici. Non solo quindi la scienza deriva da questa facoltà creativa sovraindividuale, ma anche l'arte è soltanto una sua particolarizzazione.

L'estetica, in senso kantiano, è dunque una riflessione preliminare, che si occupa della messa in relazione dei dati dell'esperienza con i "segni": la teoria dell'arte (come estetica *ad hoc*) e la teoria della significazione, traendo da essa la ragione metateorica della loro possibile intesa, ne conseguono come indagini particolari su oggetti particolari. Soltanto avendo chiaro questo sfondo filosofico estetica e semiotica – entrambe ridefinite e riposizionate – possono aver qualcosa in comune. Il che, sottolinea Garroni nei suoi ulteriori studi, riposa su un paradosso di fondo – paradosso dell'estetica, dunque dell'esperienza:

L'estetica non può non prendere le mosse da quel condizionato che è l'esperienza estetica concreta, e anzi più specificamente dall'esperienza artistica, e non può non giungere a una condizione che non riguarda più, in esclusiva, l'esperienza estetica e riguarda piuttosto l'esperienza in genere: condizione estetica che sarà, tuttavia, esibita esemplarmente proprio dall'esperienza estetica concreta o dalle opere d'arte nel loro vario configurarsi. [Garroni 1986: 16]

Torniamo così all'immagine tipica della ricerca semiotica: la teoria trae le sue basi dall'indagine concreta; l'analisi dei testi ha soprattutto lo scopo di promuovere la riflessione teorica.

9 Tipologia ed estetizzazione delle culture

Tra le teorie semiotiche che, negli anni Settanta e Ottanta, hanno proposto nuove ipotesi d'innesto dell'estetica nella semiotica, vi è certamente quella dello studioso russo Jurij M. Lotman (1922-1994) e della cosiddetta Scuola di Tartu. In Lotman e negli altri autori sovietici (Boris A. Uspenskij, Vjačeslav V. Ivanov, Vladimir N. Toporov etc.) le esigenze primarie dell'analisi strutturale si coniugano, da un lato, con le istanze della teoria dell'informazione e, dall'altro, con una particolare considerazione dei contesti storico-culturali entro cui opere e testi vengono prodotti e consumati. Erede, per certi versi, della grande tradizione del formalismo russo e della morfologia della fiaba degli anni Dieci e Venti, Lotman rilancia lo studio semiotico della letteratura (*La struttura del testo poetico* [1970]) preoccupandosi di ritradurre l'analisi formale più accurata all'interno di uno studio generale delle tipologie culturali (*Tipologia della cultura*, 1975; *Semiotica e cultura*, 1975; *Testo e contesto*, 1980).

Piuttosto, però, che limitarsi ad adeguare i testi ai contesti, cercando in questi ultimi le spiegazioni dei primi, lo sforzo di Lotman è quello di ricostruire modelli antropologici molto ampi giusto a partire da analisi testuali molto minute, siano esse condotte entro l'ambito letterario

così come entro quello religioso, storiografico, folklorico etc. La poesia, da questo punto di vista, è per Lotman il campo testuale dove il lavoro sul linguaggio finisce per avere esiti che trascendono l'immediata intenzionalità artistica, producendo "stili di vita" che sono al tempo stesso produzioni estetiche e organizzazioni sociali. Così, l'opera di Puškin, su cui Lotman è tornato più volte, non è semplicemente un *corpus* poetico dove ci si esercita in modo più o meno gradevole nell'arte della composizione e della versificazione: essa è soprattutto il luogo a partire da cui comprendere a fondo tutta una sensibilità, quella romantica, e, dunque, tutta un'epoca, quella tardo-ottocentesca. Analizzare la struttura di un testo artistico significa pertanto, in questo quadro, spiegare come esso «diventi portatore di un pensiero determinato, di un'idea» e, nello stesso tempo, «come la struttura del testo si rapporti a quest'idea» [Lotman 1970: 11 tr.it.]. In altri termini, non c'è – secondo Lotman – da un lato il pensiero (contenuto) e dall'altro il testo (forma) che lo dice a suo modo; c'è semmai un'organizzazione strutturale interna del testo che produce un determinato pensiero, salvo poi prenderne le distanze e interagire con esso.

La relazione tra testo e contesto si fa così dialettica, per quanto asimmetrica e conflittuale. Se da un lato – già in *La struttura del testo poetico* – il tempo storico viene identificato con il "rumore" che, secondo la teoria dell'informazione, produce la necessaria dose di entropia comunicativa, da un altro lato l'esteticità del testo è giusto quel sovrappiù di significazione che, garantendo al testo la sua efficacia informativa, costituisce altresì la configurazione generale del periodo storico entro cui esso viene prodotto o circola. Se, in altri termini, non si dà testo e poeticità senza orizzonte socio-culturale entro cui pensarli o fruirli, allo stesso modo è solo a partire dai testi e dalla loro carica estetica interna che si producono e, soprattutto, sussistono gli orizzonti socio-culturali stessi. Così, i grandi modelli culturali possono essere ricostruiti solo a partire dalle microstrutture, apparentemente inessenziali, dei singoli testi, in un gioco che, per Lotman, non ha nulla di meccanico o di deterministico. Esso è semmai dinamico, imprevedibile, cangiante.

Se si leggono soprattutto le ultime opere del semiologo russo (*La semiosfera*, 1985; *La cultura e l'esplosione* [1993]; *Cercare la strada*, 1994), ci si accorge immediatamente come la cultura venga per lo più descritta attraverso l'immagine dell'essere vivente, con innumerevoli organi e innumerevoli funzioni, ma soprattutto con tutti i problemi di adattamento all'ambiente e di conseguente trasformazione che vengono convocati da un simile immaginario biologico. Così, l'esistenza del testo è paragonabile a quella di un organismo: la sua vita è possibile sempre e soltanto in relazione ad altri esseri, entro campi d'azione fortemente conflittuali in cui lotta quotidiana per la sopravvivenza è al tempo stesso funzione della continua trasformazione delle lingue e delle culture.

Così, in questi volumi si opera una sostanziale modifica nel modo di intendere la cultura umana come sistema plurimo di modellizzazione

del reale. La cultura, infatti, non viene più intesa – come pensava il primo strutturalismo – come un sistema statico che deriva da una primaria modellizzazione del mondo compiuta dalla verbalizzazione linguistica. C'è invece un intreccio dinamico tra lingua e mondo, tra cultura ed extra-cultura: è l'atto semiotico che produce la lingua e, nello stesso tempo, il mondo, la cultura e, per presupposizione, la natura. Così, scrive Lotman [1993: 9]:

lo spazio, che si estende al di fuori della lingua e al di là dei suoi confini, entra nella sfera della lingua e si trasforma in "contenuto" soltanto come elemento costituente della dicotomia contenuto/espressione. Parlare di contenuto non espresso è un nonsenso.

Secondo Lotman, il referente esterno, in quanto oggetto inerte e privo di significazione, sostanzialmente non esiste. Non nel senso che non esiste la realtà (naturale e sociale); ma in quello per cui essa non esiste di per sé, al di fuori di una lingua che la fa propria, che la inserisce al suo interno come contenuto specifico, ogni volta diversamente strutturato.

Si pone così, nella dinamica culturale, il problema non tanto di mettere in relazione la lingua con il mondo, ma di ristabilizzare senza sosta il mondo come contenuto della lingua e il mondo come realtà extralinguistica, laddove sia il primo sia il secondo si danno in questa continua problematizzazione e trasformazione.

Ma cos'è la realtà extra-linguistica? La risposta di Lotman è lampante: essa è il contenuto di un'altra realtà linguistica. Se ci sono almeno due livelli di oggettività (uno interno e uno esterno a una data lingua) è perché ci sono sempre, in effetti, almeno due lingue. Se in una prospettiva banalmente fenomenologica prendiamo atto di una relazione immediata tra lingua e mondo (tra soggetto e oggetto) è perché ipotizziamo la presenza un solo linguaggio, il quale, se osservato in profondità, è la risultante di tante lingue diverse tra loro intersecantesi. A sua volta, il reale posto al di fuori della lingua è la risultante dei contenuti posti in altre lingue.

Il che spiega, non solo l'evidenza fenomenologica, ma anche quei continui tentativi (studiati di recente da Umberto Eco) di costruzione di una lingua ideale, una lingua tanto perfetta da abbracciare un mondo esterno tacitamente già costruito, ossia in fin dei conti anch'esso ideale. La ricerca della lingua ideale non serve, insomma, a trovarla da qualche parte o a costruirla di punto in bianco; serve semmai a spiegare il sistema babelico della molteplicità linguistica. Scrive Lotman [1993: 10-11] a questo proposito:

L'idea che il modello ottimale sia quello costituito da una lingua estremamente perfetta viene sostituita dall'immagine di una struttura dotata da minimo due, e di fatto da un numero imprecisato di lingue diverse, reciprocamente necessarie l'una all'altra per la loro incapacità, ciascuna separatamente, di esprimere il mondo. Come queste lingue si sovrappongono

l'una all'altra, riflettendo in maniera diversa la stessa cosa, così si dispongono su un "unico piano" formando su di esso dei confini interni. La loro reciproca intraducibilità (o limitata traducibilità) è la fonte dell'adeguatezza dell'oggetto extralinguistico al suo riflesso nel mondo delle lingue. La situazione di pluralità delle lingue è originaria, primaria, ma più tardi, sulla sua base, si crea l'aspirazione a un unico linguaggio universale (a un'unica verità finale). Questa aspirazione diviene quella realtà secondaria che viene creata dalla cultura.

In tal modo, l'esteticità non è più – come per certi versi sembrava emergere nelle prime opere – quel *surplus* informativo che garantisce al testo poetico la sua sussistenza nel tempo, la sua cosiddetta eternità. Essa è semmai una dimensione costitutiva di ogni formazione discorsiva, di ogni "lingua" culturalmente data, laddove poi il fenomeno particolare dell'arte si configura come il caso in cui un testo fa esplodere la cultura entro cui esso viene prodotto, lasciando intravedere una nuova, diversa formazione culturale. Ma l'"esplosione" artistica può considerarsi riuscita soltanto se essa viene in qualche modo accettata dalla coscienza culturale e conseguentemente "messa in memoria".

Così, da un lato l'arte è quel meccanismo discorsivo che si afferma in contrasto con gli stereotipi culturali, rendendo presente, non solo il proibito, ma anche l'impossibile; da un altro lato, però, questa affermazione è effettivamente tale sempreché riesca possibile misurare la distanza che l'arte ha ritenuto opportuno prendere rispetto a quegli stereotipi. In altre parole, l'opera d'arte trascende la realtà se e solo se, nel momento stesso in cui crea nuove forme di vita, mantiene i contatti con quella stessa realtà che ha trascorso, permettendo continui, fecondi scambi tra due mondi – dice Lotman – coerentemente contraddittori. Da qui il sentimento di straniamento che, come pensava già Šklovskij, l'opera d'arte costantemente provoca, quel senso di distanza e, per così dire, di nostalgia che essa produce nei confronti di quella realtà che pure ha voluto abbandonare.

Entro una semiotica del testo e della cultura, l'estetica reincontra così quell'etica che, ingenuamente, aveva ritenuto di poter abbandonare:

La stessa decisione con la quale l'estetica rifiuta l'ineluttabilità di una lettura etica dell'arte, la stessa energia che viene spesa per simili dimostrazioni è la migliore conferma della sua solidità. L'etico e l'estetico sono opposti e inseparabili come i due poli dell'arte. [Lotman 1993: 188]

Entro la semiosfera, luogo di costanti conflitti e temporanee conciliazioni, l'estetica ritrova un ruolo preponderante nell'enciclopedia del sapere: più che ribadire ancora una volta il ruolo conoscitivo o, viceversa, immaginativo dell'arte, Lotman preferisce descrivere i meccanismi semiotici che rendono possibile, nello stesso tempo, le ipotesi contrastanti circa l'autonomia o l'eteronomia dell'arte. «L'imprevedibilità dell'esplosione extratemporale costantemente si trasforma, nella coscienza degli uomini, nella prevedibilità della dinamica da essa generata e viceversa» [Lotman 1993: 196].

La vita, prima che un errore fondamentale, è un' mancanza di gusto... (sarto di Lord Brummel)

1 *La morte dell'arte*

Diceva Hegel che l'arte è per noi una cosa del passato. Il fatto stesso di parlare dell'arte, di discettarne e analizzarla, è la migliore dimostrazione del fatto che la riflessione estetica contemporanea s'è sostituita alla produzione artistica dei secoli che ci precedono e alla spontaneità con la quale i suoi prodotti venivano fruiti. L'arte bella ha ceduto il posto ai discorsi sull'arte e sul bello; essa non è più una privilegiata manifestazione dello spirito ma l'oggetto di un discorrere intellettualistico e, in fin dei conti, soggettivo. Così, l'estetica è la testimonianza lampante della cosiddetta morte dell'arte, quando non addirittura la sua causa.

Se «il nostro tempo non è favorevole all'arte» – argomenta Hegel – è perché esso è caratterizzato da una generale, sempre crescente esigenza di riflessione razionale, la quale non solo influenza il pubblico dell'arte, ma trasforma l'artista stesso. Laddove quest'ultimo è portato a introdurre nella sua opera elementi propri al discorso filosofico, il primo interroga l'opera alla ricerca di un universale che, per forza di cose, la trascende. Per questa ragione, la relazione tra arte ed estetica non è semplicemente quella tra un fare e un sapere, tra un oggetto e la sua scienza, tra un linguaggio e il suo metalinguaggio ma, a prima vista paradossalmente, tra due forme di fare che sono due forme di sapere, tra due linguaggi di cui ognuno vuol essere il metalinguaggio dell'altro.

Ciò che per noi ora è suscitato dalle opere d'arte – scrive Hegel [1928-29: 16 tr.it.] – è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi. La scienza dell'arte è perciò nel nostro tempo un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento. L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa l'arte sia.