

SEMIOTICA

La semiotica (dal greco “Semeion”) è la scienza che studia i segni. La semiotica si sviluppa nel Medioevo anche se l'uomo ha da sempre usato i segni (es: nella preistoria gli uomini usavano i segni per rappresentare delle scene nelle pareti delle grotte). Possiamo considerare come segni anche le parole sia dal punto di vista fonetico che ortografico: siamo invasi da segni.

In epoca medievale un grande impulso è stato dall'idea di pensare e costruire la **teoria del segno**. Ma cos'è un *segno*? Cerchiamo di capire il suo significato attraverso l'utilizzo di un dizionario:

- oggetto, fatto o fenomeno che costituisca indizio o prova, o che si possa ricondurre ad un significato;
- gesto;
- segnale;
- Rappresentazione, concreta e convenzionale, di un oggetto astratto; - Traccia visibile, non necessariamente riconducibile a un significato. Come possiamo notare il dizionario ci mette a disposizione una serie di accezioni contrastanti tra di loro, difatti non possiamo considerare tale definizione una buona definizione.

La semiotica è una disciplina che nasce tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900. In realtà si è sempre parlato di segni fin dalla preistoria, ma per migliaia di anni non si è parlato di una disciplina che se ne occupasse . È con l'industrializzazione e la società della comunicazione che comincia a essere necessario occuparsi specificatamente di segni.

Es: CANE

Ma com'è fatto questo cane? Non si sa! La parola significa “un cane generico”, invece le lettere significano “suoni”.

Dentro questo segno ci sono altri segni → • combinazione dei suoni delle lettere

- concetto
- carattere grafico

IMMAGINE PONGO DELLA CARICA DEI 101

Possiamo significare un cane anche visivamente. Quindi non parliamo più di un “cane generico”. Quando disegniamo un cane non possiamo fare a meno di

descrivere determinate cose perché siamo passati da un linguaggio verbale ad un linguaggio visivo e quest'ultimo ha delle regole.

RITRATTO DI UN CANE

Se lo confrontiamo con l'esempio precedente, non sono la stessa cosa: il modo in cui significano è diverso. Abbiamo cambiato modo di rappresentare questo cane. Nel passaggio sono aumentati i tratti: da tratti generici a tratti più dettagliati.

Se noi parliamo di segno in modo generico ci scontriamo con una serie di problemi legati a come i segni vengono utilizzati e come funzionano.

Es: LOGO DELLA APPLE vs DISEGNO DI UNA MELA MORSICATA

Dentro il primo segno ci sono altri segni che rimandano al brand Apple.

Mentre il secondo, anche se ha lo stesso colore del primo, non rimanda alla Apple. Quindi il primo segno significa "Apple", significa la stessa cosa del secondo che però non significa "Apple".

HAMBURGER MC DONALD'S vs HAMBURGER GOURMET

Sono entrambi Panini ma non significano la stessa cosa: il primo significa consumo di massa mentre il secondo significa cibo sano.

In realtà la Semiotica non si occupa di segni bensì di studiare i sistemi e i processi di significazione indipendentemente dal linguaggio che si utilizza (quindi verbale, visivo, spaziale ecc...). Quest'ultima si traduce con tutti i possibili linguaggi che noi utilizziamo per comunicare.

Il linguista [Ferdinand De Saussure](#) parlò di **Semioologia**, ossia una disciplina che si occupa non soltanto del linguaggio verbale ma di tutti i linguaggi che l'uomo utilizza per comunicare. I vestiti, le fotografie, i loghi sono tutti oggetti di comunicazione e in quanto tali sono costruiti e articolati in un determinato linguaggio. Tutti questi linguaggi compongono il nostro mondo. L'intuizione che ha fatto di Saussure il padre fondatore della semiotica risiede nelle conseguenze che hanno avuto i presupposti dell'articolazione del segno.

Ferdinand de Saussure è stato considerato il padre della linguistica moderna. Egli distingueva 3 cose fondamentali:

- **Langage** la facoltà di comunicare linguisticamente. Ma non riguarda solo il linguaggio verbale. Quest'ultimo è UNO dei linguaggi che l'uomo utilizza per comunicare ma non è il solo. Es: la moda è un linguaggio.

De Saussure diceva che il linguaggio è una massa eteroclita di oggetti e fenomeni vuol dire che sono cose tra loro molto diverse dentro una sola lingua.

- **Langue** sistema di regole che fa sì che una lingua funzioni. Noi dobbiamo condividere una serie di nozioni che sono e riguardano la conoscenza dell’italiano, altrimenti non ci capiamo. La langue è quella conoscenza che dobbiamo condividere per poter far funzionare il sistema di comunicazione. La langue quindi comprende non solo il dizionario ma anche la grammatica. Senza conoscere il modo di mettere insieme le parole non riusciremmo a dir nulla di comprensibile. Senza sistema, senza una struttura dietro ai segni, senza condivisione di questo sistema con la comunità di parlanti, non ci sarebbe possibilità di essere compresi e dunque di comunicare.
- **Parole** l’atto individuale di linguaggio. Ogni linguaggio ha al suo interno, oltre le regole (langue), la possibilità di una creazione individuale. La lingua viene presa in carico da ciascun parlante che la personalizza. Non si tratta soltanto di generare nuove parole di tanto in tanto, ma di creare vere e proprie varianti grammaticali che rimangono legate a gruppi più o meno ristretti: dai dialetti, ai modi di dire alla poesia.

IL CIRCUITO DELLA PAROLE

Il parlante ha in mente un concetto. Quest’ultimo viene associato ad una serie di suoni e di parole. Il cervello trasmette agli organi della fonazione un impulso correlativo alla immagine; poi le onde sonore si propagano dalla bocca del parlante e avviene così la trasmissione sonora. Dall’altra parte vi è l’audizione. Esso ha un percorso diverso: vi è la trasmissione dell’immagine acustica che registro e che poi si converte immediatamente in lettere, queste in una parola che ha un determinato significato e successivamente l’ascoltatore capisce il concetto espresso inizialmente dal parlante.

Questo circuito della parole, quindi, è sempre continuo; vi è sempre un feedback continuo.

Precedentemente, mostrando fenomenologicamente tutte le manifestazioni della parola “segno”, ci scontravamo con delle contraddizioni.

Invece, l’idea di De Saussure è che il segno sia dato dalla relazione fra un concetto e le immagini acustiche.

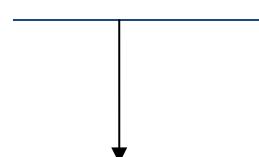


Il segno è la relazione tra il significato e il significante.

Quindi il segno non è una cosa, un oggetto, bensì l'effetto di una relazione tra un'entità di ordine mentale e un'entità di ordine materiale. Prima della lingua il pensiero non è che una massa amorfa, come lo sono i suoni che l'uomo può emettere, è solo con la sua comparsa che diviene possibile articolare queste due materie. La lingua lavora quindi contemporaneamente su due piani, quello del pensiero e quello di ciò che ci consente di poterlo esprimere, quell'immagine acustica che è la capacità di articolare e quindi di riconoscere una determinata vibrazione.

SEGNO = SIGNIFICANTE (cioè i suoni che compongono la parola, la loro **immagine acustica**)

SIGNIFICATO (cioè il concetto, l'idea associata al significante)



utilizziamo per ragionare.
(immagine mentale di un suono). Non possiamo pensare ad un concetto senza associarlo ad una immagine perché non esistono concetti puri.

Idee delle parole che noi

Saussure insiste, inoltre, su due proprietà della lingua:

- **Linearità del significante** la lingua si caratterizza fra i linguaggi perché il significante è lineare; ciò significa che la lingua verbale produce i segni uno alla volta. Questa è una proprietà del linguaggio verbale che gli altri linguaggi non presentano (Es: quando guardo un'immagine, guardo contemporaneamente i moltissimi elementi che la compongono).
- **Arbitrarietà del segno** il segno linguistico è arbitrario, immotivato. I segni sono arbitrari a priori ma necessari a posteriori, cioè a priori non c'è un nome migliore di un altro per una determinata cosa, ma a posteriori, se ormai si è deciso quel nome, se lo si chiama con un altro nome non ci si comprende. Quindi la parola arbitraria a

priori, nel momento in cui diventa langue, diventa codice e perciò necessaria. Questa arbitrarietà, per altri linguaggi, può parzialmente venire meno, come nella fotografia.

I segni sono costituiti da altri segni. Quei altri segni significano cose differenti. Es: La parola “**Grandissimi**” è un segno composto da altri segni. Le lettere che compongono questa parola hanno valore diverso. Difatti all’interno della parola vi sono 3 “i” con significati diversi → la prima “i” non ha un particolare significato, quella in mezzo ha indica un superlativo e l’ultima indica genere e numero. Tutte queste “i” si fanno portatrici di significati diversi.

I segni quindi non hanno un valore assoluto ma hanno valore all’interno di un struttura **il segno acquisisce valore all’interno di una struttura**.

Per Saussure il valore di segno si dà sempre per differenza.

Ma allora come si fa a capire quale valore ha un determinato segno?

Si adotta la **prova di commutazione** si prova a sostituire a quell’elemento un altro elemento e si vede se il significato cambia. Es: “grandissimi”, proviamo a sostituire l’ultima “i” con la lettera “e” e notiamo che si viene a creare un altro significato, ossia genere femminile plurale. Se invece la sostituiamo con la lettera “f” ci accorgiamo che la parola “gradissimf” non esiste. Quindi, la prova di commutazione ci dice che soltanto alcune lettere del nostro alfabeto possono prendere il posto di questa “i” perché possono produrre parole che hanno senso.

La prova di commutazione si può fare con tutti i sistemi di segni. Es: se sopra la camicia sostituisco la giacca con una felpa, l’effetto di senso del mio vestiario è cambiato.

(Esempio del dialogo tra Alice e Humpty Dumpty in cui la bambina non capisce se ciò che lega l’uovo in mezzo sia una cravatta o una cintura l’oggetto è lo stesso, cambia solo il suo significato a seconda della struttura).

Il segno non è tale soltanto per la relazione che instaura tra significante e significato, ma il segno cambia a seconda delle relazioni che ha con altri segni.

Es (di Saussure): se gioco a scacchi e perdo un alfiere, lo sostituisco con un sasso, mi metto d’accordo con gli altri giocatori e decidiamo che esso si muoverà come si muove di solito un alfiere. Il segno alfiere prende il suo significato dalla struttura in cui viene inserito.

Quindi il segno si costituisce non solo dalla relazione tra un significante e un significato ma anche dalle relazioni che un segno intrattiene con tutti gli elementi di una determinata struttura.

Noi siamo abituati a pensare la lingua come un insieme di cose, di parole e di regole, ma se ci riflettiamo meglio queste regole funzionano in rapporto ad altre cioè, la lingua, dice Saussure, non è un insieme di cose ma è un sistema di differenze.

Se un segno è la relazione tra un significato e un significante e se la lingua è un sistema di differenze, l'azione della lingua è quella di organizzare, articolare 2 masse amorfe:

- I pensieri
- I suoni

Da qui parte l'idea di **Strutturalismo**.



L'idea di strutturalismo consiste in questo: sono più importanti le strutture e le relazioni che gli elementi che le compongono. Questo cambiamento di prospettiva è stata una vera e propria rivoluzione in tutti i campi della conoscenza, non soltanto dal punto di vista linguistico, ad esempio si parla di strutturalismo anche in architettura. Il concetto di strutturalismo prende piede intorno agli anni '50. L'idea di strutturalismo è un'idea pervasiva rispetto a tutti gli altri ambiti del sapere. Lo strutturalismo diventa un modo di pensare che cambia le logiche precedenti.

Sono più importanti le relazioni degli elementi che le contraggono. La Semiotica è una enorme teoria delle relazioni.

Saussure individua due tipi principali di relazione:

- **Sintagmatiche** sono relazioni tra elementi compresi (due parole in una stessa frase). Es: Giovanni mangia la pasta (sono termini ed elementi grammaticali che sono presenti all'interno della stessa frase)
- **Paradigmatiche** sono relazioni in absentia (tra un elemento che è presente ed altre che non sono presenti; elementi che si presentano uno in sostituzione dell'altro). Es: "Appena finisce la lezione andrò a casa". Per comprendere questa frase devo sentirla fino alla fine. Però ci sono degli elementi paradigmatici che noi

non vediamo ma che hanno valore. Es: "Appena finisce la lezione andò nella mia abitazione", "Appena finisce la lezione andrò nella mia magione", "Appena finisce la lezione andrò nel mio buco" ho sostituito alla parola "casa" i suoi sinonimi. Sono, quindi, elementi non compresenti, bensì presenti in alternativa.

Es: Pasto = antipasto, primo, secondo, dessert. Il "pasto" è un sintagma che è dato dall'insieme di "antipasto", "primo", "secondo" ecc... Quando però andiamo al ristorante ci danno un menù in cui ci sono tanti antipasti, tanti primi e così via. Quest'ultimi sono delle classi paradigmatiche, cioè classi di elementi che sono assimilabili e che possono essere inseriti nel sintagma. Ad esempio se ordino la pasta al forno o la pasta con le sarde, questi sono dei sintagmi che vengono selezionati da delle classi paradigmatiche di determinati elementi.

NB: ci sono casi in cui le classi paradigmatiche non sono così evidenti dobbiamo essere noi stessi a costruire le classi paradigmatiche.

Saussure concepisce la linguistica come una specializzazione di una disciplina più ampia che lui chiama **Semiologia**. Quest'ultima è una disciplina che studia tutti i sistemi di segno. Egli diceva che studiare la vita dei segni è una quadro della vita sociale. Nella sua idea di semiologia, essa è una disciplina sociale perché è chiaro che a far funzionare questi sistemi di segni sia dovuto a una dimensione di tipo sociale.

Es: FOTO SFILATA VALENTINO vs ARMANI

Come facciamo a sapere che quella sfilata sia di Valentino e l'altra di Armani? Prima cosa abbiamo capito che lo stilista non è lo stesso: abbiamo percepito che c'erano delle differenze tali per cui non era la stessa mano dello stesso stilista. Dopodiché abbiamo capito grossomodo qual era lo stilista ma non ne sappiamo il motivo. Appena ci viene chiesto perché siamo riusciti a riconoscerlo cominciamo a dire delle cose che non stanno in piedi (Es: emancipazione femminile). Dentro la moda c'è una componente molto forte di comunicazione dove noi siamo portati ad analizzare un vestiario applicando queste categorie. Bisogna smontare questo sistema: ci possiamo andare con macrocategorie ma dobbiamo fare una serie di ragionamenti. Prima cosa il vestito di Valentino è un vestito da sera, mentre quello di Armani è da giorno; lo stile è completamente diverso e in più nell'abito di Valentino è presente il colore rosso che ha caratterizzato tutti i vestiti eleganti dello stilista. Ma come abbiamo fatto a riconoscere che il secondo vestito è di Armani? Perché la moda funziona su dei dei sistemi di regole su un linguaggio che noi conosciamo perfettamente senza saper riconoscere.

Il problema è questo: usare la semiotica per cercare di smontare questo fenomeno istintivo che è la semiosi, cioè il fatto che noi abbiamo il modo di capire le cose (capiamo come ci dobbiamo vestire, capiamo ciò che dobbiamo dire, ci regoliamo su come parlare in un certo contesto rispetto ad un altro). Facciamo un sacco di cose senza, per la maggior parte dei casi, avere idea del perché e del come le stiamo facendo.

Un ex dipendente di Vogue, quando perse il lavoro a causa della crisi, decide di aprirsi un blog dove egli postava delle fotografie in città in cui mostrava come si vestono le persone comuni. Quindi, questo fotografo, andava in giro a documentare come la gente recepiva la moda e la adattava con il proprio modo di vestirsi. Egli, con questa iniziativa, ebbe una quantità di visualizzazioni impressionante. Oggi molte riviste di moda usano fotografare gli abiti in città. Quindi questo signore non solo stava documentando la moda reale (l'atto di parola) ma stava inventando uno stile (cioè la fotografia di articoli di moda in città).

La nozione di segno, in realtà viene definita in altri modi. Vi sono altre due definizioni: una di Peirce e una di Hjelmslev.

Barthes:

Cominciamo con l'esempio di una fotografia. Quest'ultima è la copertina di un mensile (che si intitola "Match") molto famoso degli anni '50 perché era l'equivalente di un altro magazine molto importante che si chiamava "Life". Queste sono due riviste illustrate. "Life" voleva fare suoi fotografi alcuni dei più grandi fotografi del mondo . "Match" cercava di fare qualcosa di simile.

Roland Barthes utilizza questa fotografia per esemplificare il problema della significazione e il problema sociale di essa. Questa fotografia ci mostra un ragazzo con divisa e cappello i quali ci fanno pensare si tratti di un giovane soldato. Egli, con lo sguardo rivolto verso l'alto, sta facendo il saluto militare probabilmente rivolto verso la bandiera, visto che la rivista fa riferimento ad una parata dell'armata francese . Il segno fotografico è un segno apparentemente del tutto immediato perché qui non vi è bisogno di una langue da condividere per far funzionare il sistema di segni tutti arriviamo a capire di cosa si tratta questa fotografia.

Tuttavia, Barthes dice: "Vedo bene ciò che essa (l'immagine) vuole significare: che la Francia è un grande impero, che tutti i suoi figli, senza distinzione di colore, servono fedelmente sotto la sua bandiera, e che per i detrattori di un

preteso colonialismo non c'è risposta migliore dello zelo di questo nero nel servire i suoi pretesi oppressori". Barthes ci vuole fare capire che dentro questa immagine c'è una ideologia Scelgono l'immagine di un soldato nero per comunicare che la Francia è un grande impero, si colloca il concetto di nazione anche alle persone che vengono dalle colonie.

In sintesi, Barthes ci dice che la forza di un segno, come quello fotografico, è quella di nascondere la possibilità di significare altro dietro l'evidenza. Gli anni '50 erano gli anni in cui gli imperi, come quello francese, cercavano di dare una giustificazione al colonialismo, cioè volevano dare l'idea che esso fosse un bene.

I segni possono significare altre cose; alcuni di questi significati sono evidenti, altri lo sono di meno. Barthes dice che in realtà non vi è un "vero significato" ma c'è la possibilità di produrre più significati. Per i semiotici il problema non è trovare il vero significato ma è costruire le condizioni a partire dai quali si producono tutti i significati possibili. Sempre Barthes dice che l'immagine sembra essere un segno senza codice non ho bisogno di conoscere una certa lingua fotografica per decifrare un'immagine.

Il segno visivo rispetto al segno verbale presenta delle differenze: il primo è una riproduzione meccanica della realtà, noi sappiamo che questo giovane soldato è stato ripreso da un sistema automatico.

INTRODUZIONE DELLA STORIA DELLA FOTOGRAFIA

La prima fotografia è più che scattata è stata fissata su un supporto dal francese Joseph Niépce. Quest'ultimo ha creato una foto con delle sostanze chimiche, ha impiastricciato una lastra e l'ha appesa su una parete di casa sua, ha aperto la finestra e se n'è andato. Dopo circa 12 ore di esposizione è rimasta impressa questa immagine che è conosciuta come la prima fotografia della storia. Tutto ciò avviene nel 1826. Qualche anno più tardi, nel 1839, due signori, il francese De Guerre e l'inglese Talbot, contemporaneamente inventano la fotografia, cioè l'idea di un sistema di riproduzione automatica della realtà basato su una lastra fotosensibile. Ai tempi le immagini erano in negativo e per farle diventare positive bisognava stampare e questo processo di stampa inverte di nuovo i colori per far sì che l'immagine sia positiva. L'immagine del dagherrotipo è un'immagine già positiva; non è in negativo ma è un'immagine unica. Il sistema di Talbot, invece, è un sistema che pretende l'esistenza di un negativo la macchina fotografica impressiona una

superficie trasparente, una pellicola, e a partire da questa pellicola, poi, posso stampare tutte le fotografie che voglio.

L'invenzione della fotografia è un'invenzione di chimici e scienziati che cercavano il modo di riprodurre, in maniera assolutamente fedele e automatica, la realtà.

Baudelaire criticava la fotografia in quanto non apprezzava il fatto che venisse definita un'arte, perché non era frutto dell'ingegno umano.

Talbot pubblica un libro, intitolato “**The Pencil of Nature**”, in cui raccoglie i suoi **calotipi**. Egli faceva delle fotografie a dei soggetti e con dei tagli delle inquadrature che erano esattamente riprese dalla storia dell'arte questo perché esisteva la fotografia ma non c'era l'immaginario fotografico.

La fotografia cominciò a diffondersi perché era un modo per farsi i ritratti e ciò causò la perdita di lavoro di molti pittori la fotografia nasce sull'idea del ritratto ricalcando il ritratto pittorico. Non tutti gli artisti erano contro la fotografia, ce n'era uno che ne rimase contento di questa invenzione: Pablo Picasso. Quest'ultimo diceva che la fotografia ha liberato la pittura dall'obbligo della rappresentazione.

“La camera chiara” è un libro importante, non solo per la semiotica ma anche per la fotografia, in cui Barthes si pone il problema di rintracciare l'essenza della fotografia. Questo libro è diviso in 2 parti: nella prima Barthes fa una serie di riflessioni sulle immagini fotografiche e sul loro modo in cui significano, mentre nella seconda parte egli si occupa dell'essenza della fotografia. Quando Barthes si interroga sulla fotografia lo fa a partire da un evento triste, cioè la morte di sua madre. Ciò che Barthes fa è cercare l'immagine che meglio rappresenti sua madre e riesce a trovarla. E' la foto di lei a 5 anni accanto a suo fratello fotografata davanti a un giardino di inverno. Tuttavia questa fotografia non viene mostrata nel libro perché l'osservatore non vedrebbe la stessa cosa che vede l'autore. Quindi quest'ultimo si limita a raccontare. L'idea è che egli raccontando l'immagine traduce verbalmente l'immagine → in questo modo sta usando un altro codice.

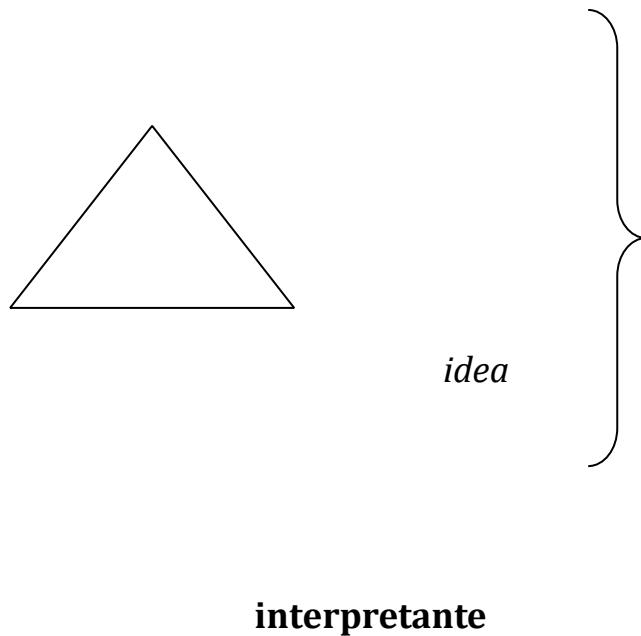
L'idea è che l'essenza della fotografia sia legata al fatto di avere riprodotto la figura di questa figura che è stata in quell'istante davanti a quella pellicola la fotografia ha questa peculiarità, cioè quella di essere prodotta direttamente dal soggetto.

Essa, dice Barthes, è la riproduzione di una realtà che è stata di fronte (ma ognuno la vede a modo suo).

Definizione di Segnodi Peirce: “Un segno, o representamen, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità”.

Peirce non mette insieme 2 cose, ma ne mette insieme 3.

*“Definisco un **Segno** [Rapresentamen] come qualcosa che da un lato è determinato da un **Oggetto** e dall’altro determina un’idea nella mente di una persona, in modo tale che quest’ultima determinazione, che io chiamo **Interpretante** del segno, è con ciò stesso mediamente determinata da quell’Oggetto”.*



Il triangolo di

Peirce

rapresentamen

referente

segno

oggetto

Il segno per Peirce (che non fa minimamente riferimento al problema del linguaggio o dell'immagine acustica ma parla di un segno in generale che possa essere linguistico o grafico) è da un lato determinato da un oggetto (referente) e dall'altro determina un'idea nella persona.

Es: Se dico la parola “cane”, ad ogni persona non viene in mente un cane generico ma un prototipo di cane (non si sa a che cane il parlante stia facendo riferimento).

Quindi da un lato la mia parola è determinata da un oggetto e dall'altro determina, nella mente delle altre persone, un'idea. Ma questa idea in che relazione sta rispetto a quell'oggetto?

Es: Se dico “Stamattina ho portato giù il cane” ho in mente l'immagine del mio cane (dalmata con la coda tagliata). Ma l'ascoltatore ha un'idea di questo cane che non coincide con l'oggetto (in questo caso il mio cane), ad esempio ha pensato ad un pastore tedesco o un altro cane che non ha nulla a che fare col mio. Il problema è che il rapporto fra l'interpretante e il referente è un rapporto di somiglianza molto vaga l'idea che si materializza nella nostra mente non coincide con l'oggetto. Per far capire di che cane si sta parlando devo aggiungere altri segni. Questo perché, come dice Peirce, l'interpretante è mediamente determinato dall'oggetto. Cioè la relazione che c'è fra l'idea e l'oggetto è una relazione che è mediamente determinata dal segno. Quest'ultimo non produce un'idea che è identico all'oggetto.

Peirce, al contrario di quello che fa Saussure, inserisce all'interno della definizione di segno il REFERENTE. Egli dice che da un lato c'è la realtà, dall'altro ci sono i segni che producono delle idee di questa realtà che non coincidono mai del tutto: i linguaggi significano la realtà sempre quasi.

Tutto ciò è collegato alla fotografia perché essa presenta il problema del referente il segno fotografico è l'emanazione diretta del referente, cioè l'idea che produce coincide con il referente (in teoria).

A partire dalla definizione di segno di Peirce, egli distingue 3 tipologie di segni sulla base del rapporto che il segno interpretante istituisce con l'oggetto referente:

- **INDICE** è un segno che ha la caratteristica di essere in connessione fisica con il suo referente. Es: “Questo zaino” (dove “questo” è un clitico), a quale zaino sto

facendo riferimento? Si può capire solo se mettiamo l'indice. Il deittico è un segno che si risolve solamente avendo presente la situazione comunicativa.

Anche i segnali stradali sono indici. Ad esempio il segno di svolta prende il suo significato solo se messo a un incrocio, in quel caso diventa segno. Quindi se viene meno la continuità fisica fra l'indice e l'oggetto, viene meno il segno.

- **ICÒNA** è un segno che rassomiglia al suo referente. Es: Se disegno un cavallo e tutti lo riconoscono come tale vuol dire che vi sono degli elementi di somiglianza tra quel disegno e l'animale.
- **SIMBOLO** è un particolare tipo di segno in cui il rapporto tra il referente e il segno stesso è di tipo arbitrario e convenzionale. È tipicamente un segno linguistico per Peirce, ad esempio le parole. Sono tutti quei segni in cui la corrispondenza fra l'oggetto e il suo segno è dettata da una forma di convenzione. Es: il crocifisso due astine incrociate diventano simbolo perché vengono codificate, cioè riconosciamo in esso il cristianesimo. (simbolo visivo) NB: Il simbolo è tale se c'è una convenzione condivisa che associa a quella determinata articolazione espressiva un determinato significato.

Peirce diceva che la semiosi è un processo ad infinitum la possibilità di produrre delle idee, che sono la riproduzione del referente, attraverso i segni, si può fare solo pensando alla semiosi come una catena illimitata.

La fotografia che tipo di segno è?

È un indice? Per una frazione di secondo Sì. Non si può produrre una fotografia se non c'è una superficie sensibile e che viene impressionato/eccitato dalla luce stessa. Quindi la fotografia non si può produrre se non in continuità fra l'oggetto fotografato e l'elemento sensibile che rileva l'immagine. È esattamente su questo che si fonda il principio di realtà della fotografia.

È un' icòna? Sì. Es: vedo quei due tondini neri come le narici della regina ma nella fotografia sono solo due tondini, non sono delle narici tridimensionali. Quindi vi è una rassomiglianza fra l'immagine e il referente.

È un simbolo? No. Es: quando vedo un cane fotografato è difficile che dire che si tratti di un cavallo. Non è sulla base di un codice che io associo quella fotografia a quella determinata cosa.

Riprodurre la realtà da un punto di vista tecnico è impossibile, cioè non si può con nessun linguaggio riprodurre una situazione, un fatto di cronaca ecc... Il sistema dei

segni che stiamo utilizzando non coinciderà mai con la realtà che stiamo significando questo è il concetto di SEMIOSI.

Questo problema sulla traduzione delle immagini, sul rapporto tra immagini e verbalità, è un problema costitutivo della semiotica.

QUADRO DI MAGRITTE “CECI N’EST PAS UNE PIPE”:

Il titolo del quadro è “Il tradimento delle immagini”. Ma esso fa parte dell’opera o no? Normalmente non fa parte dell’opera, si trova in un’etichetta sotto la cornice. Chiamare un’opera del genere “il tradimento delle immagini” significa evidentemente costruirne un’interpretazione. Quindi da un lato abbiamo un’opera che è fatta da una parte visiva e una parte verbale, dall’altro lato abbiamo fuori dalla cornice dell’opera una parte verbale che dice “Il tradimento delle immagini”, ossia il titolo dell’opera. In questo caso la semiotica non interpreta il quadro, cioè non si chiede “cosa significa” ma “come significa”. Quindi la semiotica non vuole scoprire se si tratti di una pipa o meno ma vuole scoprire che tipo di meccanismo pone in evidenza. Marrone duce che la semiotica sta nel lato dello spiegare e non del comprendere. Magritte, in questo quadro, sta teorizzando il problema della rappresentazione delle immagini.

Questa didascalia è scritta con un tipo di carattere, con una scrittura molto ordinata, molto precisa e anche la rappresentazione visiva lo è. Magritte dipinge una pipa in quel modo e DIPINGE una scritta (è un ritratto di una scritta).

Leggiamo il quadro dall’altro verso l’alto, quindi vediamo prima la pipa e poi la scritta che nega ciò che abbiamo affermato visivamente in precedenza. NB: Quando si nega qualcosa, presuppongo il contrario, quindi dire che questa non è una pipa presuppone il fatto che chiunque la riconoscerebbe come una pipa.

Cosa definisce la didascalia? La cornice. Quest’ultima è un dispositivo semiotico: segna un confine tra ciò che è un’immagine e ciò che non lo è più. Quindi la “scritta” “ceci n’est pas une pipe” dobbiamo intenderla non solo come lingua verbale ma anche come lingua visiva. Vi è un altro elemento del genere cioè la firma di Magritte che sta ad identificare l’opera. Il problema della cornice è un problema della semiotica. La cornice è il confine di due semiotiche: da un lato c’è la semiotica dell’opera e dall’altro lato c’è la semiotica del segno. Quindi la scritta “il tradimento delle immagini” sta fuori dalla cornice, siamo sicuri che non faccia comunque parte dell’opera? Il titolo stesso ci dice che le immagini per quanto sembrino assolutamente iconiche, non coincidono con la realtà. Quella è una pipa? No, quella è l’IMMAGINE di una pipa.

Anche la scritta è traditrice perché “ceci” (questa) è un deittico, ma a chi fa riferimento? Indica all’immagine sopra oppure si riferisce alla scritta stessa?

L’IMMAGINE E LA SCRITTA SONO ENTRAMBI DEI SEGNI MA NON SONO SEGNI ALLO STESSO MODO.

Vi è da un lato una rappresentazione visiva dall’altro lato un segno verbale che indicano un referente che però noi non vediamo.

Abbiamo, quindi, 4 significanti contemporaneamente presenti: -

il disegno

- le parole

- l’oggetto che viene rappresentato

- il quadro che è il macro oggetto che riassume il tutto.

Tutti questi significanti comunicano lo stesso significato ma da punti di vista diversi, cioè a partire da tutti questi linguaggi, noi ci costruiamo un’idea di questa pipa in modi diversi.

Che tipo di relazione c’è fra l’oggetto in sé (referente) e l’oggetto rappresentato? È una relazione di significazione, cioè tutto questo significa “la pipa”, ma dove sta la pipa reale? Com’è fatta? Non lo sappiamo. Peirce dice che la significazione è sempre un processo per approssimazione, indipendentemente dalla quantità di informazioni di cui dispongo.

Barthes, ne “La camera chiara”, dice che in fotografia una pipa è sempre una pipa.

Così però sta dando un’interpretazione del “ceci”, fa riferimento all’immagine e dice “questa non è una pipa” cioè “il disegno non è una pipa”. Tuttavia si potrebbe dire la stessa cosa con la fotografia, cioè anche la fotografia non è una pipa (somiglia ad una pipa ma non lo è). L’ovale che sta sulla pipa è un ellisse che viene interpretato come buco.

→ Nella significazione c’è sempre una costruzione della realtà.

Questo quadro ci aiuta a comprendere le differenze tra i linguaggi e soprattutto a interrogarci sul problema del referente.

“Il tradimento delle immagini”, che è un dispositivo semiotico che serve a mettere in crisi la rappresentazione, e quindi la corrispondenza fra segno e realtà, viene preso come “gioco”, “scherzo” per dimostrare che questa visione del segno (in cui da un lato abbiamo il referente e dall’altro l’idea dove questa idea non coinciderà mai con l’oggetto) ci convince che **la realtà non è ciò che precede il segno ma la realtà è ciò che segue**. La realtà la conosciamo a partire dai sistemi di significazione.

Il problema è: come costruisco i segni? Io conosco il mondo e lo signifco attraverso i segni.

HJELMSLEV

È un linguista danese che si pone come continuatore dell'opera di Saussure. Egli accoglie l'idea di segno di Saussure precisa una serie di aspetti della Semiotica. Hjelmslev dice: "Immaginiamo di confrontare lingue diverse a partire da ciò che hanno in comune." i concetti, il fatto di esprimere delle idee.

Questo elemento in comune, queste idee, è quella che Hjelmslev chiama "materia". Essa è il presupposto di ogni utilizzo linguistico.

Es: I do not know (inglese) → io non sapere

je ne sais pas (francese) → io non so (non)

jeg véd det ikke (danese) → io so ciò non

en tieda (finlandese) → non io sapere

naluvara (eschimese) → non sapiente sono io ciò

Queste frasi condividono la stessa idea, cioè l'idea di non sapere, ma lo comunicano in modo diverso. Quindi queste lingue esprimono lo stesso concetto ma lo cambiano leggermente: in alcuni casi la negazione è più forte, in altri vi è l'oggetto e altri no, hanno suoni diversi ecc... Le espressioni dunque non possono essere tradotte letteralmente.

Tutte queste frasi significano mediamente "non so". Le espressioni delle lingue non sono esattamente equivalenti perché la lingua fa "qualcosa" alla materia, cioè al pensiero.

Le lingue hanno alcuni nomi per indicare i colori. Questi nomi cambiano a seconda della lingua → il numero di termini per indicare i cromatismi variano. Ci sono stati dei linguisti che erano convinti che i popoli che avevano solo due parole per indicare i colori (il rosso e il bianco) non vedessero gli altri colori. Quello che però è più difficile da immaginare è che i colori non coincidono tra loro. Il cielo per noi italiani è azzurro, il mare è blu. Gli inglesi, invece, non distinguono il blu del cielo e il blu del mare: sono entrambi "blue". In Italiano ciò che in inglese è "blue" è articolato ulteriormente in tante sfumature: c'è il blu, azzurro, celeste, turchese ecc... Ciò non vuol dire che gli inglesi non vedono questa differenza ma la lingua non incorpora al suo interno questa divisione fra cromatismi.

Lo spettro solare è una materia a cui ogni lingua impone le sue divisioni individuando un certo numero di colori. Hjelmslev mette a confronto il gallese e l'inglese: in gallese la parola "glas" copre una parte del "green", tutto il "blue" e una parte del "gray" → quindi ogni lingua articola e segmenta lo spettro solare, che è fatto di infinite sfumature; decide quali sfumature nominare e individua l'ampiezza di quelle sfumature.

Secondo Hjelmslev, da un lato vi è la **materia**, cioè il pensiero astratto, informe (l'idea di "non so" e lo spettro solare) che viene trasformata dalle lingue in idee ben precise, specifiche o cromatismi ben precisi. Quindi la lingua ci fa passare dalla materia alla **sostanza** → (stiamo parlando di contenuto). In mezzo vi è, invece, la mediazione culturale della lingua la quale articola la materia, la organizza per farla poi diventare sostanza. Questa azione della lingua sulla materia viene chiamata da Hjelmslev **forma**.



Hjelmslev lavora sugli stessi due piani del linguaggio su cui lavorava Saussure:
 significato → contenuto
 espressione

significante →

I piani sono rimasti gli stessi ma in più Hjelmslev distingue per ciascuno dei due piani (contenuto e espressione) una forma e una sostanza dove la prima è l'azione che la lingua produce su una materia per costituire una sostanza.

C'è una materia dell'espressione nel caso della lingua? Sì, tutti i suoni che possiamo produrre sono una materia per Hjelmslev. Noi comunichiamo attraverso i suoni. Ciascuna lingua ha un suo campionario di suoni; questo campionario di suoni viene individuato e indicato con i cosiddetti fonemi. In alcune lingue ci sono dei suoni che in altre lingue non esistono (Es: la "r" della parola inglese "rain" non la troviamo in italiano). Il nostro apparato fonatorio può produrre un vasto numero di suoni ma quelli linguisticizzati sono molto meno.

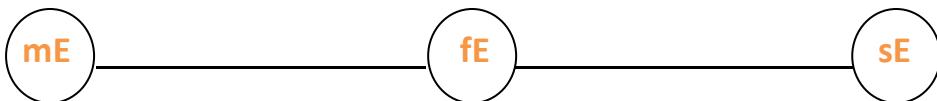
I fonemi sono quelli che chiamiamo sostanza dell'espressione. In mezzo vi è la lingua che ha articolato, suddiviso e selezionato alcuni di questi suoni e che li ha resi pertinenti al linguaggio. Quindi la forma dell'espressione è il presupposto dell'esistenza di una sostanza. Quest'ultima, dice Hjelmslev, presuppone una forma.

di una materia.

↓
È un'operazione di articolazione

La **sostanza** è l'insieme di suoni che la lingua condivide e riconosce come propri per spedire determinati significati. Essa presuppone la presenza di una **forma**, cioè il modo in cui la lingua articola la **materia** informe, la quale viene segmentata e articolata.

↓
materia, forma e sostanza dell'espressione.

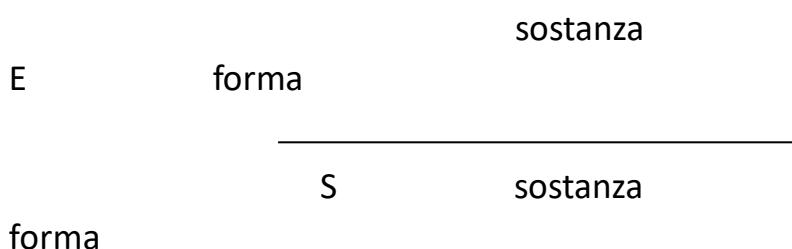


In sintesi:

Data una materia, la lingua la mette in forma per produrre una sostanza → ciò vale sia per le idee (**piano del contenuto**) sia per i modi in cui le esprimiamo (**piano dell'espressione**).

Saussure scrive: “Se fosse possibile toccare le immagini mentali presenti in ciascuno di noi, si toccherebbe il legame sociale costituito dal linguaggio” → il linguaggio ha una dimensione sociale che sta nella forma del contenuto e nella forma dell'espressione.

Per Hjelmslev, il segno è quadripartito (è composto da 4 elementi). I piani sono sempre due: il piano dell'espressione (che Saussure chiamava “significante”) e il piano del contenuto (che Saussure chiamava “significato”). Ma ognuno di questi piani è ulteriormente suddiviso in forma e sostanza.



Come si può notare la materia sta fuori dalla lingua. Quest'ultima comincia quando si dà forma a qualcosa per ottenere una sostanza.

Questa quadripartizione serve a individuare e chiarire la funzione della cultura perché quando parliamo di “mediazione della lingua”, stiamo facendo riferimento ai

modi in cui le culture articolano e organizzano da un lato ciò che pertiene al contenuto e dall'altro ciò che pertiene al modo in cui questi contenuti vengono espressi.

L'ESPRESSIONE è tutto quello che ha che fare con la componente espressiva, materiale o psicofisica del segno. Non c'è espressione senza contenuto e non c'è contenuto senza espressione. L'espressione può essere di qualunque natura → nel caso design può essere una sedia: si dà forma a una sedia dal legno, dal metallo ecc... quel tipo di materia dell'espressione che utilizzo per fare le sedie cambia la forma della sedia, il modo in cui funziona.

La materia è informe; la sostanza è ciò che noi "vediamo". In mezzo ad esse vi è l'azione della lingua, cioè la forma.

Idea astratta delinguisticizzata → entra in azione la lingua → si produce la sostanza



Questa è in realtà una sequenza puramente teorica perché si prende l'universo delle idee, delle espressioni, dei suoni e lo articolo e lo trasformo in qualcosa di specifico. Es: prendo l'universo dell'ignorare una cosa (astratto), lo articolo e lo trasformo in "je ne sais pas".

Quindi questa frequenza, in realtà, va ribaltata: entro in contatto con "je ne sais pas", "I do not know" ecc... A partire da queste occorrenze ricavo l'idea che c'è nella messa in forma da parte della lingua e quindi costruisco, immagino la presenza di un concetto al di fuori della lingua. Ma tali concetti in realtà non esistono, il pensiero non si dà al di fuori. Quindi questa materia del contenuto è qualcosa che posso immaginare a partire dalla sostanza, da cui ricostruisco la forma e grazia a questa posso pensare alla materia del contenuto.



Kant la chiama "**noumeno**" cioè il puramente pensabile.

La materia del contenuto (le idee al di fuori dei linguaggi) non esiste, sono puramente pensabili a partire dalle occorrenze materiali → ho bisogno di avere sostanze del contenuto per immaginare una materia del contenuto.

La semiotica è guardare il modo in cui i diversi linguaggi articolano la materia per ottenere sostanza.

La definizione di segno di Hjelmslev tiene conto, evidenzia e sottolinea la dimensione culturale dei sistemi di significazione.

PRINCIPIO DI NON CONFORMITA' TRA I PIANI

Per ciascuno dei due piani devo distinguere una forma e una sostanza → ciò significa che le logiche del piano dell'espressione sono diverse dalle logiche del contenuto. Esse sono sempre di matrice culturale ma il fatto che la forma non sia unica significa che i due piani funzionano in maniera indipendente.

Es: perché sul piano dell'espressione la parola cane si compone dei fonemi

/k/, /a/, /n/, /e/ (che sono il prodotto di un'articolazione di una materia dell'espressione, ossia i suoni linguisticizzati), e invece sul piano del contenuto il cane, oltre ad essere un sostantivo maschile singolare, indica un animale a 4 zampe ecc...? Non vi è nessun legame → una cosa è la forma dell'espressione e una cosa è la forma del contenuto: i due piani hanno logiche differenti.

E → /k/, /a/, /n/, /e/

C → sostantivo, masch., sing.; animale, fedele ecc..

Es: "Il lago dei cigni" è un belletto, una musica. E' stato anche prodotto un film, "il cigno nero" che riproduce lo stesso problema de "il lago dei cigni" → si ha una stessa sostanza del contenuto, cioè l'idea è sempre quella nel film, nella musica e nel balletto.

In tutte queste "traduzione" ci si scontra con il problema delle forme. Ognuno traduce a suo modo (attraverso musica, note, gesti del corpo, storie, inquadrature, racconti ecc...) una materia del contenuto e in questo modo si ottengono sostanze del contenuto diverse → questo succede perché ci sono materie dell'espressioni che hanno le proprie logiche. Non si può dire attraverso un film o un balletto o una cosa esattamente la stessa cosa.

Queste logiche del piano dell'espressione fanno sì che sul piano del contenuto queste cose (musica, balletto e film) significhino qualcosa di molto simile ma non esattamente la stessa cosa.

Saussure spiega che è impossibile separare le due facce del segno così com'è impossibile separare le due facce di un foglio di carta. Hjelmslev condivide l'idea di Saussure sul fatto che non si possono staccare le due facce del segno, c'è sempre un'espressione e un contenuto. Tuttavia esse non sono conformi: le due facce hanno due forme diverse perché ogni linguaggio ha delle logiche differenti. Quindi se si adatta il romanzo a cinema verrà fuori un'altra storia per il solo fatto di aver cambiato la materia dell'espressione che è stata utilizzata.

I piani sono solidali, non si possono staccare, quindi se si cambia l'espressione si cambia anche il contenuto.

Testo = è un oggetto semiotico che produce senso e per essere tale deve avere espressione e contenuto. Un testo può essere un libro, un'aula, la pasta e fagioli ecc... Però bisogna tenere separati espressione e contenuto durante l'analisi. La nozione chiave non è la sostanza, non sono i segni ma i **processi di significazione** i quali fanno sì che i segni esistano. **Tali processi di significazione sono la forma.**

- 1) Se le lingue hanno due piani
- 2) Se questi piani non sono conformi
- 3) Se è necessario tenere separati i piani durante l'analisi
- 4) Se la nozione chiave diventa la forma e non la sostanza si hanno le seguenti possibilità:

- $1 fE \rightarrow n sC$ (Es: con le medesime forme grammaticali si parla di cose diverse) una forma dell'espressione di una grammatica possiamo produrre n sostanze del contenuto diverse. Quindi uso la stessa grammatica per parlare di cose diverse.
- $1 fE \rightarrow n sE$ (Es: l'oralità e la scrittura manifestano la stessa forma linguistica) l'oralità e scrittura condividono le stesse regole ma in realtà nessuno di noi parla come scrive e viceversa. Quindi sono la stessa cosa ma in realtà in termini di sostanza sono due cose molto diverse.
- $1fC \rightarrow n sC$ (Es: lo stesso genere letterario possono raccontare storie diverse) I libri gialli raccontano, ad esempio, storie diverse ma hanno in comune il modo di funzionare: hanno in comune una serie di elementi che ricorrono in termini di strutturazione della storia, cioè c'è sempre un personaggio che non sa qualche cosa e la deve scoprire. Queste indagini, però, si svolgono in maniera diversa.
- $1 fC \rightarrow n sE$ (Es: una stessa storia può essere scritta, filmata, resa a fumetti, recitata a teatro ecc...) l'idea del lago dei cigni che diventa balletto o film.

Ricostruire i meccanismi di significazione non significa occuparsi dei significati, cioè delle sostanze, ma significa occuparsi delle forme, cioè del modo in cui si costituiscono.

Bisogno analizzare separatamente il piano del contenuto e il piano dell'espressione.

Es: il problema di indicare ad un automobilista di rallentare. Ci sono diversi modi di dire ad un signore di rallentare la macchina. Vi è il codice della strada. L'organizzazione sociale del traffico e del movimento automobilistico è subordinata a una langue. Quali sono questi modi?

- *poliziotto* perché non solo è un essere umano ma può anche osservarci e fare una multa;
- *sagoma del poliziotto* perché da lontano l'effetto è lo stesso se si vede un poliziotto reale;
- *poliziotto – robot* che sventola una bandiera bianca → stesso effetto di prima;
- *segnaletica stradale* → esistono determinati cartelli che indicano agli automobilisti di rallentare (quello che indica la vicinanza di una scuola). Questi cartelli funzionano su un principio morale: i cartelli si rispettano. Ma perché le persone rispettano il cartello (che non ci sanziona ma ci informa soltanto) ? Perché condividono il principio morale;
- *dosso artificiale* → si trasforma un imperativo morale (veicolato dal segno stradale) in un'altra cosa, questo perché il dosso artificiale danneggia la macchina. L'effetto è più efficace perché le persone rallentano affinché la loro auto non si danneggi.

Questo fenomeno è un fenomeno semiotico perché in questo caso stiamo apprendendo a comportarci da una serie di segni e segnali che hanno una natura completamente diversa. Tale fenomeno semiotico, a seconda della sua natura, cambia la ragione per cui obbediamo a questa “intimazione”.

Ognuno di questi modi di rendere questa idea di rallentare è una messa in forma di tale idea. Il problema è che il mettere in forma il concetto di rallentare produce delle sostanze che sono diverse → cioè facciamo o meno quell'azione per ragioni che sono fra loro molto diversi.

Quindi come si nota, questa differenza tra forma e sostanza è qualcosa di pervasivo nella nostra vita.

Hjelmslev concettualizza la stratificazione dei sensi parlando di denotazione e connotazione:

- **Denotazione** → si ha quando si ha una sola semiotica, cioè una sola relazione tra espressione e contenuto.
- **Connotazione** → si ha quando a questa prima semiotica se ne sovrappone un'altra in cui la prima costituisce il piano dell'espressione della seconda.

Es: sedia/trono → è sia uno strumento costruito e progettato per assecondare le forme del nostro corpo in maniera tale da offre appoggio alla persona seduta, sia un seggio destinato a un sovrano. Capiamo che si tratta di un

trono grazie a dei particolari dettagli: è fatta d'oro, decorata di ornamenti ecc... Si riscontra il problema di denotazione e connotazione:

denotazione: tratti dell'espressione ha una relazione con tratti del contenuto → 4 gambe, una seduta, una spalliera ci fanno capire che si tratta di una sedia. Tuttavia la stessa semiotica si accosta a un'altra semiotica, cioè si aggancia a un piano dell'espressione di una nuova semiotica il cui contenuto riguarda la regalità.

Il problema della regalità è un effetto connotato rispetto a un effetto denotato da una sedia.

Essa, in quanto semiotica, costituisce il piano dell'espressione di un'altra semiotica → diventano pertinenti altri tratti.

Tale agganciamento si può produrre non solo sul piano dell'espressione ma anche sul piano del contenuto: cioè la prima semiotica può diventare piano del contenuto di una nuova semiotica.

Quando scrivo la grammatica della lingua italiana uso la lingua per articolare un discorso sulla lingua stessa → questo è il metalinguaggio.

↓
usare un linguaggio per parlare di se stesso.

Ma esistono linguaggi, oltre a quello verbale, che hanno la stessa capacità di articolare un discorso se stessi? Ad esempio, possiamo pensare alla cucina che articoli un discorso sulla cucina stessa?

Nei secoli precedenti la gastronomia non aveva niente a che fare con l'estetica perché la sua capacità di significare era ritenuta nulla. I semiologi hanno iniziato, poi, ad analizzare meglio questo problema → si è notato che il senso che diamo alla cucina è cambiato in questi ultimi anni (oggi abbiamo programmi televisivi, le stelle Michelin, competizioni ecc... la cucina è cultura).

Uno dei motivi per cui otteniamo un senso diverso si fonda sulla capacità del cibo di articolare i significati.

Es: la pasta e fagioli è una ricetta presente in tutta Italia. Tuttavia ogni regione ha la propria pasta e fagioli. A livello denotativo sono tutte pasta e fagioli ma a livello connotativo, ognuno di questi piatti rimanda a una regione (abbiamo pasta e fagioli con cozze, pasta e fagioli con crosta di parmigiano, pasta e fagioli con radicchio ecc...).

Es: “compressione di pasta e fagioli” di Bottura in questo “piatto” (che in realtà è un bicchiere) Bottura fa dialogare le grandi cucine europee (ad esempio

possiamo trovare la creme royale di uno chef francese, il quale utilizzava proprio questa crema in alcuni suoi piatti) da un lato, e le cucine delle varie regioni dall'altro (troviamo il radicchio, la crosta di parmigiano ecc...). La compressione di pasta e fagioli è un piatto che parla di pasta e fagioli → quindi troviamo gli stessi meccanismi del linguaggio verbale anche nella gastronomia e “*la compressione di pasta e fagioli*” di Bottura ne è un esempio.



- aria di rosmarino
- crema di fagioli
- maltagliati di parmigiano
- pancetta glassata con aceto balsamico (modenese)
- radicchio trevigiano brasato (veneto)
- creme royale (fois gras, fagioli e cotiche)

Hjelmslev suddivide con confini piuttosto ampi 3 tipologie di segno:

- **Segni** → sono quelli in cui i 2 piani dell'espressione e del contenuto non sono conformi.
- **Simbolo** → sono monoplanari, cioè sono isomorfi alla loro rappresentazione. I piani sono conformi. Nel simbolo questi due piani sono inscindibili. Es: il crocifisso non è un simbolo del cristianesimo; esso è il cristianesimo. Il simbolo è un tipo particolare di segno in cui questo legame tra espressione e contenuto diventa talmente stabile che non si può eliminare.
- **Semisimbolismo** → Es: l'acqua minerale funziona per semisimbolismo. Esistono due tipi di acqua minerale: liscia e gasata. Il problema è qual è il colore della bottiglia di una e quale dell'altra? Il colore dell'acqua minerale viene realizzato su base semisimbolica. In alcuni casi, il colore dell'acqua liscia è rosa mentre quella frizzante è blu, oppure, in alcuni casi, quella liscia è blu e quella frizzante è verde. Questo perché non vi è un legame diretto tra colore, etichetta e il tipo di acqua in quanto non vi è un codice che ci indica come riconoscere il tipo di acqua minerale. Ciò, tuttavia, non impedisce che questa

differenza venga comunicata: sappiamo benissimo che le etichette sono diverse.

Il semisimbolismo funziona mettendo in relazione categorie sul piano dell'espressione con categorie sul piano del contenuto. Ciò lo differenzia dal simbolo in cui i due piani sono, invece, conformi e quindi è isomorfo alla sua rappresentazione. Nel caso delle bottiglie dell'acqua minerale la categoria del piano dell'espressione è il colore.

NB: il colore non ha valore simbolico. Il colore assume un significato solo se si trova all'interno di una struttura. Un colore diventa significante se in relazione ad altri colori. Cioè il rosso diventa significante se c'è il blu ecc...

JAKOBSON

Roman Jakobson è un linguista che scrive intorno gli anni '60, anni in cui si lavorava ai sistemi di telecomunicazione. La comunicazione ai tempi veniva intesa, in senso tecnico, come trasmissione di un segnale.

Due ingegneri, Shannon e Weaver, proposero un loro modello di comunicazione:

emittente → messaggio → destinatario

Il messaggio è un segnale che viene scambiato tra due soggetti: l'emittente e il destinatario.

Jakobson incorpora il modello di Shannon e Weaver ma in più tiene conto di altri elementi: contesto, codice e canale.

codice

contesto

emittente → messaggio → destinatario

canale

La comunicazione è strettamente legata ai contesti. Essi ci danno istruzioni per decodificare i messaggi. Non solo ci mette in guardia su che tipo di comunicazione ci attente ma è anche in grado di influenzare il messaggio. Quindi il contesto è l'ambiente in cui prende luogo la comunicazione.

Jakobson prende in considerazione anche il codice: la comunicazione funziona se vi è un codice condiviso. Inoltre ci deve essere un altro elemento fondamentale: il canale. Ad esempio se non ci fosse l'aria non potremmo sentire ciò che il destinatario dice.

Jakobson afferma che il linguaggio si può focalizzare soltanto su singoli aspetti di questo modello (**funzione del linguaggio**):

- quando la comunicazione si concentra sull'**emittente** siamo in presenza di una comunicazione di tipo **espressivo o emotivo**;
- quando la comunicazione si concentra sul **destinatario** siamo in presenza di una comunicazione di tipo **conativo**;
- la comunicazione più comune è quella di tipo **referenziale**, cioè la comunicazione che ha che fare con la descrizione di una determinata situazione o **contesto**.
- la comunicazione **metalinguistica** è una comunicazione che fa riferimento a un **codice**;
- la comunicazione **poetica** è una comunicazione legata al **messaggio**;
- la comunicazione **fatica** è incentrata sul canale: serve per verificare che il **canale** funzioni e che quindi passi il messaggio.

Quest'ultima è la più importante, è quella che utilizziamo più spesso. Essa non comunica niente, non ha un contenuto informativo ma serve solo per mantere aperto il canale.

Tornando a Hjelmslev:

Quest'idea che esistano delle forme oltre che le sostanze e che queste siano prodotte dalla messa in forma di una materia esistente, comincia a stimolare la riflessione di 3 linguisti: Jakobson, Fant e Hall. Quest'ultimi cominciano a lavorare sulla sonorità delle lingue. Nel mondo esistono 6000 lingue conosciute e tutte queste 6000 lingue hanno un numero di fonemi, cioè dei suoni che consentono alle persone di esprimersi linguisticamente. Si tratta di numeri finiti. Questi suoni in termini di fonemi, cioè la descrizione del modo in cui il suono viene prodotto, vengono studiati dalla **fonetica**.

→
È quella disciplina che si incarica di differenziare i

suoni linguistici a partire dall'articolazione
dell'apparato ortofonatorio che riproduce.

La sostanza dell'espressione è il fonema mentre la materia è la sonorità che noi possiamo produrre attraverso il nostro apparato ortofonatorio.

Il primo libro di fonologia esce nel 1952 → in quegli anni l'idea di alcuni ricercatori era quella di passare dalla fonetica (descrizione del suono attraverso l'apparato ortofonatorio) alla fonologia (descrizione del suono attraverso una serie di parametri

e caratteristiche che consentivano di descrivere ad un ulteriore livello quegli stessi suoni). Tuttavia, riscontrarono che erano sufficienti 12 coppie di tratti per descrivere tutti i suoni di tutte le lingue conosciute. Essi sono astratti nel senso che non sono percepibili immediatamente come i fonemi. Sono i “mattoni” della struttura dei suoni del linguaggio.

Quindi, individuare e descrivere queste 12 coppie di tratti e consentire di riconoscerle, diede vita ad un'altra disciplina: la fonologia.

La **fonetica** studia i suoni delle lingue a partire dai fonemi, cioè dal modo in cui vengono articolati attraverso l'apparato ortofonatorio.

La **fonologia** studia i suoni per i propri linguistici e perviene a 12 coppie di tratti.

Riusciamo a percepire il grave perché c'è un altro

suono che è acuto; percepiamo il suono vocalico

perché c'è un suono diverso ecc...

Non si tratta di elementi puri bensì differenziati.

Lo strumento conoscitivo, il modello concettuale è tanto efficace quanto più si muove verso l'astrazione → riusciamo a spiegare tutti i suoni che si possono produrre linguisticamente prendendo le distanze dal suono linguistico vero e proprio e andando alle radici a quel determinato suono, alle opposizioni che caratterizzano quel determinato suono. Ogni suono descritto da 12 tratti, ogni tratto è una coppia di possibilità. Quanto più vado verso l'astrazione tanto più il mio modello di sonorità diventa efficace.

In sintesi: una descrizione di tipo fonetico è una descrizione fisiologica del modo di produzione del suono (dove va la lingua, come si produce il suono ecc...) → è una descrizione assolutamente concreta. Quindi si scomponete il suono nei suoi elementi caratteristici. Per percepire ad esempio un suono consonantico rispetto a quello non consonantico bisogna rallentare perché non lo percepiamo immediatamente. In questo modo ci stiamo spostando da un livello di fisiologia a un livello più astratto, di natura profonda del suono. Questo spostamento ci porta ad un modello di interpretazione del suono linguistico molto più efficace perché con soltanto 12 coppie di tratti possiamo descrivere milioni di suoni linguistici.

Se qualcuno ritrova le forme del linguaggio in termine di espressione, qualcun altro fa la stessa cosa sul piano del contenuto.

Lo studioso lituano-francese Greimas comincia a concepire l'idea di una **Semantica Strutturale**. Se possiamo pensare in termini di fonemi ed i tratti, possiamo fare la stessa cosa sul piano del contenuto? Sì, possiamo pensare in termini **senemi** (significati) e **semi** (elementi strutturali che producono quei significati). Quindi Greimas lavora sul piano del contenuto e cerca di capire se i sistemi semantici hanno dei meccanismi fondamentali di funzionamento.

Ci sono degli elementi profondi nel nostro stesso modo di pensare e di articolare contenuti e a partire da quegli elementi articoliamo questo modo di pensare. Quindi si è cercato di capire quali meccanismi producono, nel caso della fonologia, i suoni e quali meccanismi ci sono dietro il modo in cui articoliamo dei contenuti e quindi dei pensieri.

A un certo punto viene pubblicato in una lingua comprensibile il libro "Morfologia della fiaba" del russo **Vladimir Propp**.

Storytelling → arte del raccontare storie impiegata come strategia di comunicazione persuasiva.

Da un lato vi è il problema di tipo semiotico, filosofico della semantica strutturale e (ossia il problema delle forme del contenuto) e dall'altro vi è il problema dello storytelling. Tutto ciò si incontra nella "Morfologia della fiaba" di Propp.

Prima della venuta di Propp, l'idea era quella di fissare delle tradizioni orali che si sarebbero perse, trascrivendo i racconti e le storie.

• problema della organizzazione di tutte le fiabe raccolte durante i secoli I due folkloristi Antii Aarne e Stith Thompson producono una classificazione delle fiabe
→ ci sono delle macrotipologie:

1. **fiabe di animali** • selvatici

- selvatici e domestici
- domestici
- uccelli
- pesci
- altri animali e oggetti

2. **fiabe ordinarie** • fiabe di magia

- avversario sovrannaturale
- moglie sovrannaturale
 - aiutante sovrannaturale
- oggetti magici

- poteri e saperi sovrannaturali
- fiabe religiose
- fiabe romantiche
- fiabe dell'orco stupido

3. scherzi e aneddoti • storie stupide

- storie di coppie sposate
- storie di ragazze
- storie di ragazzi
- l'uomo intelligente
- accidenti fortunati
- scherzi a preti etc.
- aneddoti su gruppi di persone (paesani)
- storie di menzogne
- l'uomo stupido

4. fiabe formulari • cumulative

- ritornelli
- altre formule

Ognuna di queste tipologie ha al suo interno diversi tipi per un totale di 2000 tipologie diverse di fiaba. Il problema è che il criterio della divisione non è uniforme.

Es: Se nella fiaba ci sarà sia un orco stupido sia degli animali, in quale tipologia andrà? La stessa fiaba la si può mettere in posti diversi. Aarne e Thompson distinguono tra tipologie, macrotipologie, storie di animali e al loro interno ci sono diversi motivi. Quando dobbiamo classificare, secondo la classificazione di Aarne e Thompson, una fiaba, scopriamo che quest'ultima si caratterizza per moltissimi motivi diversi.

Es: ci sono moltissime versioni di "Cenerentola": abbiamo la versione di Perrault, la versione di Basile, la versione dei fratelli Grimm, una versione egiziana, una versione cinese ecc... In tutte queste versioni possiamo trovare elementi simili e altri totalmente diversi (ad esempio in una di queste versioni Cenerentola uccide la matrigna o non in tutte viene riconosciuta dalla scarpina). Ciò ci dice che fiabe non solo si presentano in punti diversi del pianeta ma alcune caratteristiche di queste fiabe passano da una tradizione all'altra. Per cui la Cenerentola che conosciamo noi oggi è il prodotto di tutte le fiabe di Cenerentola che ci sono state nel corso dei secoli nelle diverse tradizioni.

Il problema della classificazione viene affrontato da Propp con un approccio diverso. Il suo obiettivo era quello di organizzare e classificare un patrimonio piuttosto

contenuto di fiabe, in particolare quelle di magia russa appartenenti alla vastissima collezione del folklorista Afanasiev.

Propp dice che invece di pensare in termini di contenuti già strutturati (tipologie di narrazione o motivi, personaggi ecc..), bisognerebbe pensare in termini di struttura → per farlo bisogna tenere separati gli elementi invarianti dagli elementi variabili. All'interno delle storie vi sono degli elementi che non variano e sono quelli che Propp chiama **funzioni narrative**.



è l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda.

Cioè, data la vicenda con un determinato svolgimento, ci sono alcuni personaggi che svolgono determinati ruoli senza i quali la storia non funzionerebbe.

Es: Se non c'è un eroe la storia non può andare avanti. L'eroe è il personaggio chiave che compie una serie di azioni e che serve a mandare avanti la storia. È una figura fondamentale ed è quella che Propp chiamerebbe elemento invariante.

NB: se pensiamo alle storie, però, in termini semplicemente di funzioni narrative e quindi di invarianti, la storia si impoverisce.

Es: Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix sono due personaggi molto diversi. A livello percettivo-visivo sono diversi ma questa diversità sta a livello degli elementi variabili, attributi e accessori dei personaggi.

Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix hanno certamente degli attributi diversi, cioè visivamente sono caratterizzati in maniera diversa, ma hanno lo stesso ruolo, ossia compiono un'azione senza la quale la storia non andrebbe avanti. Quindi in entrambi i casi si ha un eroe che si sposta da uno spazio ad un altro spazio (Cappuccetto Rosso va a casa di sua nonna, Neo va verso una realtà parallela). Hanno entrambi lo stesso identico ruolo ma che viene ricoperto da personaggi che hanno una copertura figurativa completamente diversa.

Propp distingue, quindi, gli elementi variabili e gli elementi invarianti:

- **elementi variabili** → - gli elementi di raccordo
 - forme di apparizione dei personaggi
 - motivazione delle azioni
 - attributi e accessori dei personaggi
- **elementi invarianti** → funzioni narrative

(= operato dei personaggi dal punto di vista del proseguimento della vicenda).

Propp elabora 31 funzioni narrative sul suo corpus (insieme coerente di testi → in Propp erano le fiabe di magia raccolte dal folklorista Afanasiev). Le **funzioni narrative** individuano degli snodi fondamentali di ogni narrazione:

1° snodo → **situazione iniziale**: una storia nasce nel momento in cui una situazione iniziale di equilibrio viene turbata. Fa parte della struttura della narrazione un inizio di stabilità.

2° snodo → **funzione d'esordio**: può prendere varie forme, cioè ci può essere un allontanamento, un divieto, un'infrazione, un'investigazione dell'antagonista ecc...

3° snodo → **danneggiamento o mancanza**: una narrazione comincia quando una situazione di equilibrio si perde e non è più in equilibrio. E a quel punto comincia la missione dell'eroe. Il danneggiamento può essere il rapimento di qualcuno, la distruzione di qualcosa ecc...

Può essere: una mediazione, una partenza, una prima funzione del donatore, la reazione dell'eroe, una fornitura, un trasferimento, una lotta ecc.. La narrazione conduce ad uno scontro fra forze che si oppongono per determinati valori che attribuiscono a determinate cose.

4° snodo → **rimozione della mancanza del danno**: l'eroe riconquista ciò che gli mancava. Questa rimozione della mancanza prosegue con le funzioni finali.

5° snodo → **funzioni finali**: esse sono l'arrivo in incognito, le pretese infondate del falso eroe, l'adempimento del compito, l'identificazione dell'eroe. L'eroe molto spesso arriva in incognito e poi si deve identificare (l'identificazione è il momento cruciale).

6° snodo → **Nozze**: in generale le nozze sono un momento ulteriore in cui l'eroe viene riconosciuto come tale. Il momento delle nozze , quindi, è la sanzione sociale dell'operato dell'eroe.

Propp, accanto alle funzioni narrative, riconosce ciò che lui chiama **sfere d'azione**. Non tutti i personaggi hanno lo stesso ruolo all'interno del racconto; esistono migliaia di personaggi ma non tutti hanno un ruolo. Spesso aiutano a caratterizzare una situazione ma non sono in sé indispensabili.

Dal punto di vista dei protagonisti, gli elementi invarianti sono le sfere d'azione che sono:

- Eroe
- Antagonista
- Donatore
- Aiutante
- Principessa o re
- Mandante
- Falso eroe

Propp presenta una visione del racconto realizzata a fini classificatori → si analizzano le fiabe sulla base della struttura narrativa che ciascuna ha perché non tutti questi momenti devono essere necessariamente presenti: in una storia ci sarà l'arrivo in incognito, in un'altra no, oppure in una storia ci sarà un donatore e in un'altra invece ci sarà un mandante.

A partire da quest'idea di struttura fondamentale si organizza la narrazione, la si classifica sulla base della struttura profonda e poi si considerano gli elementi variabili. Questa struttura è una struttura che ritorna in tutte le narrazioni. Essa continua ad essere sempre una struttura che si ripete, cioè la struttura di Propp è una invariante che si dà sul piano del contenuto e non sul piano dell'espressione. Tutto ciò ci riconduce al discorso che facevamo prima: cercavamo di fare ciò che Jakobson faceva sul piano dell'espressione, ma sul piano del contenuto distinguendo senemi e semi. Ma questi semi, questi nuclei di contenuto, cosa sono? Sono elementi che significano una determinata cosa o sono strutture caratteristiche? Bisogna vederli in termini di articolazione di senso.

Questo è il funzionamento delle storie. Quindi se noi con storytelling intendiamo il modo in cui si costruiscono e funzionano le storie, cioè la capacità dell'uomo di raccontare storie, questa capacità ha che vedere con questo sistema indipendentemente dal fine strategico.

Ma come si analizza una fiaba? Marrone analizza una fiaba russa, "la regina liutista", che però non è stata presa in considerazione nell'analisi di Vladimir Propp.

La morale di questa favola ha che vedere con il genere, dietro vi è uno scontro tra il genere maschile e quello femminile e questo scontro viene evidenziato dal modo in cui viene concepita questa struttura narrativa. Un'altra caratteristica è quella del raddoppiamento dei piani narrativi: da un lato vi è l'essere e dall'altro lato vi è l'apparire. Inoltre, lo stesso personaggio copre più ruoli narrativi: la regina-liutista non è semplicemente la consorte del re ma è anche l'eroe della storia. Inizialmente viene privata del marito (quando questo viene rapito), successivamente lo va a riprendere e, quando si manifesterà lo smascheramento dell'eroe, viene identificata come il liutista che ha salvato il re e quindi l'eroe della storia. Trattandosi di una fiaba di costume, l'oggetto magico è sostituito dal liuto ed è il mezzo attraverso il quale il soggetto riesce a ottenere il suo obiettivo. C'è sempre il momento in cui il soggetto acquisisce lo strumento che gli servirà per sconfiggere il nemico e in questo caso la regina-liutista sconfigge il nemico tramite la musica creata dallo strumento, cioè il liuto. Questo momento è quello che Propp chiamava **fornitura**. Vi è, poi, la funzione partenza, successivamente abbiamo il danneggiamento seguito dal travestimento della regina e in fine l'azione fornitura. A questo punto la regina diviene l'eroe della storia, un eroe che supera 3 prove:

- **Prova Qualificante** → è quella legata alla fornitura , cioè al saper suonare il liuto.
- **Prova Decisiva** → è lo scontro col nemico, si ha quindi quando la regina, attraverso l'arma ingannatrice (il liuto), riesce ad incantare il re malvagio. Grazie a questa prova decisiva, e quindi alla Lotta, la regina ottiene la Vittoria e ripara al Danneggiamento.
- **Prova Glorificante** → è lo smascheramento e l'identificazione dell'eroe, quindi la prova finale in cui la regina viene ricompensata.

Da un lato abbiamo quindi una storia che ha un andamento circolare (parte da uno stato di equilibrio e ricopre uno stato di equilibrio; la storia circolare corrisponde alla rimozione della Mancanza) e dall'altro lato abbiamo una storia lineare (relativa alla completa trasformazione dell'Eroe) con una serie di fatti che si susseguono nel tempo e che sono raccontati in un determinato ordine è la differenza tra fabula (la sequenza degli eventi così come si succedono temporalmente) e intreccio (come questi eventi ci vengono presentati).

È interessante notare come la regina non si riveli subito: non appena la reginaliutista arriva a casa non rivela subito la sua identità, cioè l'Eroe deve essere riconosciuto ancora come tale. Ma perché non lo fa subito? Perché se si fosse rivelata durante il viaggio non avrebbe ottenuto la metà del reame. Il momento della Prova Glorificante non sarebbe stato altrettanto interessante. Quindi la regina non dice nulla, ritorna al

palazzo dove viene accusata dal re di non aver fatto nulla e nel momento in cui il re promette la metà del regno (momento delle Nozze) a colui che l'ha salvato, la regina si svela essere l'Eroe.

La Rimozione della Mancanza non è il momento finale, non è il momento in cui la regina riprende il re, ma la storia finisce successivamente, quando vi è lo Smascheramento dell'Eroe e una forma di Nozze.

Come si può notare la struttura narrativa è esattamente quella descritta da Propp.

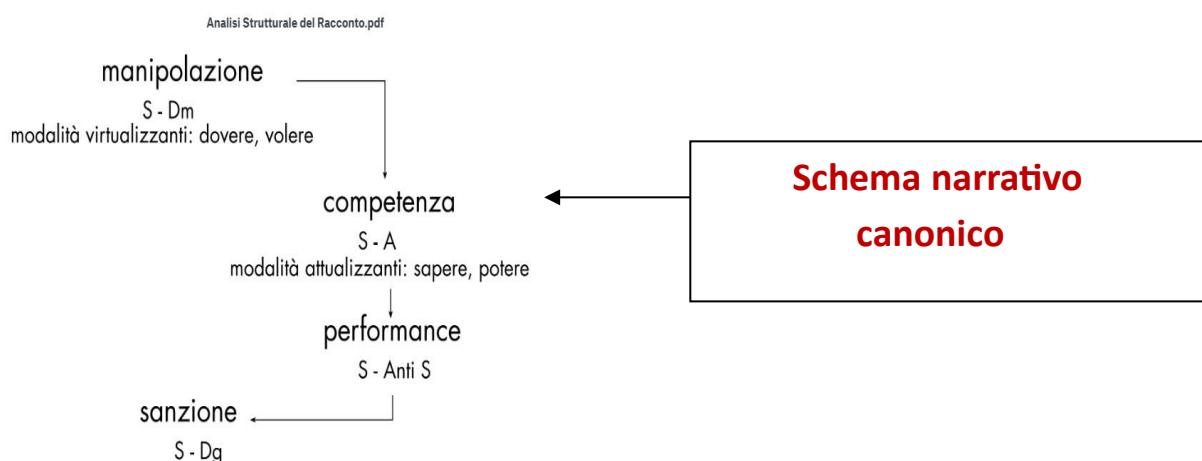
Greimas, a partire dalle 31 funzioni di Propp, propone di semplificare ulteriormente la struttura narrativa fondamentale → secondo Greimas in realtà i momenti fondamentali di ogni narrazione sono 4:

- 2 momenti cognitivi → - manipolazione
- sanzione

sono due momenti in cui l'azione non è fisica ma è mentale. La **manipolazione** è il momento in cui l'Eroe decide di entrare in azione, cioè il momento in cui il soggetto inscrive un valore nell'oggetto. La **sanzione** è il momento finale, il momento delle Nozze.

- 2 momenti pragmatici → - competenza
- performance

Nella **competenza** il soggetto acquisisce una possibilità di agire. La **performance** è il momento dell'azione reale.



Lo schema narrativa canonico semplifica riprendendo le fasi delle 31 funzioni di Propp. Un momento viene presupposto dalla narrazione, cioè il momento dell'equilibrio iniziale e il momento del danneggiamento. Non c'è storia se non c'è

prima una fase di equilibrio che poi viene rotta da qualcuno o da qualcosa (Danneggiamento) → non c'è storia se non c'è una rottura dell'equilibrio.

Nello schema possiamo notare dei segnetti che servono ad identificare quelle azioni fondamentali che sono la congiunzione e la disgiunzione → la storia sarà orientata a realizzare nuovamente un congiungimento: quindi il danneggiamento iniziale è un disgiungimento che poi viene risolto.

Quindi, questi segnetti (S - Dm, S – A, S – Anti S, S – Dg) sono il modo di indicare gli **"attanti"**, cioè delle figure profonde della narrazione che si ispirano alla sfere d'azione e senza le quali l'azione non si produrrebbe.

Es: Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix sono due attori diversi ma sono lo stesso attante, cioè sono entrambi degli eroi.

Ciò che risulta importante è il saper distinguere la funzione attanziale e la copertura figurativa. La prima è il ruolo che quel personaggio assume all'interno della narrazione, la seconda è come si presenta, cioè le strutture variabili.

Uno degli attanti è quello che Propp chiamava Eroe e quello che Greimas chiama **Soggetto Operatore** (SO).

Nella semiotica di Greimas, la presenza del Soggetto implica necessariamente un altro elemento che chiamiamo Oggetto di valore. È importante per il Soggetto, o perché gli permette di essere felice, di raggiungere il suo scopo o perché, al contrario, lo rende infelice e deve liberarsene o fuggire da esso.

Quando il Soggetto ha il suo Oggetto di valore si dice che Soggetto (S) e Oggetto (O) sono congiunti.



S (soggetto) \cap (congiunto) O (con oggetto di valore)

Quando il Soggetto non ha il suo Oggetto di valore si dice che Soggetto (S) e Oggetto (O) sono disgiunti.



S (soggetto) U (disgiunto) O (oggetto di valore)

Es: Ne "la regina liutista", la regina (il soggetto di stato) è congiunta (\cap) con il re (oggetto di valore).

Ad un certo punto il re va nella terra maledetta e la regina è disgiunta (U) dal re. Dopo di che sempre la regina (soggetto operatore) va a riprendere il re (oggetto di valore).

Quindi in questo caso il soggetto di stato e il soggetto operatore coincidono.
→ uno stesso attore può assumere su di se il ruolo di molteplici attanti.

La manipolazione è il momento in cui il soggetto operatore riceve da un altro attante (destinante manipolatore) un sistema di valori.

Una narrazione si produce solo ed esclusivamente nel momento in cui si pone un oggetto di valore.

Manipolazione → S – Dm (Soggetto operatore – Destinante manipolatore)

Competenza → S – A (soggetto operatore – aiutante)

Performance → S – Anti S (Soggetto operatore – anti soggetto operatore)

Sanzione → S – Dg (Soggetto operatore - Destinante giudicatore)

In questa struttura la novità rispetto a Propp, sta nella presenza di un destinante manipolatore e un destinante giudicatore. Questi attanti sono delle forze profonde della narrazione che hanno che vedere con i sistemi di valore. Le narrazioni si fondano su quest'ultimi, quindi articolare narrazioni significa sempre articolare sistemi di valori.

NOTE DA AGGIUNGERE:

L'obiettivo è quello di vedere se esistono delle strutture profonde che governano i fenomeni di significazione in generale, non solo quelli narrativi (fiaba, romanza) ma anche quelli che non hanno nulla che fare con le narrazioni (packaging, fotografia, cibo ecc...).

3 elementi fondamentali in una narrazione:

- le fasi (31 funzioni di Propp)
- l'ordine delle fasi
- le sfere d'azione → distinguere tra personaggi (che hanno una determinata copertura figurativa), gli attori, e gli attanti.

↓
figure profonde della narrazione che si
definiscono sintatticamente e non come attori.

Quindi Cappuccetto Rosso e Neo, dal punto di vista ATTANZIALE, sono due soggetti operatori → l'Eroe è una figura sintattica del racconto che viene impersonato da un soggetto che ha delle sue determinate caratteristiche.

Perché differenziare gli attanti dagli attori? Perché:

1. Le forze profonde del racconto non sono necessariamente umane;

Ci sono dei racconti in cui delle forze profonde della narrazione sono degli oggetti

Es: L'anello de "Il signore degli anelli";

2. Il rapporto fra tanti attori può essere molto complesso: tanti attori possono agire come un solo attante.

Es: una folla → è un attante collettivo che si comporta in maniera diversa rispetto a tutti gli attori che la compongono.

Lo schema narrativo canonico:

Con lo schema narrativo canonico (che è una delle strutture fondamentali della semiotica) Greimas riduce il lavoro di Propp individuando 4 momenti caratterizzanti una narrazione: • manipolazione

- competenza
- performance
- sanzione

Tra questi momenti ne manca uno importante: il danneggiamento. Greimas dà per scontato che la storia cominci dopo il danneggiamento che si ha dopo il momento di equilibrio.

Inizialmente il soggetto di stato è congiunto con l'oggetto di valore (il re ha come oggetto di valore la propria figlia). Successivamente vi è il danneggiamento: il soggetto di stato viene disgiunto dall'oggetto di valore (il re è privato della propria figlia la quale viene rapita). A questo punto la narrazione ha inizio.

Il soggetto operatore è l'Eroe il quale entra in relazione, durante il momento della manipolazione, con un destinante manipolatore. Quest'ultimo è un attante che "manipola" il soggetto. Per manipolazione si intende il fatto che il destinante è colui il quale inscrive un valore nell'oggetto di valore. Perché il soggetto operatore entri in azione si deve avere un motivo che è legato al valore dell'oggetto di valore. Che cosa presuppone il fatto che ci sia un destinante manipolatore? Presuppone ul fatto che l'oggetto di valore non abbia un valore intrinseco, un valore di per sé, perché per il soggetto di stato l'oggetto di valore ha un determinato valore, per il soggetto operatore avrà un valore diverso.

Es: il re (soggetto di stato) vorrebbe di nuovo sua figlia che era stata rapita (oggetto di valore) perché la ama. Ma il principe (soggetto operatore) vuole riprendere la principessa (oggetto di valore) per un altro motivo: per una ricompensa o per obbligo.

Gli oggetti di valore, in generale, non hanno un valore di per sé ma acquisiscono un valore all'interno di una narrazione e grazie a un destinante manipolatore. Qual è il

discorso sociale che ha un valore che si comporta come destinante manipolatore? La pubblicità. Essa inscrive un valore negli oggetti.

Il momento della manipolazione è il momento di passaggio delle **modalità virtualizzanti**. L'idea di "modalità" viene dai verbi modali (o servili), cioè quei verbi che insieme ad altri producono dei significati ben precisi → sono i verbi: potere, volere e dovere. Essi funzionano soprattutto insieme a due verbi: fare ed essere. Nella manipolazione il soggetto acquisisce modalità virtualizzanti che sono di due tipi: il **dovere** e il **volere** → il soggetto persegue un oggetto di valore o per una forma di volere o per una forma di dovere. La pubblicità gioca moltissimo su questo.

Si dice che il destinante manipolatore sia un'istanza trascendente perché porta all'interno della narrazione un determinato sistema di valori che ha una matrice sociale. Quindi il sistema dei valori cui guarda una narrazione è un sistema di valori di tipo sociale (es: ambientalismo; amicizia; rapporti umani e internazionali).

Lo scontro fra le due forze opposte non si ha subito perché prima vi è una lunga e complessa fase che è quella della competenza. Durante questa fase il soggetto operatore (So) acquisisce la competenza, il saper fare o il poter fare, per poter entrare in azione.

La narrazione è per moltissimo tempo la ricerca di informazioni, strumenti, conoscenze ecc...

La competenza è la fase in cui entrano in relazione il soggetto operatore e l'aiutante. Quest'ultimo è un attante e può essere o una persona che ad esempio dà un'informazione al soggetto, o può essere anche un oggetto. Quindi la storia consiste nell'acquisire quell'aiutante.

Le modalità della competenza sono il **sapere** e il **potere** e sono delle **modalità attualizzanti**. Ciò è legato alle capacità di agire.

La performance è il momento in cui il soggetto si scontra con il cattivo: è il momento della Lotta. Durante questa fase subentra un altro attante cioè l'Anti-soggetto. Soggetto e Anti-soggetto si scontrano per lo stesso oggetto di valore ma per motivi diversi (il conflitto nasce quando soggetto e anti-soggetto condividono lo stesso oggetto di valore). Il soggetto agisce in base al valore che percepisce e non al valore che è.

Ogni racconto contiene dentro di sé un Anti-racconto, cioè la storia del cattivo dal punto di vista del cattivo.

La performance evidenzia uno sdoppiamento di racconto.

Il momento della sanzione è il corrispettivo delle Nozze. In questa si torna ad un momento cognitivo, cioè un momento che ha che fare con i sistemi di valori. Il racconto è sempre un'articolazione di valori: prende sistemi di valori e li restituisce. Il racconto è qualcosa che produce effetti sociali che esistono nella dimensione dei valori. Le Nozze ci ricordano che il destinante, in quanto figura trascendente della narrazione, ritorna alla fine perché il modo in cui la narrazione ha articolato determinati valori viene riofferto al giudizio sociale.

I sistemi di valori (o assiologia) costituiscono elementi che possono essere positivi o negativi. Questa assiologia viene presupposta dalla narrazione, e quindi definita dal destinante manipolatore, ma poi, nella fase finale del racconto, viene sancita dal destinante giudicatore. Quindi si sancisce l'operato dell'Eroe rispetto al sistema di valori → l'Eroe è rimasto coerente con il sistema di valori iniziale oppure no?

In una narrazione ci possono essere due oggetti:

1. Oggetto di valore di base → è quello intorno al quale narrazione ruota ed è quello rispetto al quale i soggetti sono chiamati in causa: il soggetto operatore agisce in funzione dell'oggetto di valore di base. È oggetto di valore del soggetto e dell'antisoggetto ed è oggetto a sua volta della manipolazione iniziale.
2. Oggetto di valore d'uso → corrisponde all'Aiutante. È quell'oggetto di valore di cui si serve il soggetto operatore per arrivare all'oggetto di valore di base.

Tale differenza tra questi due oggetti è fondamentale quando si parla di pubblicità.

LÈVI-STRAUSS E IL MITO

L'idea che le narrazioni condividano una struttura profonda e che questa struttura sia trasversale ai vari tipi di narrazione è al fondamento del lavoro che fa LéviStrauss sul Mito.

Il Mito è una storia un po' particolare. **Lévi-Strauss** per un lunghissimo tempo ha studiato le mitologie di varie culture con un taglio comparativo. Il suo obiettivo era quello di vedere che rapporto c'è tra i vari miti delle varie culture. Egli individua due caratteristiche dei Miti:

- **resistono nel tempo** → si raccontano per generazioni. Queste storie sono il patrimonio mitologico di una cultura.
- **si ritrovano simili nello spazio** → i miti di culture diverse che non si sono mai incontrate si somigliano. Questo perché hanno una struttura comune che consiste in alcuni snodi della narrazione (ad esempio nel riscatto sociale come in Cenerentola).

I miti sono delle storie che hanno un valore interculturale che evidentemente è rilevante. Ma che caratteristiche ha il mito? Da che punto di vista lo si studia? Dato il patrimonio mitologico delle varie culture, le spiegazioni di questo fenomeno possono essere diverse. Si possono leggere questa trasversalità del mito in modi diversi. Dentro questi miti ci sono da un lato questioni fondamentali (il mito ruota a questioni fondamentali come la vita e la morte, la moralità, la giustizia, il rapporto con i genitori ecc...) e dall'altro lato il problema della comprensione di alcuni fenomeni (alcune storie mitologiche nascono per spiegare i fenomeni naturali: ad esempio perché sorge il sole). Quindi ci sono molti modi di studiare il mito. LéviStrauss sottolinea come lo psicologo Jung pensasse la mitochesi (la produzione dei miti) a partire da archetipi → sosteneva che il mito fosse un particolare tipo di storia che ci consente di individuare delle questioni archetipiche problematiche che fanno parte della natura umana stessa.

I filologi sono coloro i quali analizzano i miti rispetto alla loro produzione e alla loro trasformazione nel tempo. Egli può risalire alle origini del mito.

Es: tra le varie versione del **Mito di Edipo** quelle trovate e quelle perdute i filologi cercano la più antica versione possibile di Edipo (la prima) e non appena la trovano cominciano a tracciare la differenziazione di queste narrazioni nel tempo.

Lévi-Strauss fa il lavoro esattamente opposto a quello dei filologi. Egli sostiene che **a caratterizzare il mito non è il racconto ma la struttura**. I filologi escludono dal mito di Edipo il complesso di Edipo. Esso tratta il problema del rapporto tra genitori e figli. Nella storia di Edipo, il padre riceve una profezia secondo la quale il figlio che nascerà, cioè Edipo, lo ucciderà (conflitto con lo stesso sesso) e giacerà con la sua stessa madre. Egli, alla sua nascita, verrà allontanato dai genitori e ad un certo punto della storia ritorna a Tebe dove, senza riconoscerlo, ucciderà suo padre. In seguito il suo fratellastro promette il regno e sua madre alla persona che avesse liberato la città di Tebe dal gioco della sfinge e in questo momento della storia Edipo riesce a vincere la Sfinge e finisce per giacere con la propria madre.

Il complesso di Edipo di Freud ha un forte riferimento alla storia di Edipo. Non sono uguali perché Freud prende dal Mito di Edipo ciò che gli serve in termini psicologici e

psicanalitici. L'idea di Lévi-Strauss è che il mito, essendo la struttura di una storia, sia il prodotto di tutte le sue varianti → il mito è tale proprio perché è una struttura che può essere riadattata, trasformata e tradotta in momenti e in questioni diverse. *Non contano gli elementi accessori ma conta la struttura.*

Quindi l'idea di Lévi-Strauss è quella di analizzare il mito in un modo molto simile a quello che fa Propp con le narrazioni.

Lévi-Strauss prende in considerazione l'idea di spezzettare la narrazione (egli dice di trasformare la narrazione in tante schede ognuna con un determinato fatto) e confrontare e ordinare queste cose. Scopriamo ad esempio abbiamo delle forme di parentela da un lato sopravvalutata (Edipo che sposa sua madre) e dall'altro sottovalutata (Edipo che uccide il padre).

Questa analisi che fa Lévi-Strauss ci fa capire che ci sono una serie di elementi e dimensioni che ritornano nelle varie narrazioni dell'Edipo.

Tutti i miti hanno lo stesso valore perché essi condividono una struttura narrativa simile. Essi, quindi, condividono la durata nel tempo e la trasversalità tra le culture. È la dimostrazione del fatto che il mito articola questioni che sono problematiche per la natura umana indipendentemente dalla quale cultura sia quell'argomento pertinente. *Lo stesso Lévi-Strauss afferma che <la sostanza del mito non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella storia che vi è raccontata>. Con storia intende <ciò che rimane quando tutte le possibili versioni sono state raccontare>*. Il mito di Edipo, allora, terrà insieme con pari dignità tanto le fonti greche quanto le rielaborazioni a sfondo psicoanalitico di Freud → non c'è una versione autentica.

Questa idea è importantissima non solo perché ci dimostra il valore di questo genere di approccio alla narrazione ma anche perché ci dimostra che la contemporaneità continua a produrre miti.

Es: se “il complesso di Edipo” e la più antica narrazione di Edipo hanno lo stesso valore è perché hanno una struttura comune che non cambia nel tempo.

Il mito è continuamente in trasformazione.

Lévi-Strauss afferma che il mito si riproduce sempre. Le versioni contemporanee alternative di un mito non sono mai dei tradimenti → la trasformazione fa parte del mito non è qualcosa che sta fuori.

Es: la struttura del mito di Edipo portata nei fumetti vale esattamente quanto il testo greco perché condividono la stessa struttura.

NB: Per Lévi-Strauss il mito è l'insieme delle sue traduzioni e non solo è trasversale alle culture ma non ha un origine se non nella natura umana. Invece l'idea del mito alla tedesca (dell'epoca che va dal 36 in poi) era esattamente opposta, cioè era quella di trovare le radici del mito (che erano quelle uniche del mito tedesco) che arrivavano fino al popolo contemporaneo.

Lévi-Strauss studia i miti alla maniera dei linguisti strutturalisti. La sua idea è quella di ripensare lo studio del mito con una **prospettiva strutturalista saussuriana** → nel mito si hanno tanti atti individuali di linguaggio (analoghi alle parole) che sono le tante versioni del mito. Ma tutte queste versioni hanno dietro una langue, cioè una struttura comune che fa sì che si moltiplichino. Saussure ha mostrato che la langue appartiene all'ambito di un tempo reversibile mentre le parole a quello d'un tempo irreversibile. Anche il mito si definisce in base a un sistema temporale: un mito si avvicina sempre ad avvenimenti passati. Ma il valore intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente.

Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente e al futuro.

Lévi-Strauss per fare un esempio prende come riferimento la rivoluzione francese → essa è un mito nel senso che in quanto movimento rivoluzionario ritorna continuamente, cioè esistono delle rivoluzioni che hanno la stessa struttura (langue della rivoluzione francese). È una sequenza di avvenimenti passati ma permette anche di interpretare la struttura sociale della Francia odierna, gli antagonismi che vi si manifestano ed intravvedere i lineamenti dell'evoluzione futura.

Lo stesso Lévi-Strauss afferma che < la sostanza del mito non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella storia che vi è raccontata >. Con storia intende < ciò che rimane quando tutte le possibili versioni sono state raccontate >.

LA GRAMMATICA NARRATIVA: UNITÀ E LIVELLI

Come funziona la narrazione? Come si struttura? Essa si struttura intorno alla fasi che lo schema narrativo canonico evidenzia. Queste fasi non solo le usiamo per analizzare il proracconto ma le possiamo riconoscere in particolari forme di racconto come nelle pubblicità. Nel caso della pubblicità, questo schema narrativo canonico ci può portare ad individuare delle microstrategie.

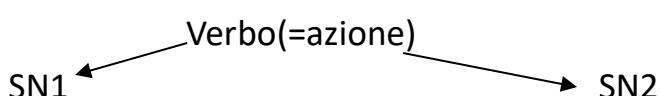
Questa struttura narrativa elementare non solo si applica a cose che non sono necessariamente narrazioni ma può anche avere un valore di tipo strategico.

La significazione funziona a strati → ci sono degli strati di superficie che noi percepiamo e poi la struttura di significazione ha un livello interiore. L'idea di Greimas è proprio quella che il senso si generi per livelli successivi. Quando LéviStrauss parla di terzo livello vuole dire che il mito può essere analizzato a più livelli di pertinenza: il primo livello è quello più evidente, il secondo corrisponde ad una storia che utilizza determinati personaggi e determinati eventi che sono simili ad altre storie e il terzo è un livello più astratto (ad esempio leggendo il mito di Edipo non percepiamo subito che ci sono forme di parentela sopravvalutate e sottovalutate).

L'idea di Greimas era quella di pensare che si possano riscontrare e rintracciare delle strutture narrative che sono soggiacenti a forme di comunicazione molto diverse (non solo comunicazioni diverse ma anche culture diverse). Pensare un livello profondo della comunicazione in cui risiedono le strutture narrative significa andare oltre i limiti di diverse discipline: oltre le divisioni culturali, oltre le differenze fra i linguaggi (io posso significare un mito e lo stesso mito lo posso significare in molti linguaggi diversi), oltre i generi letterari e oltre la frase. I linguaggi diversi possono articolare discorsi che hanno strutture analoghe (l'abilità di una pubblicità sta nel raccontare la stessa storia visivamente e verbalmente e quindi di costruire delle strutture analoghe).

Bisogna fare una distinzione tra strutture linguistiche e strutture narrative. Ci sono diversi livelli linguistici a cui si aggiungono diversi livelli narrativi. Ci sono strutture narrative superficiali (quelle che Propp chiamava strutture antropomorfe che hanno che fare con gli elementi variabili) e strutture narrative profonde (che sono più astratte nel senso che sono meno percepibili).

L'idea di Greimas è quella di pensare non in termini linguistici classici di soggetto e predicato ma pensare a partire dall'azione, dal verbo. Lo schema narrativo è tutto improntato sull'**azione** anche se sono azioni di due tipi diversi. Ci sono azioni di tipo cognitivo (manipolazione e sanzione) e azioni di tipo pragmatico (competenza e performance). Ma il nucleo fondamentale nella struttura narrativa è proprio l'agire. Narrazione → sequenza di azioni che compongono gli attanti.



soggetto nominale
(=attante)

soggetto nominale
(=attante)

Greimas rintracciava il funzionamento delle strutture profonde facendo lo stesso lavoro che faceva la matematica. Utilizza, infatti, una terminologia che è molto vicina a quella della matematica. Un enunciato narrativo è una funzione che ha come argomento 2 attanti (A1 e A2). Quindi l'enunciato narrativo è una funzione che mette il collegamento 2 attanti.

↓

EN (enunciato narrativo) = f (funzione) (A1;A2)

non sono personaggi ma

forze profonde della narrazione.

Gli enunciati possono essere di 2 tipi a seconda della natura della funzione:

1. Funzione legata al fare produce **enunciati narrativi**
 2. Funzione legata all'essere produce **enunciati qualificativi**

Bisogna però distinguere un **fare attivo** da un **fare comunicativo**:

Il fare **attivo** stabilisce relazioni fra due tipi di attanti di cui uno è chiamato Soggetto e un altro Oggetto.

Il fare **comunicativo** stabilisce relazione fra tre attanti: Destinatore, Destinatario e Oggetto.

Il fare comunicativo è quello del destinante manipolatore. Quest'ultimo inscrive un determina valore nell'oggetto di valore per un Soggetto di Stato. Ma come fa questa azione? Comunicando. Quindi, il destinante manipolatore trasforma il soggetto in soggetto operatore attraverso un fare comunicativo.

Il fare comunicativo è legato ad una relazione tra destinatore (o destinante) e destinatario. Cioè il fare comunicativo presuppone un emittente e un destinatario che all'interno della funzione comunicativa (di tipo manipolativo) sono un destinante e un destinatario.

Una performance presuppone:

- una funzione di confronto.

EN1 = f confronto (S vs Anti-S)

-una **funzione di vittoria** dove il Soggetto prevale sull'Anti-soggetto.

EN2 = f vittoria (S Anti-S)

- una **funzione di trasferimento** legata all'oggetto di valore: il Soggetto riprende l'oggetto di valore dall'Anti-soggetto.

EN3 = f trasferimento (Anti-S O S)

Il momento della performance è, quindi, costituito da 3 enunciati diversi (confronto, vittoria e trasferimento) e possono essere rappresentati graficamente o simbolicamente attraverso una scrittura che evidenzia che c'è una funzione dietro.

Gli enunciati narrativi si presentano in sequenza:

EN1 (confronto) → **EN2** (vittoria) → **EN2** (trasferimento) ed ogni enunciato finisce per implicare quello precedente:

EN3 ⊣ EN2 ⊣ EN1

Es: la sequenza logica è così costante anche se non abbiamo visto la prima mezz'ora di film possiamo presupporre che sia successa quella determinata cosa, anche se non sappiamo cosa sia successo prima.

Le narrazioni sono sempre strutture polemiche → lo scontro tra soggetto e Antisoggetto è un incontro da sistemi di valori. Se c'è un destinatore (società di origine cui appartiene l'oggetto di valore) c'è anche un anti-destinatore (società che cerca di appropriarsi dell'oggetto di valore inscrivendo in esso dei valori che sono diversi da quelli della società di origine).

Esistono enunciati narrativi che rendono conto del trasferimento di oggetti di volere in cui hanno un ruolo altri attanti:

- **D1 Destinatore** (o destinante), la società di origine cui appartiene l'oggetto di valore
- **Anti-Destinatore** (o anti-destinante), la società che cerca di appropriarsi dell'oggetto di valore
- **D2 Destinatario** (o soggetto operatore), soggetto incaricato di recuperare l'oggetto di valore
- **Anti-Destinatario** (o anti-soggetto), il traditore incaricato di appropriarsene per se stesso o per la società nemica
- **O Oggetto di valore**

Esistono 4 forme di trasferimento:

EN1 = f trasferimento (Destinante O Anti-destinatario)

EN2 = f trasferimento (Anti-destinatario O Anti-destinatore)

EN3 = f trasferimento (Anti-destinatore O Destinatario) EN4 =
f trasferimento (Destinatario O Destinante)

Dietro una narrazione ci sono sempre degli scontri di sistemi di valore.

PERCORSO GENERATIVO DEL SENSO (GREIMAS)

- strutture testuali → semiotiche specifiche
- strutture discorsive → attori, spazi e tempi; temi e figure
- Enunciazione
- strutture narrative → sono la struttura più profonda nella generazione del senso.
si trovano lo schema narrativo canonico, i PN (programmi
narrativi, cioè la concretizzazione della funzione narrativa)
valori e modalità (il valore non intrinseco dell'oggetto di
valore e le modalità attualizzanti e virtualizzanti).

IL QUADRATO SEMIOTICO

Saussure diceva che il valore del segno si dà sempre per differenza. La significazione infatti è legata al sistema di differenze.

Il quadrato semiotico serve ad articolare dei sistemi di varie differenza . Siamo ad un livello molto profondo della significazione, cioè al livello fondamentale di LéviStrauss in cui si può cogliere la differenza tra **narrazione** e **narratività**. La prima sono racconti che si presentano come tali (es: una fiaba) mentre la seconda è un principio esplicativo cioè è l'idea per cui i fenomeni di significazione hanno una struttura che mima quella della narrazione. La narratività è il processo di trasformazione.

Quest'ultimo ha che fare con l'articolazione del senso.

Il quadrato semiotico è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque.

Una **categoria semantica** si presenta sotto forma di due termini che sono fra di loro in una relazione oppositiva. Hanno, cioè, proprietà tra loro opposte.

A vs non –A

Es: Maschio e femmina sono due semi che hanno proprietà fra loro opposte. Quindi la sessualità è intrinsecamente una categoria semantica. Il senso di ciascuno di questi elementi si costruisce in funzione dell'altro. Le categorie semantiche sono

fondamento della significazione, cioè la categoria semantica è un modello di differenza elementare.

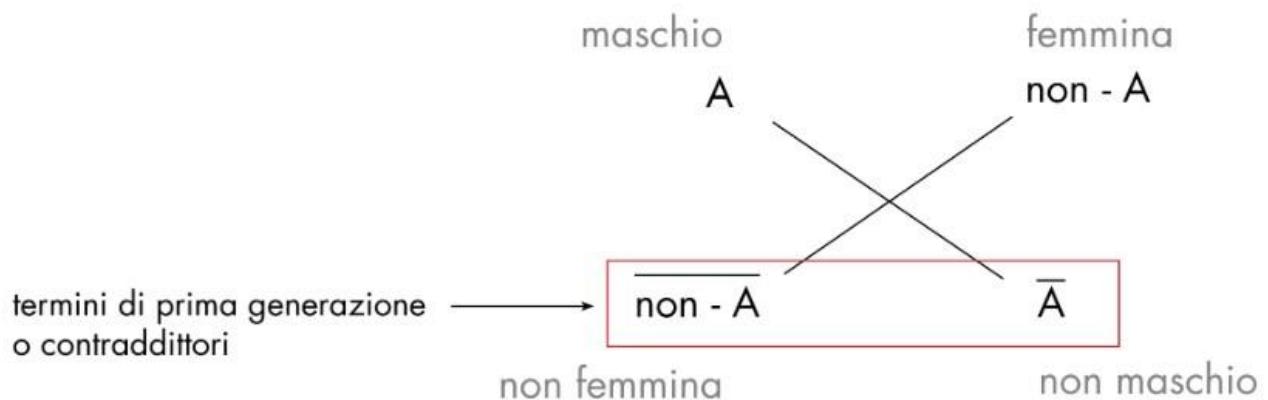
Le grandi narrazioni si basano su categorie semantiche. Ad esempio l'Odissea è un'enorme articolazione di una categoria semantica precisa: l'opposizione tra familiare ed estraneo. Oppure Matrix ha come categoria semantica l'opposizione tra virtuale e realtà.

La differenza è il nucleo fondamentale della significazione e le grandi narrazioni articolano questo tipo di differenza. Il problema è che la categoria semantica non basta a definire le posizioni logiche di un sistema di differenza.

maschile vs femminile

Esistono però altre posizioni logiche che sono: non maschile e non femminile. Non possiamo pensare soltanto in termini categoriali perché ognuno di questi elementi di questa categoria può essere negato. Questi termini sono quelli che Greimas chiamava termini di prima generazione.

Data una categoria semantica costituita da due termini che hanno proprietà fra loro opposte (opposizioni qualitative), è sempre possibile generare altri due termini che sono in una relazione di opposizione privativa con i termini di una categoria semantica. Questi due termini sono i cosiddetti **termini di prima generazione** o termini **subcontrari**.



Il quadrato semiotico è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una qualunque categoria semantica che non è fatta da due termini ma da 4.

Il fatto di avere come opposizione logica "maschile e femminile" implica il fatto che sia possibile pensare ad un "non maschile e non femminile". In questo modo si completa la struttura logica della sessualità.

Guardando la figura in alto possiamo dire che: A e non – A hanno proprietà opposte e quindi sono in opposizione qualitativa, invece tra A e \bar{A} e tra non - A e non – \bar{A} vi è un'opposizione privativa, cioè un termine ha una proprietà che l'altro non ha.

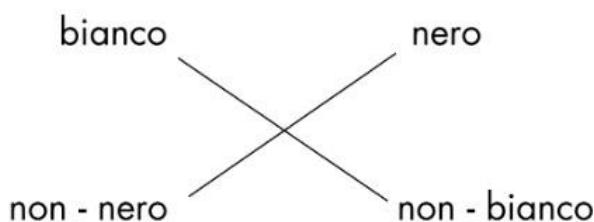
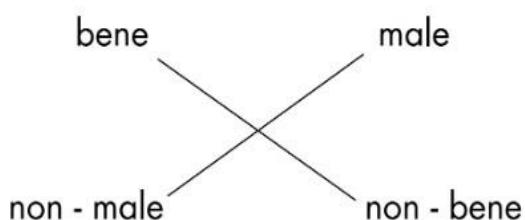
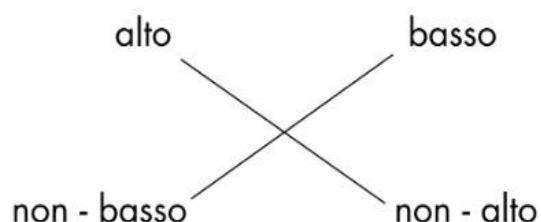
Opposizione Qualitativa: i termini hanno proprietà fra loro opposte.

Opposizione Privativa: la relazione è fra un termine che ha una proprietà e uno in cui è assente.

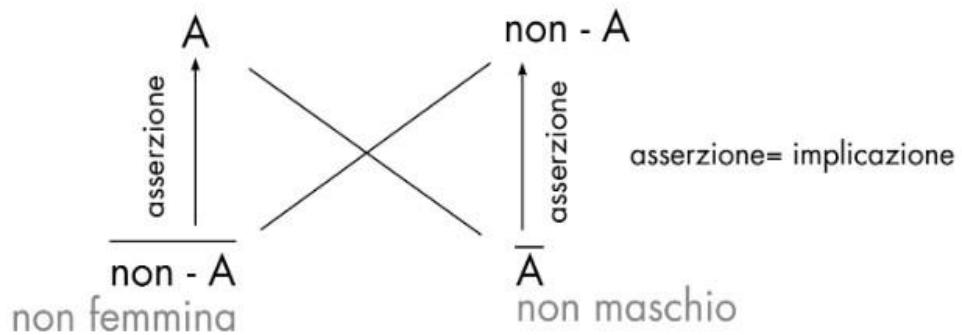
Dal punto di vista logico semantico la posizione del non maschile è una posizione che ha un suo valore intrinseco.

La struttura fondamentale della significazione (la sessualità) sviluppa una articolazione semantica complessa che presuppone termini subcontrari.

Altri esempi:



Per negazione, mi sposto da un termine contrario al suo subcontrario → da maschio vado a non maschio perché è la sua negazione. Oltre alla negazione vi è anche un'operazione di **asserzione**. Quindi posso negare uno stato e affermare lo stato opposto.



COMPLEMENTARI

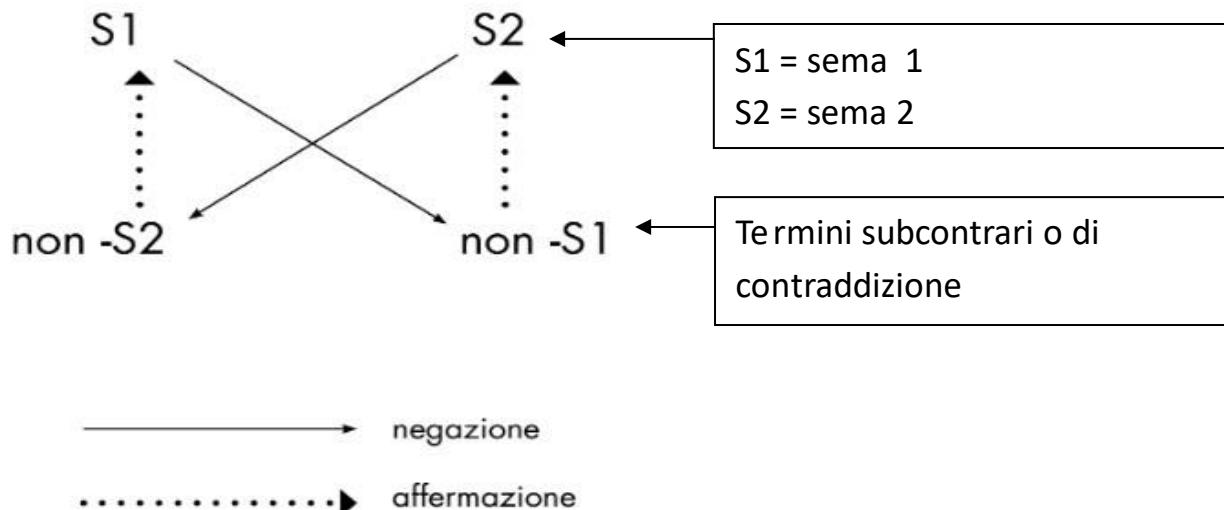
$$\overline{A} \rightarrow \text{non} - A$$

$$\overline{\text{non} - A} \rightarrow A$$

Inoltre, a partire dai due termini contraddittori, per implicazione (asserzione), è possibile risalire ai termini contrari.

La negazione del maschio implica la femmina e viceversa

Si noti che A VS non-A è una categoria semantica solo se si verifica la condizione per cui dai contraddittori si "risale" ai contrari per implicazione.



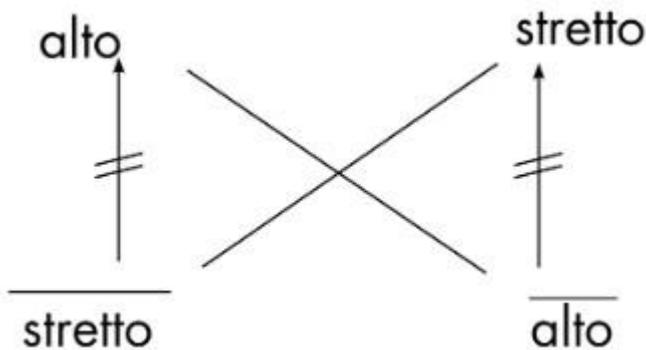
Ma che relazione c'è tra S2 e non -S1? Vi è una relazione di **complementarietà** perché ad esempio il non bianco in qualche modo incorpora il nero.

Negazione = da maschio a non maschio

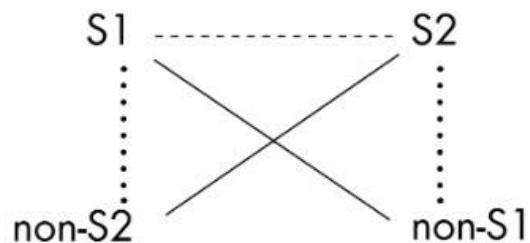
Affermazione = da non maschio a femmina

Quindi nego certe proprietà di "maschio" e sono "non maschio", ma affermo le proprietà del sema opposto e vado su "femmina".

Perché si abbia una categoria semantica è necessario poter risalire dal contraddittorio al contrario.

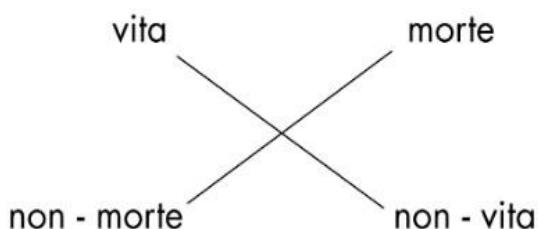


Alto e Stretto non sono una categoria semantica perché la negazione di alto (non alto) non implica stretto. Quindi non sono categoria semantica perché dal subcontrario non si può risalire al termine contrario.

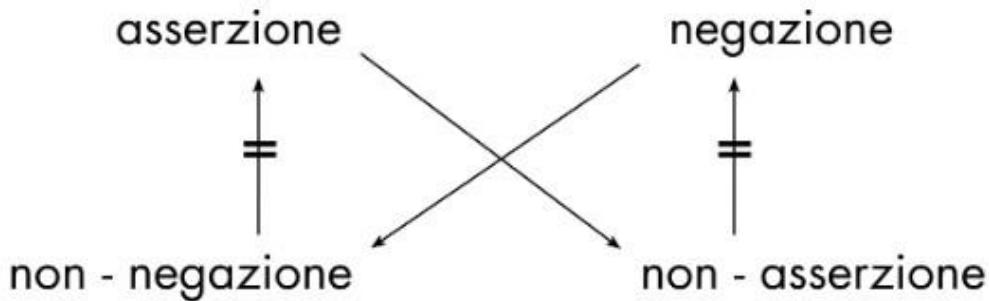


-----	contrarietà	(s1 vs s2; non-s2 vs non-s1)	opposizione qualitativa
_____	contraddizione	(s1 vs non-s1; s2 vs non-s2)	opposizione privativa
.....	complementarità	(non-s1 ≠ s2; non-s2 ≠ s1; non-s1 fl s2; non-s2 fl s1)	

La caratteristica del mito è quella di articolare delle categorie semantiche che sono fondamentali. Quindi la categoria semantica “vita-morte” è al centro di moltissimi miti.



Esistono **false categorie** (o categorie contraddittorie). Ad esempio negazione ed affermazione sono una falsa categoria semantica perché la non asserzione non implica la negazione.

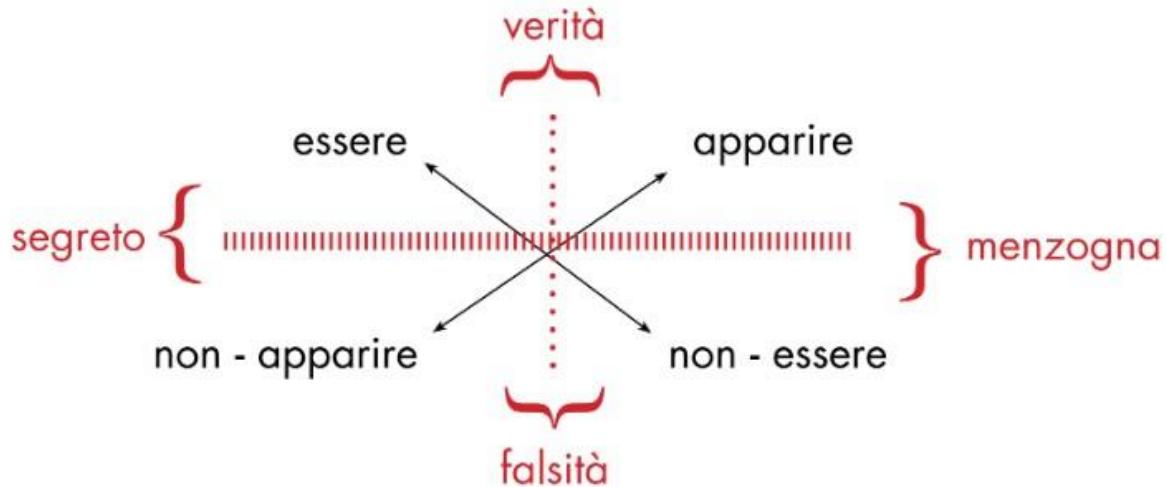


Tuttavia ci sono culture che rendono pertinenti posizioni logiche che le altre culture invece non hanno pertinenti. Ad esempio in francese vi sono due tipi di affermazione: oui e si. La differenza sta nel modo in cui si pone la domanda. Es: hai fame? Dirò “oui” non hai fame? Dirò “si”

Se in generale asserzione e negazione non costituiscono una categoria semantica, singole culture possono rendere pertinenti termini che sono non negazioni. Cioè, il “si” è esattamente la non negazione. Quindi il francese nella categoria affermationegazione contempla dei subcontrari.

Esistono dei **termini di seconda generazione**. Queste posizioni logiche, queste relazioni, possono entrare a loro volta in relazione. Greimas dice che è sempre possibile pensare che i termini del quadrato semiotico entrino in relazione costituendo dei nuovi termini, i cosiddetti termini di “seconda generazione”.

Es: se prendiamo come categoria semantica l’opposizione tra “essere e apparire” e la proiettiamo nel quadrato individuando posizioni logiche che sono “non essere e non apparire”, possiamo sempre pensare che questi termini (“essere” e “apparire” e “non essere” e “non apparire”) entrano in relazione fra di loro costituendo dei nuovi termini. Ciò che non è e non appare è **falsità**, ciò che è e che appare è **verità**, ciò che è ma non appare è **segreto**, ciò che non è ma appare è **menzogna**.



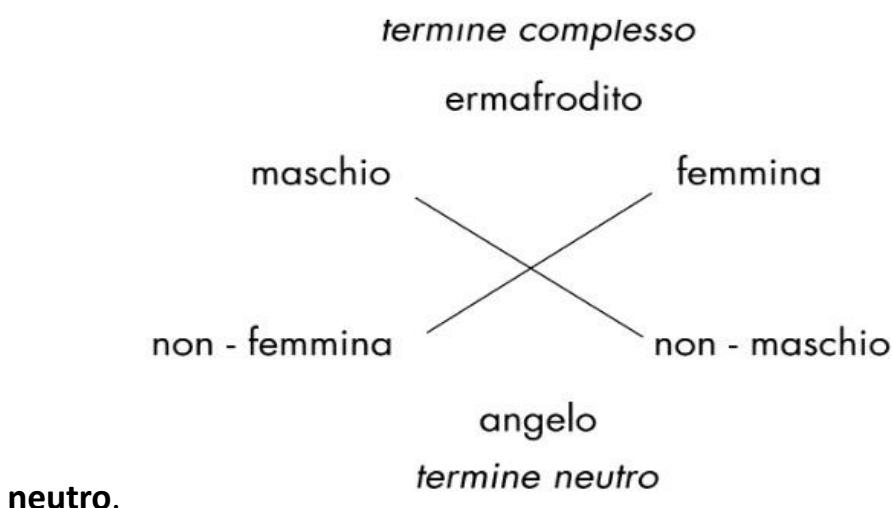
|||||| contrarietà (due relazioni di complementarietà stabiliscono una contrarietà)

..... contraddizione (due relazioni di contrarietà stabiliscono una contraddizione)

Esistono, inoltre, **termini di terza generazione**. Quest'ultimi somigliano ai termini della prima generazione. Essi sono termini che si producono quando i termini di una categoria si danno insieme.

Es: ermafrodito è quell'essere che ha sia caratteri maschili sia caratteri femminili. Un termine di questo genere è un termine complesso, cioè un termine che racchiude al suo interno entrambe le caratteristiche dei semi della categoria semantica.

Il **termine complesso** o termine di terza generazione si da quando si danno contemporaneamente termini della categoria semantica maschile e femminile. Tuttavia esiste anche la possibilità di darsi contemporaneamente dei termini subcontrari, in questo caso si parla di **termine neutro**.



L'angelo non è quella creatura che non è né maschio né femmina perché il bambino non ha sviluppato i tratti semantici della sessualità.

In sintesi:

- Un **quadrato semiotico** è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque.
- Una **categoria semantica** si presenta sotto forma di due termini che sono fra di loro in una relazione oppositiva.
- Il quadrato semiotico ha 3 relazioni (**contrarietà, contraddizione e complementarietà**) e 4 termini (2 termini **contrari** e 2 termini **subcontrari**).
- I termini subcontrari sono i **termini di prima generazione**.
- I **termini di seconda generazione** si presentano quando i termini di prima generazione intesi come fascio di relazione entrano in relazione a loro volta costituendo nuovi termini.
- I **termini di terza generazione** sono quelli che si producono quando i termini contrari e contraddittori sono compresenti all'interno di una posizione logica. Il termine complesso è un termine instabile. Il problema dei termini complessi che sono due cose opposte è che tendenzialmente finiscono per non essere né una né l'altra. Quindi l'ermafrodito non è né maschio né femmina.

Il quadrato semiotico ha una struttura di significazione che da un lato è statica (si individuano delle determinate posizioni logiche) e dall'altro lato è dinamico (da una posizione all'altra ci si può spostare). Ciò vuol dire che si possono descrivere delle trasformazioni all'interno del quadrato semiotico e dei movimenti (che ad esempio vanno da S1 a non - S1 = movimento di negazione; da S1 a S2 = movimento di affermazione). Tutto questo ci consente di utilizzare il quadrato semiotico per descrivere le trasformazioni fondamentali legate ad una qualunque forma di racconto → al di sotto di qualunque forma di narrazione c'è sempre un livello profondo e quest'ultimo ha sempre che fare con un quadrato semiotico. Dal momento in cui la narrazione è, per definizione, una sequenza di trasformazioni, queste trasformazioni possiamo descriverle attraverso i movimenti all'interno del quadrato semiotico.

L'ENUNCIAZIONE

L'enunciazione è un momento di passaggio dalle strutture narrative profonde alle strutture di superficie, cioè strutture che sono immediatamente percepibili. Le strutture discorsive si costituiscono nel momento in cui l'enunciato viene prodotto. Quindi l'enunciazione è il processo presupposto dall'esistenza stessa di un qualunque enunciato.

Il modello di comunicazione partiva da 3 elementi: un **messaggio** veniva prodotto **emittente** e raggiungeva un **destinatario**.

La comunicazione si ha quando vi è un messaggio prodotto da qualcuno per qualcun'altro. La funzione del linguaggio è quello di veicolare dei significati, cioè esso è uno strumento di comunicazione. Ma siamo sicuri che la funzione del linguaggio sia trasmettere delle informazioni? Tutte le volte che il linguaggio entra in azione e quindi di produce un messaggio, ci deve essere sempre qualcuno che parla e qualcun altro che ascolta. La vera natura del linguaggio è quella di mettere in relazione l'istanza di produzione e l'istanza di destinazione. Quindi la funzione del linguaggio non è solo quella di veicolare dei significati ma è anche quella di creare una relazione tra chi parla e chi ascolta.

Per **Benveniste** il linguaggio è il mezzo con il quale esprimiamo la nostra soggettività. La nostra soggettività si definisce all'interno del linguaggio.

Cosa tiene insieme tutte le lingue? I **pronomi** perché il linguaggio è il luogo in cui si articola, si definisce e si trasforma la soggettività di ciascuno di noi. Non esistono lingue che non abbiano un sistema pronominale.

L'uomo percepisce la propria soggettività e la esprime grazie alla lingua, grazie al fatto di poter dire "io" (cioè il soggetto che prende la parola).

La comunicazione, il momento in cui formulo una frase, serve a definire delle soggettività di colui che parla (io) e di colui che ascolta.

Tuttavia vi è un problema: queste sono istanze di linguaggio, non sono istanze concrete. "io" non identifica un soggetto a prescindere dall'atto comunicativo, ma al contrario, identifica un elemento di questa catena che costituisce l'essenza stessa del processo di comunicazione. **Le strutture linguistiche fondamentali presuppongono il fatto che colui che dice "io" è colui che parla.** La soggettività suggerisce in rapporto all'atto comunicativo.

Il linguaggio non serve unicamente a farmi percepire in quanto soggetto. Il linguaggio non definisce solo un'identità soggettiva, ma è anche il luogo di un'identità oggettiva. Se "io" e "tu" (prima e seconda persona) creano un effetto di

soggettività, quando il linguaggio passa alla terza persona tenta di oggettivare i riferimenti. Quindi se si parla in terza persona, le istanze del discorso vengono oggettivate.

Quindi attraverso il linguaggio si possono produrre:

- effetti di soggettività → prima persona
- effetti di oggettività → terza persona

Parlare alla terza persona o usare l'impersonale serve a prendere le distanze e quindi a produrre un effetto di oggettivazione.

L'enunciazione ha che fare con il processo che ha luogo nel momento in cui viene prodotto un enunciato. Questo processo di produzione di un enunciato è legato alla costruzione di due soggettività: un soggetto che produce un messaggio e un soggetto a cui questo messaggio è indirizzato.

Questi due soggetti vengono chiamati **enunciatore (istanza di produzione)** ed **enunciatario (istanza di ricezione)**. Sono le immagini degli attori della comunicazione che sono presenti all'interno del testo stesso.

Come abbiamo già detto la soggettività si costruisce all'interno del linguaggio e questa soggettività può essere costruita in termini:

-soggettivanti -oggettivanti

Il presente è ciò che esiste o si svolge nel momento in cui si parla. L'idea stessa di presente è inscindibile dall'atto comunicativo. A partire dal presente si può immaginare presente e futuro. Secondo Benveniste la temporalità si costituisce in quanto dimensione umana a partire dall'atto di linguaggio. Se non c'è l'atto di linguaggio a partire dal quale definisco il presente non posso di conseguenza pensare al passato e ad un futuro.

L'enunciazione non è il momento attraverso il quale con la produzione dell'enunciato definisco soltanto la soggettività, ma è anche il momento in cui si definisce la **temporalità** e la **spazialità**.

“Qui” si definisce a partire da colui che parla esattamente come “Lì”. Quest'ultimo si definisce a partire da “qui”; è ovunque che non sia “qui”.

L'enunciazione consiste in un momento di passaggio dalle strutture astratte e profonde della narrazione a delle strutture di superficie. Questo processo è il processo di produzione di un enunciato. Nel momento in cui si produce un enunciato, cioè il momento in cui la lingua entra in azione, si definiscono **attori**, **spazi** e **tempi** in termini o soggettivanti o oggettivanti.

Possiamo vedere come la soggettività si costruisca attraverso molteplici linguaggi: in quello verbale e in quello visivo.

Soggettività nel linguaggio verbale

Ne "Il nome della rosa" troviamo 3 inizi: nel manoscritto, nel prologo e nel primo capitolo intitolato "Primo giorno". Questi tre inizi sono scritti da tre soggetti. Il soggetto "reale" è Eco ma allude a 3 soggetti diversi. Il manoscritto è scritto dalla costruzione di Eco di un personaggio che gli somiglia, il prologo da Adso da Melk da vecchio e il primo capitolo da Adso da Melk da giovane. Vengono presentati 3 soggetti diversi ma in realtà questi 3 inizi li ha scritti la stessa persona: Eco. Ma perché questi 3 inizi? Da un punto di vista enunciativo che strutture troviamo? Come abbiamo già detto, chi scrive è sempre Umberto Eco, eppure vi è una differenza tra colui che scrive e lo scrittore. Quindi si mette in evidenza la differenza tra la soggettività reale e la soggettività legata all'enunciato. Si produce un effetto di senso che è quello della soggettivazione: Eco inventa la storia dell'aver trovato un manoscritto (che in realtà non esiste) perché quello che viene detto successivamente venga creduto vero, e quindi per creare un effetto di realtà.

Emittente ↔ Enunciatore ↔ Enunciato ↔ Enunciatario ↔ Destinatario



È una struttura in cui dobbiamo distinguere l'emittente e l'enunciatore. L'**emittente** è colui che produce fisicamente il messaggio. L'**enunciatore** è una figura testualizzata che può "somigliare" in misura maggiore o minore al soggetto reale che lo produce, ma che in nessun caso coincide con questi.

È il linguaggio, cioè l'enunciato, che costruisce il suo autore → è a partire dall'enunciato che mi faccio idea di chi sia l'enunciatore.

I **destinatari** siamo noi lettori. L'**enunciatario**, invece, è l'istanza testualizzata di ricezione del testo: è ciò che Eco chiama "lettore modello", ovvero quel soggetto che ho in mente quando creo la mia opera. Tutte le volte che scrivo un testo mi rivolgo ad un lettore, una persona che determinate competenze, determinati interessi, capacità, conoscenze ecc... Ne "il nome della rosa" l'enunciatario sono 5:

- lettori di romanzi gialli
- lettori di filosofia medievale
- lettori di storia dell'arte
- lettori di storia del pensiero
- lettori di storia della religione

L'enunciazione è il momento in cui si istituiscono 2 simulacri testuali:

- **ENUNCIATARIO** → l'immagine che mi costruisco della persona con cui sto parlando (viene anche chiamato "lettore modello").
- **ENUNCIATORE** → si tratta di un attante perché è il prodotto dell'enunciazione di più attori che formano un'unica identità.

Emissario ed Enunciatore = istanza di produzione

Destinatario ed Enunciato = istanza di ricezione

Bisogna precisare però che **ENUNCIATORE** ed **ENUNCIATARIO** sono due figure inscritte nel testo (simulacri testuali), mentre **EMITTENTE** e **DESTINATARIO** sono due figure reali.

Soggettività nel linguaggio visivo

Vediamo due opere che traducono in maniera esplicita il problema dell'enunciazione visiva.

Es: "Compianto sul Cristo morto" di Giotto

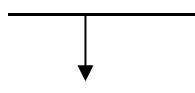
In quest'opera il punto di vista è esterno e neutro. L'osservatore vede la scena da fuori.

→ **effetto oggettivante**

Es: "Cristo Morto" di Andrea Mantegna il punto di vista è analogo a quello delle persone che circondano il corpo del Cristo morto e che si trovano all'interno dell'opera.

→ **effetto soggettivante**

In entrambe le opere è la **prospettiva**, cioè la posizione dalla quale viene osservata la scena, che determina l'enunciato.



punto di vista che viene costruito
dall'opera stessa

Nel caso del cinema, in tutti i film d'azione non ci saranno mai prospettive soggettivanti. Tutti i punti di vista dei film d'azione sono sempre neutri, oggettivi e mai personalizzati proprio per creare l'effetto del reale. Invece i film comici (come quelli di Woody Allen) producono effetti soggettivanti rivolgendo il "tu" e soggettivando l' "io".

L'EFFICACIA DEL LINGUAGGIO

Nel 1962 il linguista Austin pubblica "How to do things with words", un libro in cui egli afferma che esistono ben due modi di fare linguaggio:

- **linguaggio constativo** → serve a descrivere il mondo
- **linguaggio performativo** → serve a modificare, trasformare il mondo

Se un atto constativo è sottoposto al giudizio di verità, cioè ha le proprietà di essere vero o falso, un atto performativo si misura in termini di **felicità** (se produce un cambiamento) o **infelicità** (se non produce alcun cambiamento).

Es: "Vi dichiaro marito e moglie" non è una constatazione bensì un'azione.

Quando il sacerdote pronuncia quelle parole si è costituita una coppia sposata.

NB: se a pronunciare "vi dichiaro marito e moglie" è un fontaniere non si ottiene nulla in quanto egli non è nelle condizioni richieste per agire. Se invece si tratta di un sacerdote si avrà sicuramente un effetto diverso.

Quindi secondo Austin le **condizioni di felicità sono esterne al linguaggio**.

Benveniste, invece, non pensa che la felicità sia soltanto legata alla sua azione ma è anche legata al linguaggio. A seconda di come articoliamo il linguaggio, l'atto linguistico è più o meno felice. Es: "Potresti chiudere la finestra?" il modo in cui costruisco la richiesta rende molto più difficile non esaudirla. Più sono oggettivo, più sono cortese, più ne spiego il motivo e quindi più uso il linguaggio, più rifiutarsi di fare quella cosa è difficile perché l'atto linguistico è enunciato che produce un effetto concreto. Dunque l'enunciatore presuppone che l'enunciato sia una persona gentile, pertanto l'enunciato difficilmente rifiuterà la proposta se questa è formulata in maniera cortese.

Omar Calabrese insiste moltissimo sul problema del linguaggio visivo e sul modo in cui dietro la rappresentazione degli sguardi vi sia una teoria dell'enunciazione. Egli si concentra in particolare sul modo in cui viene rappresentato lo sguardo nel dipinto. Parte dalla distinzione tra vedere e guardare. Sono entrambi un fare cognitivo ma il primo è un atto passivo mentre il secondo è un atto attivo. Secondo la definizione del dizionario infatti "vedere" è il percepire con gli occhi mentre "guardare" è il soffermare lo sguardo su qualcuno o qualcosa.

Secondo Calabrese gli sguardi in pittura sono tutti sguardi attivi perché direzione, intensità, durata e intenzionalità sono sempre marcati quando si raffigurano gli occhi di qualcuno.

Calabrese, quindi, insiste moltissimo col problema di come la rappresentazione degli sguardi serva a creare delle relazioni enunciative. Il primo tipo di sguardo che lui analizza è lo sguardo che viene costruito all'interno del quadro. In questo caso l'enunciatario è l'idea di spettatore che si è fatto il pittore.

Es: "Gli ambasciatori" di Hans Holbein

In quest'opera troviamo 2 figure: un uomo potente che incarna il potere temporale e un ecclesiastico che incarna il potere spirituale. Lo sguardo del primo è rivolto verso l'osservatore mentre il secondo guarda verso in basso a destra. In mezzo a queste due figure troviamo degli elementi che riguardano l'astronomia, la musica, la letteratura, la matematica ecc... che simbolicamente evocano determinate materie del sapere. Nella stessa opera, nella parte basse della tela, appare una figura non riconoscibile secondo le normali regole figurative. Se viene osservata da una determinata posizione (all'estrema destra) si svela essere un teschio in anamorfosi. Si tratta, dunque, di una vanitas, cioè una pittura che si caratterizza nella presenza di un elemento che evoca la morte. Quindi in questo dipinto è presente una parte terrena in cui vi è il potere temporale, la ricchezza e la conoscenza e un'altra parte che ci ricorda che esiste la morte e che tutte queste conoscenze e ricchezze siano vane.

Nel 1451 Leon Battista Alberti introduce il cosiddetto "commentator", cioè la riproduzione dell'enunciatario all'interno del testo. È un personaggio che assiste a quanto il quadro dà a vedere e inoltre dice allo spettatore cosa e come guardare.

DÉBRAYAGE ED EMBRAYAGE

Nel momento in cui produco un enunciato devo scegliere un pronome. L'atto di enunciazione, in quanto atto di installazione di una soggettività, è un atto di costruzione di una soggettività.

Questo atto, che è necessario affinché il messaggio esista, viene chiamato débrayage.



Atto fondamentale che pone in essere l'enunciato. Si tratta di un atto che produce:

-soggettività

-spazialità

-temporalità

È il momento di installazione di una soggettività.

Si possono avere due tipi di enunciati:

-soggettivanti: la soggettività viene espressa attraverso la prima persona; -

oggettivanti: cerca di oggettivare i riferimenti.

2 TIPI DI
che quindi
può essere non solo

Débrayage enunciazionale: attanti dell'enunciazione
DÉBRAYAGE producono effetti soggettivanti) → enunciazione enunciata che verbale ma anche visiva.

Débrayage enunciativo: attanti dell'enunciato (racconti che producono effetti oggettivanti).

Il riconoscimento di questi simulacri che sono gli enunciati installati nel discorso permette di comprendere il funzionamento dei **Débrayage interni**.

ogni débrayage interno produce un effetto di referenzializzazione → un discorso di secondo grado installato all'interno del racconto dà l'impressione che quest'ultimo costituisca la "situazione reale" del dialogo.

Es: i tre inizi de “Il nome della rosa” di Eco.

L'**embrayage** è il processo opposto del débrayage. Se quest'ultimo è lo “sganciamento”, la creazione di una soggettività, l'embrayage è il recupero di una soggettività precedente.

Quindi, al contrario del débrayage, che è l'espulsione dei termini categorici che servono da supporto all'enunciato, l'embrayage designa l'effetto di ritorno all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o de tempo, e dalla negazione dell'istanza dell'enunciato. Ogni embrayage presuppone dunque un'operazione di débrayage che

lo precede logicamente. Es: sempre ne “Il nome della rosa” abbiamo all'inizio 3 débrayage (manoscritto di Eco, il prologo di Adso vecchio e il primo capitolo di Adso giovane). Nelle ultime pagine del romanzo vi è un embrayage in quanto esse sono scritte da Adso da vecchio.

Es: Nei telegiornali in un primo momento vi è l'anchorman (il conduttore) che parla a nome della testata. Ad un certo punto vi è il collegamento con un giornalista inviato. In questo momento avviene un cambio di inquadratura. L'inviato è in diretta, cioè parla nello stesso momento in cui noi lo vediamo, raccontando la notizia del giorno. Quindi prima vi è la descrizione (del mondo), poi l'inviato manda il servizio (ciò che è accaduto prima e che lui sta raccontando). Si hanno dunque 3 débrayage in sequenza: anchorman, linea all'inviato e il servizio.

Il primo débrayage:

- è attoriale perché vi sono due attori diversi
- è spaziale perché il luogo non è lo stesso
- non è temporale perché sono tutti e due in diretta (il tempo della trasmissione è lo stesso tempo dell'ascolto). La temporalità è in sincrono.

Non si manda direttamente il servizio perché è un problema di effetto di realtà.

Il secondo débrayage:

- non è attoriale perché l'inviato che manda il servizio è lui stesso a registrarlo - non è spaziale
- è temporale perché il servizio è ormai un fatto passato mentre l'inviato è in diretta.

Successivamente, quando finisce il servizio, la parola torna per poco tempo all'inviato che dice “Se non c'è altro, vi restituiamo la parola”. Questo passaggio serve a far ritorno passo dopo passo all'istanza enunciativa di partenza → questo è l'embrayage.

Gli attanti dell'enunciato sono di 2 tipi: pragmatici (quelli coinvolti nell'azione) e cognitivi (testualizzazioni delle figure coinvolte nella produzione e comprensione del testo in esame). In questo caso prendono il nome di:

INFORMATORE

all'
che
figura interna all'enunciato che
che ci dice come predisporci

OSSERVATORE è un soggetto

è la testualizzazione dell' interno del testo
enunciatario implicito. È una ci indica quello che

Es: un esperto
Il commentatore per
Alberti era quel
personaggio che all'interno
di un quadro, indicava ciò
c'è da vedere.
guardano in altre parti.
L'osservatore è in basso a
sinistra ed è la figura stessa
del pittore che si pone nel
giusto atteggiamento rispetto
a ciò che dobbiamo vedere,
rispetto all'enunciatario.

rispetto all'enunciato stesso. È una
figura della ricezione del testo.
Es: Ne "L'incoronazione della
vergine" di Lippi ci sono alcuni
informatori che guardano che
il soggetto principale ma molti

LO SGUARDO IN Pittura DI CALABRESE

Lo sguardo sul quadro → Nel quadro di Caravaggio "Cena di Emmaus" riusciamo a capire che il personaggio principale è quello centrale perché in questo caso l'informatore che ce lo indica è la luce.

Lo sguardo dal quadro → Nel quadro di Jan Van Eyck "I coniugi Arnolfini" vi è una classica enunciazione-enunciata. Oltre lo sguardo dell'uomo vi è un ulteriore sguardo dal quadro. Si tratta dello specchio convesso dal quale si intravede la scena vista da dietro e la figura del pittore stesso.

Un altro sguardo dal quadro si ha con "l'autoritratto di Albrecht Dürer" in cui l'informatore è il dito dell'uomo che indica una scritta in alto a destra. Inoltre l'uomo non solo fissa chi guarda, ma contiene nella pupilla l'immagine riflessa della stanza in cui il personaggio è contenuto.

Lo sguardo del quadro → molte volte ci sono casi in cui è il quadro a guardarci. Calabrese parla di "punto di vista generico" cioè un quadro può essere visto da punti di vista diversi. Alcuni quadri hanno un "punto di vista non-generico" cioè devono essere guardati da una certa posizione per produrre un determinato effetto.

PROGETTARE LA CUCINA

Tutte queste nozioni possono essere applicate anche in ambiti che stanno al di fuori della linguistica.

La cucina non nasce con l'invenzione del fuoco poiché essa non coincide con il concetto di "cottura". Essa nasce invece con l'invenzione di un utensile ben preciso: il

coltello. Questo perché il coltello serve a passare da un prodotto naturale ad uno elaborato, ad uno non naturale. La prima modalità di culturizzazione non è altro che la divisione. L'arte sta tutta nel taglio, e valorizza dunque enormemente lo strumento che lo consente.

La relazione con lo strumento nel momento in cui si percepisce il mondo in un modo diverso: questa relazione trasforma la percezione del soggetto.



uomo + strumento = ibrido

Uomo + coltello → percepisce il cibo in maniera diversa

Il coltello dunque non è semplicemente uno strumento ma è un modo di costruire una soggettività mancante, ristrutturare la percezione e cambiare l'approccio alle sostanze naturali.

Se è il coltello a essere lo strumento fondamentale per la culturizzazione delle materie prime, e se gli strumenti si adattano alle trasformazioni che una data gastronomia presuppone, allora osservare con attenzione dei coltelli originari di culture diverse ci può dire molto del modo in cui ciascuna concepisce il proprio sistema gastronomico. È in questo che consiste l'analisi degli oggetti: nel ricostruire dalle loro caratteristiche il tipo di azione che producono.

Tutti siamo capaci di riconoscere la forma di un coltello da cuoco europeo. Tuttavia esistono dei coltelli la cui forma non coinciderà con quella che conosciamo. Basta cambiare gastronomia e dunque trasformazioni di base, che cambierà anche la forma di quella lama. Ad esempio in Giappone esistono due tipologie di coltelli: lo yanagi e il santoku. Il primo è un coltello appuntito, solitamente abbastanza lungo e con una curvatura molto contenuta, che ha il filo realizzato solo da un lato per rendere il taglio più netto e preciso. Questo lo rende particolarmente adatto affettare il pesce crudo. Nelle versioni più corte è inoltre utilissimo per pulire e sfilettare. Molto importante è l'impugnatura grazie alla quale, essendo corta e sottile, permette alla mano di scivolare in avanti fino a toccare la lama, poggiandosi sul polso. In questo modo il movimento che porta al taglio non si produce a livello del polso ma a livello dell'avambraccio e del gomito, risultando molto più precisi e controllati. Il santoku invece serve ad affettare, ridurre a cubetti e tritare. In questo caso la lama è ampia e abbastanza squadrata, mentre l'impugnatura è ampia e dunque il controllo avviene a livello del polso come nel coltello occidentale.

Questo coltello non serve per tagliare il pesce ma per i vegetali.

Anche la Cina dedica a questo ingrediente il proprio coltello da cuoco, chiamato tou.

È molto più ampio e più pesante del santoku giapponese, ha una lama dotata di una curvatura meno pronunciata, quasi retta. Ha una diversa impugnatura che ricorda quello dello yanagi.

Le forme dell'oggetto rimandano non solo a una funzione di tipo pratico ma anche a una funzione di tipo “mitico”/utopico dove questa funzione è strettamente legata alla cultura.

Di tutti questi coltelli è interessante il come l'articolazione fisica del coltello trovi corrispondenze nell'articolazione del pensiero culinario di una determinata cultura che lo ha posto in essere.

La forma del coltello è in perfetta relazione con la cultura. Con la parola “forma” non intendiamo soltanto la forma fisica ma anche quella di Hjelmslev cioè un’operazione culturale che pone in essere, a partire da una materia, una sostanza dell'espressione e del contenuto.

3 COMPONENTI PER ANALIZZARE GLI OGGETTI

Il problema è fare una sorta di ricostruzione dell'enunciazione dove essa riguarda la cultura degli oggetti. Greimas ha posto 3 componenti di analisi degli oggetti:

- componente configurativa → scomporre l'oggetto nelle sue parti costituenti
- componente tassica → confrontare l'oggetto con altri oggetti ad esso simili
- componente funzionale → il significato denotato dell'oggetto (a cosa serve?)

Il problema non è dire cosa significa il coltello ma dire come significa perché l'obiettivo è quello di rendere evidente il modo in cui qualunque oggetto materiale (in questo caso il coltello) entra in relazione con la cultura che lo ha prodotto. Quindi il problema sta nel ricostruire quella che Lotman chiamava “**semiosfera**”.

Quest'ultima è l'insieme di testi che ci circondano e che sono tali in funzione dei processi di significazione che producono. Lotman diceva che l'animale ha che fare solo con l'ecosfera cioè con un insieme di processi biologici, chimici, fisici che garantiscono l'esistenza e la vita. L'ecosfera è un insieme di fenomeni (montagne, alberi, fiumi, animali ecc...) che ha un suo equilibrio. Il problema è che esiste un'altra dimensione che è rivolta agli esseri umani: si tratta della semiosfera, cioè tutto

l'insieme di oggetti e fenomeni che hanno un valore semiotico e che hanno che fare sia con una dimensione materiale sia con una dimensione astratta (ossia il modo di pensare, comunicare ecc...). Dentro la semiosfera vi sta tutto ciò che può produrre senso.

Es: quando la wok cinese arriva nella gastronomia italiana essa viene trasformata in funzione delle caratteristiche delle nostre preparazioni diventando così un saltapasta.

L'oggetto passa da una semiosfera all'altra e cambia. Ma cambia anche la cucina → se da un lato la pentola che salta da una semiosfera ad un'altra si trasforma per adattarsi a quella semiosfera, la gastronomia si trasforma di conseguenza. La pentola viene adattata quindi alla cultura italiana aggiungendo e togliendo alcuni elementi e la stessa cultura italiana si trasforma a sua volta → si trasforma la tradizione. La padella entra in relazione con una estetica culinaria che cambia in funzione di determinati strumenti.

Es: Il bimby nasce per una gastronomia francese, dove di solito i primi piatti sono zuppe, e viene venduto in Italia per gli omogenizzati per i bambini. Quindi viene trasformato l'enunciatario → si tratta di un'operazione enunciativa. Nel primo caso l'enunciatario è la persona che non sa cucinare mentre nel secondo è il bambino.

Naturalmente non parliamo solo degli oggetti che utilizziamo per cucinare ma di quelli che troviamo sulla tavola. Dar forma ad una posata non significa soltanto costruire uno strumento adeguato per consumare il cibo agevolmente, ma definire e articolare il rapporto che un consumatore ha con la materia gastronomica.

Prendiamo una comune forchetta. È composta da due parti: i rebbi che servono per infilzare gli alimenti e il manico che invece serve per tenerla. Abbiamo due interfacce: una verso i non-umani, ovvero il cibo, e l'altra verso gli umani. Quanto alla prima, cioè ai rebbi, ai nostri giorni sono maggiormente diffusi quelli a quattro punte che quelli con tre. Il problema di cui ci occuperemo è quello dell'uso della forchetta. Fino a tutto il Medioevo, in Europa si mangiava con le mani in quanto era disgustoso pensare di dover mettere in bocca un pezzo di metallo che alterava il sapore del cibo. Gentildonne e gentiluomini dovevano solo dare caso a quanta parte della mano utilizzavano per portare il cibo alla bocca: usarla tutta e poi magari leccadola era da villani, invece bisognava limitarsi a tre dita e non leccarle dopo aver toccato il cibo. Non è un caso allora che le prime forchette avessero appunto tre rebbi, memoria proprio di quelle tre dita che il galateo consigliava di usare.

Ma quando si comincia ad usare la forchetta e con quale alimento?

Nel Medioevo le forchette venivano utilizzate solo per la pasta che veniva mangiata calda e per questo era difficile da maneggiare.

Secondo Lotman, un testo è qualunque prodotto culturale che ha un'articolazione legata al piano dell'espressione e al piano del contenuto. Un testo non è tale di per sé ma è qualunque cosa io consideri un testo. Un coltello o una padella o un frullatore non è un testo, ma lo diventa nel momento in cui il semiologo vuole ricostruire attraverso l'analisi, a partire da quel testo, il processo di significazione che lo riguarda. Lotman afferma che esistono alcuni testi che raccontano come funziona un determinato aspetto di quella cultura.

Analizziamo un testo esemplare: la fotografia di Vivian Maier. Quest'ultima viveva negli anni '50 facendo la bambinaia e usava il suo tempo libero per fotografare. Le sue fotografie non le faceva vedere a nessuno, è diventata famosa nel momento in cui il garage con tutti i suoi possedimenti è stato venduto a un'asta giudiziaria portando alla scoperta tutti i suoi scatti.

In questa fotografia sembra come se vi siano più immagini. Maier ha fotografato una superficie riflettente. Possiamo riconoscere 3 fotografie dentro la stessa fotografia: Nella prima vi è una strada trafficata di New York. Nella parte centrale appaiono due donne che in a primo impatto sembrano essere il soggetto principale della foto. Si tratta di una scena quotidiana: una ragazza e una signora più adulta stanno chiacchierando. Se osserviamo bene la donna più giovane possiamo notare che il suo sguardo non è rivolto verso l'altra donna bensì verso l'obiettivo che la sta inquadrando. La terza immagine è quella che riguarda l'autoritratto in sé. In essa troviamo una donna china su una di quelle vecchie Rolleiflex che andavano tenute davanti allo sterno per riuscire a guardare bene nel mirino a pozzetto. Si tratta proprio della fotografa Vivian Maier. Ma cosa ci vuole raccontare esattamente con questa fotografia? Ciò che Maier ci vuole dire è qualcosa legato proprio al problema del fotografare → su cosa vuole focalizzare l'attenzione? La vetrina mostra un riflesso. Ma perché non vediamo tutto uguale da questo riflesso? Cioè perché da una parte vediamo ciò che c'è dentro e da un'altra parte no? Perché vi è una figura che proietta un'ombra sulla vetrina e questa ombra impedisce il riflesso e ci permette di vedere ciò che c'è attraverso. **La fotografa è colei che, attraverso la sua stessa fisicità, rende possibile vedere qualcosa che va oltre la superficie della realtà.** Quello di cui parla Vivian Maier diverrà il ruolo del fotografo rispetto la fotografia → il fotografo non solo ci fa vedere una realtà banale per trovare qualcosa

di più interessante dietro, ma soprattutto mette in scena il corpo del fotografo. Il fotografo è il prodotto della relazione che si instaura tra un essere umano e il non-umano, cioè la macchina fotografica → IBRIDO.

Il fotografo non è un'entità neutra. Noi siamo abituati a pensare la macchina fotografica come uno strumento, cioè qualcosa che serve. Uno strumento ha sempre una sua efficacia. Per capire qual è l'efficacia di questo strumento dobbiamo cercare di ricostruire il modo in cui si costituisce l'ibrido (uomo + macchina fotografica).

La macchina fotografica che utilizza Vivian Maier possiede un mirino a pozzetto.

Tenendo questa macchina fotografica sullo sterno si vedeva sullo schermo l'immagine. In questo modo si manteneva un'elevata percezione della realtà che ci circonda.

Analizzare l'ibrido significa analizzare il modo in cui la macchina fotografica ci fa pensare le immagini.

Ciò che dobbiamo fare noi è decostruire un tipo di fotografo a partire dalla macchina fotografica. Ma come facciamo ad analizzare una macchina fotografica? Roland Barthes diceva che non esiste una sola fotografia ma esistono 3 concezioni di fotografia:

- **concezione della fotografia secondo lo Spectator** → colui che guarda le immagini
- **concezione della fotografia secondo lo Spectrum** → colui che viene ritratto •
- **concezione della fotografia secondo l'Operator** → colui che fa le immagini

Noi normalmente pensiamo la fotografia secondo lo Spectrum e secondo lo Spectator cioè la fotografia dal punto di vista di ciò che viene ripreso (Spectrum) e la fotografia dal punto di vista di ciò che si vede (Spectator). Ma esiste anche una fotografia dal punto di vista di colui che la fa (Operator).

La critica fotografica classica è quella secondo lo Spectator: si ricostruisce ciò che la fotografia ci dice. Tutti noi abbiamo sperimentato la fotografia secondo lo Spectrum, cioè la fotografia a partire dal soggetto che viene fotografato.

Ciò che dobbiamo fare è descrivere questo ibrido e lo faremo a partire dall'atto fotografico. Il modo in cui fotografiamo è influenzato dagli apparecchi fotografici che utilizziamo. Ma che cosa dobbiamo analizzare? Dobbiamo analizzare la relazione tra il soggetto umano e l'oggetto non-umano e la analizzeremo a partire da un'interfaccia. Ma come facciamo a svolgere un'analisi semiotica di un oggetto tecnologico complesso? A partire dalle azioni che effettuiamo su di esso.

L'atto fotografico è costituito da 4 momenti:

- 1) impugnare;

- 2) inquadrare (è la parte più importante in quanto durante questo momento il fotografo decide cosa gli interessa o non gli interessa);
- 3) regolare (cioè trasformare la visione naturale in una visione che ci interessa); 4) scattare.

È proprio il corpus, secondo la semiotica, una dimensione fondamentale per indagare i fenomeni di significazione. Un corpus è dato dall'insieme di testi analoghi che mettiamo insieme rispetto ad uno specifico interrogativo → non esistono corpus se non a partire da domande. Una caratteristica del corpus è quella di essere funzionale a una domanda teoria, cioè “in che modo il design dell’interfaccia utente della macchina fotografica si ripercuote sull'estetica fotografica?” Vediamo ora un corpus di testi sul quale basare alcune considerazioni di impugnatura di una macchina fotografica. Prendiamo in esame la serie F(F;F2;F3;F4;F5;F6) della Nikon, cioè una serie di macchine analogiche pensate per i professionisti. Queste macchine fotografiche della serie F sono per ciascuna epoca le macchine più avanzate, quelle che rispondono all’idea di design più avanzato di quella determinata epoca. Analizziamo l'**impugnatura**:

Nelle prime due macchine fotografiche della serie (F;F2) si può notare che non vi è un posto specifico per le dita. Solo con la macchina fotografica successiva (F3) viene aggiunto ai lati dell’obbiettivo una piccola protuberanza che serve ad ospitare la mano. Nella F4 la protuberanza si fa più grande in modo tale da garantire una comodità maggiore al fotografo. Con la F5 la protuberanza si assottiglia e compare, nella parte bassa, una nuova superficie atta anch’essa alla presa. Questa nuova protuberanza viene chiamata “impugnatura verticale” in quanto facilitava lo scatto delle immagini in verticale.

Nella F6 l’impugnatura verticale diviene un accessorio.

Quindi, l’impugnatura indirizza verso un tipo di scatto. Analizzando l’impugnatura possiamo parlare dell'estetica fotografica.

Analizziamo l'**inquadratura**:

Prima del 1925 le macchine fotografiche inquadravano senza mirino. Nel 1925 in America viene inventata un macchina che è tra le prima a incorporare un mirino cosiddetto “galileiano”. Questa macchina è molto piccola in quanto utilizza la pellicola a rullino. Il rullino è stato inventato nel 1925 da Leica a partire dalla pellicola cinematografica. . Questa macchina fotografica veniva utilizzata dal celebre fotografo Henri Cartier. La sua fotografia era una fotografia in cui il fotografo svaniva. Ognuno di queste soluzioni per inquadrare una scena porta con sé un'estetica. Se Vivian Maier realizza l'autoritratto analizzato precedentemente è perché vede il mondo

attraverso la macchina fotografica → cioè contemporaneamente vede il riflesso sulla vetrina e ciò che succederà nella sua fotografia. Invece con le Leica il fotografo, quando portava la macchina all'occhio, vedeva la fotografia e smetteva di vedere tutto il resto. Ci accorgiamo del tipo di macchina fotografica che utilizzava Vivian Maier non solo per il formato ma anche perché cambiava il modo di vedere il mondo → è un diverso modo di pensare l'immagine (questo è il problema del "chi è che pensa l'immagine?" È l'uomo che la pensa in relazione all'apparecchio fotografico). Progettare un'interfaccia significa progettare quello che la macchina ci dice. Ma non si tratta solo di un'informazione, cioè creare una rotellina che ci dice quali sono i tempi di esposizione o qual è la sensibilità del sensore, ma di farci comunicare in un certo modo: abbiamo molte soluzioni per comunicare la stessa informazione.

3 variabili fondamentali per ottenere una fotografia:

- 1) la sensibilità del sensore o della pellicola
- 2) il tempo in cui questo sensore o pellicola resta esposto alla luce
- 3) la quantità di luce che entra attraverso l'obiettivo. Questa quantità di luce viene stabilita da un dispositivo che si chiama "diagramma". Meno è la quantità di luce che passa maggiore è la profondità di campo.

Quando costruisco un'interfaccia di un oggetto tecnologico devo comunicare l'azione possibile su questi 3 parametri. L'interfaccia traduce dal funzionamento tecnico dell'oggetto al senso che questo funzionamento tecnologico ha per noi. Ci sono infiniti modi di tradurre il funzionamento tecnico di un oggetto in un'interfaccia.

Nelle macchine fotografiche di tipo meccanico il design della macchina era il prodotto dell'azione di determinati componenti. Invece con le macchine fotografiche digitali l'interfaccia la decidiamo noi. Con il digitale sganciamo l'interfaccia dalla sua azione. La macchina è completamente elettronica: quando giriamo la rotellina non muoviamo nessun ingranaggio ma stiamo solo dando un impulso al processore → la rotellina non è necessaria, è il modo in cui interpreta l'interfaccia. . Il problema è riprodurre a livello dell'interfaccia le azioni che l'oggetto compie per noi (per questo usiamo la parola "traduzione"). Le funzionalità sono uguali ma sono diversi i modi in cui ci sembrano, il modo in cui li pensiamo e viviamo. Quindi il problema è in che modo ciascuna macchina pensa che il fotografo pensi l'immagine. Da tutti questi parametri (pulsanti, rotellina ecc..) viene fuori l'effetto finale: l'estetica dell'immagine fotografica. Le immagini fotografiche non sono mai strumenti neutri ma stanno pensando da un lato un fotografo e dall'altro l'estetica fotografica. Quest'ultima non è solo un problema di visione dell'immagine, ma è anche un problema di relazione fra strumento e persona, cioè la costituzione dell'ibrido.

Un altro elemento importante è l'**obiettivo**: esso contribuisce a determinare l'inquadratura. La visione del fotografo si costruisce su due interfacce, e dunque su due relazioni: quella umano-non umano, mediata dal mirino, e quella non umano-non umano (fra apparecchio e mondo) mediata dall'obiettivo. L'azione di quest'ultimo è quella di ampliare o ridurre le proporzioni fra le dimensioni di ciò che viene in quadrato.

Il problema della fotografia è il rapporto con il referente. Barthes fa tutto un discorso su che tipo di segno sia la fotografia. Jean-Marie Schaeffer, allievo di Barthes, dopo una lunghissima trattazione, sostiene che il segno sia un'icona indicale. Il problema della fotografia è, quindi, la natura di questo segno.

Greimas, che si interroga sul problema dei sensi delle immagini; le immagini significano in funzione di una serie di conoscenza che abbiamo del mondo. Il primo lavoro che facciamo su un'immagine è di tipo **figurativo**: riconosciamo un sistema di differenze cromatiche, isoliamo alcuni elementi, li comprendiamo e li colleghiamo a un piano del contenuto. Quindi, diciamo che la competenza di base per la lettura di un'immagine presuppone una griglia di lettura figurativa (questa competenza si acquisisce nell'infanzia ed è legata all'interpretazione di un'immagine). Il secondo livello, quello **plastico**, riguarda cosa vuole "dire" l'immagine e quale significato le attribuiamo, questo livello funziona in termini semisimbolici. In sintesi, gli aspetti figurativi, prevengono al riconoscimento dell'immagine; gli aspetti plastici, invece, hanno a che fare con l'organizzazione degli eventi all'interno dell'immagine.

STUDIUM E PUNCTUM

Nel testo barthesiano è presente l'idea di **Studium** e **Punctum**. Essi sono due modi di guardare l'immagine, due modi di disporsi alla visione dell'immagine. Il modo più comune è lo **Studium**. Esso ci porta ad interpretare l'immagine fotografica e ricostruire i miti del fotografo. L'atto guardare non è mai un'attività neutra ma è un fare cognitivo, cioè è determinato dal nostro sapere, dalla cultura che ognuno di noi possiede, dalle nostre aspettative. Tutto ciò, dice Barthes, ci consente di ritrovare l'**Operator**, cioè ciò che l'autore ci ha voluto dire con quello sguardo.



Es:

è uno scenario di guerra in cui appaiono dei soldati armati alle cui spalle vi sono delle suore che passano (una delle quali produce un débrayage enunciazionale). Quindi crea un canale di accesso all'immagine e vi è un forte contrasto tra suore e soldati. Una cosa certa è che la volontà del fotografo Koen Wessing è quella di sottolinearne il contrasto con la religione.

Lo Studium fa parte dell'ordine “to like”, cioè uno sguardo consapevole che decide cosa ci piace e cosa non ci piace sulla base di un gusto ben preciso, e si focalizza su “ciò che la fotografia ci vuole dire”. Invece il Punctum fa parte dell'ordine del “to love”, cioè “ciò che la fotografia suscita in me”. Il termine latino rimanda a una puntura. Questa allude ad una reazione a qualcosa che ci colpisce suscitando una reazione irriflessa.



Es:

Nadar realizza questo ritratto dell'esploratore italiano Pietro Savorgnan di Brazzà nel suo celebre studio. Tutti gli elementi presenti che fanno da contorno al soggetto sono totalmente artificiali. Barthes si chiede dove sia lo Studium e il Punctum in questa fotografia. Al centro vi è quest'uomo che guarda qualcosa che l'osservatore non vede e dietro di lui vi sono due marinai africani di cui uno

appoggia la sua mano sulla gamba dell'esploratore mentre l'altro tiene le braccia incrociate. Lo studium di quest'immagine è quello di centrare un grande esploratore affiancandolo al suo "trofeo": è una classica foto glorificatrice e ricordo del grande eroe che riuscì ad andare in Africa. Quale potrebbe essere il Puntum? È da precisare il fatto che il Puntum è una perturbazione nell'equilibrio complessivo dell'immagine, è un elemento che stona e che colpisce la singola persona. Il Puntum è qualcosa che arriva dopo che lo sguardo si sofferma sull'immagine. La "prima occhiata" è sempre un'occhiata che fa i conti con la cultura di riferimento e appartiene allo Studium. Il puntum è uno sguardo ulteriore che ha che fare con una dimensione non cognitiva ma di sensibilità. È per questo motivo che lo troviamo non nel marinaio che poggia la propria mano sull'esploratore ma nell'altro. Il marinaio con le braccia incrociate è l'elemento che sfugge a ogni controllo e che non vuole dire nulla se non il fatto di essere fuori luogo, estraneo a tutto il resto.

FLAGRANTI REATI

Floch osserva in che modo la semiotica ci può aiutare ad articolare e strutturare uno sguardo che vada oltre la superficie del testo. Egli, quindi, si chiede come ricostruire i livelli di senso che le immagini ci propongono. Tutta questa osservazione la fa a partire da una fotografia: "L'Arena di Valencia" di Henri Cartier-Bresson.



Nella parte destra della fotografia appare la figura di un uomo baffuto che si affaccia da un'apertura di un portone sul quale è dipinto il numero 7. Il cappello che l'uomo indossa ci suggerisce che egli sia un rappresentante dell'autorità, ad esempio una guardia dell'Arena. Interessante è il riflesso che si crea in una lente degli occhiali trasformandola di un colore bianco e di forma piatta. Nella parte sinistra invece

troviamo una seconda figura: quella di un uomo o di un ragazzo che sembra stia cercando di intrufolarsi.

In un primo momento si può pensare che la guardia stia controllando il ragazzo ma in realtà non può essere così in quanto il secondo non può stare dietro il primo. C'è un mistero in questa immagine che l'occhio non riesce a risolvere. Non basta quindi indicare ciò che la fotografia ci mostra ma bisogna interrogarsi anche su ciò che fa. Cambiando pertinenza possiamo dire che in questa fotografia ci sono delle forme geometriche che si ripetono: i rapporti tra queste forme sono diversi. Prima di tutto dobbiamo dire che l'immagine è divisa in due dal cerchio che racchiude il numero 7. Quest'ultimo in sé non vuol dire nulla ma in realtà costruisce due relazioni. L'uomo e il ragazzo invece sono racchiusi dentro a dei rettangoli. Fra questi due personaggi (anche se la guardia non osserva il ragazzo) viene sancito un rapporto grazie alle figure geometriche del cerchio e del rettangolo, che in fotografia rimandano peraltro ad elementi ben precisi: l'obiettivo e il fotogramma. Importante da notare è anche la lente dell'occhiale perfettamente tonda con un riflesso bianco. Ci sono quindi degli elementi che possiamo solo indicare come cerchi, linee, curve ecc... che in sé non significano niente ma che se messi insieme costruiscono dei richiami interni delle immagini. Questi richiami non solo richiamano ciò che succede nei due terzi ma giocano col nostro sguardo: la composizione ci porta a leggere l'immagine da sinistra a destra, tuttavia la configurazione plastica dell'occhiale, la sua forma chiara in contrasto con lo scuro della porta a sinistra, ci riporta indietro a ciò che fa il ragazzo.

Secondo Floch, ciò che questi elementi aggiungono alla nostra lettura d'immagine è un **racconto di sorveglianza**. Noi non vediamo semplicemente ciò che guardiamo ma lo vediamo nell'atto di "fare il suo lavoro".

Il giovane a sinistra è il soggetto dell'azione, e che modalizza l'azione secondo il segreto, il guardiano a destra, come abbiamo già detto precedentemente, è il rappresentante dell'autorità.

Floch ci parla di **anafora** visiva → relazione di identità parziale che si stabilisce nel discorso, sull'asse sintagmatico, tra due termini, e che serve a connettere due enunciati. È il caso del semicerchio in cui è racchiuso il 7 e il cerchio che disegna la lente sinistra dell'occhiale.

Anche Henri Cartier-Bresson aveva scritto un suo pensiero: "*Fotografare è riconoscere, contemporaneamente e in una frazione di secondi, un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visivamente che esprimono e significano quel fatto*". Egli continua affermando: "Avevo scoperto la Leica, che è diventata il prolungamento del mio occhio e non mi lascia più. Camminavo tutto il

giorno, sempre all'erta, cercando nelle strade l'occasione di fare foto dal vivo, come **flagranti reati**". Henri Cartier-Bresson paragona l'attività del fotografo come quella di un poliziotto. In poche parole Floch ci vuole far capire che questo racconto di sorveglianza diventa una metafora della fotografia.

Il problema non è "mostrare" la sorveglianza ma "significare" la sorveglianza. Quindi il problema non è cosa ci vuole dire Cartier-Bresson ma che cos'ha fatto CartierBresson. Quando fotografi non hai il tempo di pensare a cosa vuoi dire ma è un fatto di istinto, mestiere e capacità di osservazione.

FORME DELL'IMPRONTA

Floch mette in atto un fare scientifico nella convinzione che la fotografia non sia una cosa ma un fenomeno sociale prima ancora che tecnico o artistico. Non esiste una definizione di fotografia che vada bene sempre e comunque; essa, come tutti i fatti culturali, è una pratica sociale che si trasforma continuamente, in parte mantenendo e in parte cambiando le proprie specificità. Il modo migliore per analizzarla è allora partire da ciò che genera, dalle immagini in tutta la loro complessità, da come vengono composte e dai soggetti che ritraggono, dalla maniera in cui vengono prodotte, viste, condivise e discusse.

Floch con il libro "Forme dell'impronta" guarda a quelle regole implicite di cui la cultura fotografica stessa è costituita e a cui sia il fotografo sia chi guarda non possono che aderire. La parola "forma" va intesa non nel senso di configurazione fisica (un oggetto ad esempio) ma nel modo in cui la pensa Hjelmslev. Ciò che ci interessa non è l'impronta ma la forma. Le forme dell'impronta di cui parla Floch sono esattamente le forme fotografate, l'aspetto delle cose che devono significare quel fatto.

Il Punctum è una visione pensata e ragionata a partire da elementi dell'immagine che non sono immediatamente nominabili. Gli elementi non nominabili del Punctum costruiscono un'altra lettura dell'immagine. Da un lato abbiamo un livello figurativo che riguarda tutto ciò che l'autore vuole dire (le figure inserite nell'opera) e da un lato un livello plastico che riguarda ciò che vuole fare cioè tutto ciò che non può essere "nominato" ma che contribuisce a determinare il senso dell'opera. Greimas afferma che, nell'analizzare le immagini, si debbano distinguere due piani espressivi differenti:

- 1) il piano figurativo, cioè quello che consente di riconoscere in esse gli oggetti del mondo;

2) il piano plastico, cioè quello che permette di ricavare dei significati al di là dell'imitazione della realtà che l'immagine rappresenta (considerandone l'organizzazione di linee, colori, spazi).

Questa distinzione tuttavia non riguarda l'analisi di immagini solo figurative, nel primo caso, o solo astratte, ne secondo caso; essa va considerata anche nell'analisi di una stessa opera: ad esempio, in un dipinto che rappresenti un paesaggio, si può procedere ad un'analisi di tipo figurativo e descriverne case, alberi, montagne, nuvole ecc.; alternativamente o conseguentemente si può procedere ad un'analisi di tipo plastico e studiarne l'organizzazione spaziale, l'organizzazione dei colori ovvero delle linee, facendo astrazione dalle figure rappresentate. Greimas ricorda la descrizione fatta da Diderot dei quadri nei Salons parigini: dopo aver scomposto ogni dipinto in oggetti "nominabili" e averli dunque riuniti in gruppi o in scene, egli passa all'analisi delle tracce lasciate dal pennello sulla tela. Questo esempio illustra per Greimas la possibilità di scindere sempre l'analisi in livelli diversi che non si escludono l'un l'altro ma che anzi cooperano per produrre il significato complessivo dell'immagine.

Greimas, prendendo in esame principalmente le opere d'arte, afferma che nella loro analisi occorra innanzitutto stabilire se siano di tipo figurativo o di tipo astratto: se rappresentino cioè qualcosa di visibile nel mondo naturale (esseri, fenomeni, oggetti) oppure non abbiano affatto referenti figurativi.

Nel caso di un'opera figurativa, Greimas la definisce costituita di "formanti figurativi", cioè di tratti che consentirebbero il riconoscimento di ciascuna figura, che è in quanto tale produttrice di significato. Sono questi che devono dare avvio all'analisi figurativa.

Nel caso di opere non figurative, cioè completamente astratte, questo tipo di analisi non è possibile e si deve dunque procedere all'altro tipo di studio, quello "plastico". Greimas, tuttavia, considera una gradualità del livello figurativo: se, in un'immagine complessivamente astratta, siano ancora riconoscibili figure, allora si potrà dire che tale rappresentazione presenta una "bassa densità figurativa"; man mano che tale densità aumenti si potrà parlare di figuratività media o alta. Se la figurazione risultasse totalmente assente la densità figurativa sarebbe "nulla" (astrattismo); se tale figuratività fosse molto densa (realismo), la rappresentazione sarebbe "iconica". Greimas, dunque, concepisce una gradualità dall'astratto al concreto che si può schematizzare nella successione:

- 1) astratto;
- 2) figurativo; 3) iconico.

In seguito, o in alternativa all'analisi figurativa (a seconda dell'immagine), si può procedere all'analisi plastica. Essa consiste nello studio di tre componenti distinte: 1) la componente "**topologica**", ovvero spaziale del quadro; 2) la componente "**eidetica**", ovvero delle linee nel dipinto; 3) la componente "**cromatica**", cioè dei colori e/o dei chiaroscuro

Componente Topologica:



Se dovessimo descrivere ciò che vi è

rappresentato in questa foto la prima cosa che faremmo sarebbe elencare ciò che vediamo: a sinistra troviamo una signora anziana e a destra la mano di una scimmia. Se ci sforzassimo un po' di più potremmo notare la presenza di un piccolo triangolo bianco proprio in basso il volto della donna. Potrebbe somigliare ad un quaderno o ad un blocco per appunti che ci può portare a considerare l'anziana signora una studiosa. Ma di cosa ci parla quest'immagine? Ci parla del rapporto tra l'uomo e l'animale. Sembra come se la studiosa abbia piegato la testa verso l'animale e questi abbia sollevato la mano per toccarla. Si può intuire dal suo sguardo e dal suo sorriso che si tratti di un gesto di rispetto nei suoi confronti, come se la scimmia l'abbia riconosciuta. Ma se ribaltassimo l'immagine cosa cambierebbe? L'immagine è la stessa ma vi è una piccola differenza: se in quella normale si ha la sensazione che il primo a compiere il gesto sia l'animale e poi la testa della donna si chini, in quella ribaltata si ha l'effetto opposto, cioè la studiosa si abbassa per prima chiedendo il contatto con l'animale. Attribuire l'iniziativa al primo o al secondo non è la stessa cosa e chi si fa portatore di questo significato è lo spazio della superficie su cui è inscritta l'immagine.

Se fossimo più competenti potremmo affermare immediatamente che in realtà, guardando il palmo della mano dell'animale, non si tratta di una semplice scimmia ma di uno scimpanzè e che la signora è l'etologa Jane Goodall. Quindi possiamo dire che esistono due livelli di lettura dell'immagine. Il 1° livello di lettura si traduce con

una serie di nomi: individuo una serie di elementi nell'immagine che possiamo nominare perché li riconosco sulla base di una griglia di lettura che abbiamo appreso nel corso della nostra vita. Questa griglia di lettura che isola gli elementi e li differenzia è una griglia di lettura figurativa che si basa appunto su **formanti figurativi**, cioè fasci di tratti che interpretiamo con una lettura che associa dei tratti ad un oggetto del mondo.

Specchiando l'immagine non andiamo che incontro a quella che Saussure chiamava prova di commutazione → cambiando la composizione dell'immagine ricostruiamo il suo valore semantico. Ribaltando l'immagine possiamo affermare che l'organizzazione degli elementi all'interno del supporto planare è un'organizzazione significante → gli elementi sono gli stessi ma l'organizzazione produce un significato. Quindi qual è l'iniziativa? Qual è elemento visivo dell'immagine che fa cambiare queste interpretazioni? È un problema di composizione, cioè di dove sono messe le cose nell'immagine. Se la testa sta in alto a sinistra in una cultura come la nostra, abituata a leggere da sinistra verso destra, l'elemento che si trova nella posizione da cui iniziamo la nostra lettura viene prima. Ad esempio se fossimo stati arabi avremmo letto da destra verso sinistra e quindi avremmo dato priorità ad altre cose. Non è solo un problema di lettura ma anche di acquisizione di una sensibilità.

Questo ulteriore livello percettivo si chiama **livello plastico**. Se quello figurativo presuppone una lettura basata su una griglia di formanti figurativi di tipo culturali, quello plastico (livello secondo → Punctum) è basato su alcune componenti dell'immagine che contribuiscono a creare un effetto di senso senza essere nominabili. Che cosa fa cambiare l'interpretazione? La posizione degli elementi sullo spazio planare dell'immagine. Cioè quest'ultima è un supporto planare che ha una direzione verticale e una orizzontale. A seconda di dove vengono posizionati gli elementi in questi "assi cartesiani" si hanno determinati effetti. **La componente topologica del linguaggio plastico è quella che riguarda la posizione degli elementi visivi all'interno del supporto planare.** NB: il livello plastico non funziona sulla base di un meccanismo semico classico.

Ciò che sta in un determinato punto nell'immagine non vuol dire sempre una certa cosa ma dipende dall'immagine. Quindi come funziona dal punto di vista semiotico la componente topologica del livello plastico? Funziona secondo un meccanismo di tipo semisimbolico. Non c'è un codice rispetto al posizionamento degli elementi sul supporto planare ma c'è un codice di tipo semisimbolico che è istituito tutte le volte dal testo in questione. Il semisimbolismo funziona all'interno di uno specifico testo → il rapporto tra categorie sul piano

dell'espressione e categorie sul piano del contenuto si istituisce all'interno di un testo.

Componente eidetica:



In questa fotografia di Henri Cartier

Bresson possiamo osservare due individui su un prato: un uomo ben vestito che contempla qualcosa che non vediamo e un altro uomo vestito come un operaio che sta disteso sopraffatto dalla stanchezza. Fino adesso abbiamo fatto solo una lettura al livello figurativo perché abbiamo descritto tutto ciò che abbiamo riconosciuto nell'immagine. Se facessimo un'analisi più approfondita facendo astrazione dalla figuratività possiamo notare che si viene a creare nella fotografia un disegno geometrico. È il prato che Bresson inserisce nel fotogramma che ci fa perdere il senso della profondità. Bresson chiude il diaframma e aumenta la profondità di campo → ci sta guidando verso una visione bidimensionale di un'immagine che per definizione, in fotografia, è sempre tridimensionale. Quest'impedire una visione tridimensionale fa emergere la bidimensionalità e quando essa emerge, una serie di puntini cominciano a venire fuori. Il piede destro e la mano destra dell'uomo disteso vanno a formare una retta. Inoltre a partire dal piede destro sembra potersi tirare una diagonale perfettamente dritta che arriva fino alla punta del cappello dell'uomo che sta seduto dietro. Da qui un nuovo segmento parte fino a congiungersi con quella della mano destra dell'uomo disteso. Ne emerge una piramide proveniente da linee che sono chiaramente visibili ma il frutto del modo in cui il nostro sguardo "unisce i puntini". Siamo andati incontro ad un'altra componente del livello plastico: la componente eidetica, cioè forme geometriche che si delineano e che noi immaginiamo e costruiamo diventando così significante.

Componente cromatica:

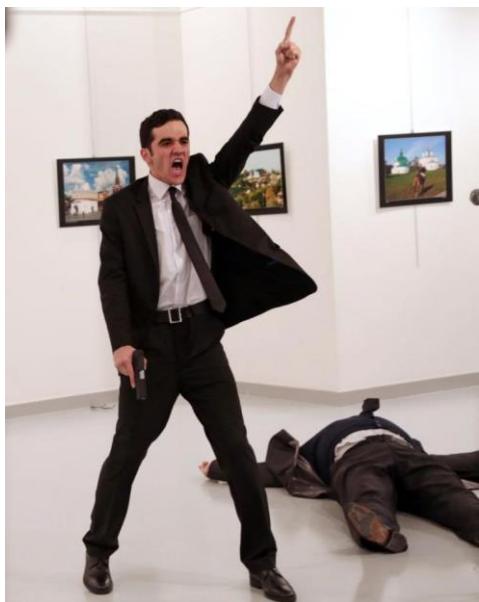


È la fotografia di T. homas Struth il quale

decide di inquadrare dei visitatori intenti a osservare le opere presenti in una sala della Galleria dell'Accademia di Venezia. Di grande risalto è lo sfondo in cui si può riconoscere il celebre dipinto di Paolo Veronese "Cena a casa di Levi". Vi è un certo contrasto tra la dinamicità che si crea col mosso dei soggetti fotografati e la staticità dell'opera che si trova sullo sfondo. Particolare è il punto di vista dello spettatore: la posizione del fotografo rispetto all'opera è perfettamente centrale. Da questo punto fuga il quadro ricava un preciso effetto: quello di sfondamento (*trompe l'œil*), cioè un effetto che crea una sorta di continuità fra lo spazio del quadro e quello della sala. Questa fotografia mette in scena un rapporto tra una situazione che non è reale, senza tempo, cioè l'ultima cena (è senza tempo perché Veronese inserisce la figura di Cristo in una città occidentale), e una situazione più concreta e reale, cioè quella di un museo. Quindi vi è un'azione tra una dimensione immaginaria e una dimensione concreta. Dando uno sguardo più dettagliato all'opera possiamo notare una certa ripetizione dei colori verde, blu, rosso e giallo che troviamo sia negli abiti di alcuni soggetti ritratti nell'opera del Veronese sia in quelli dei vestiti di quanti lo ammirano al museo. Con ciò non vogliamo dire che i colori in sé significhino qualcosa in particolare ma che questa messa in relazione spaziale, che vi è dal punto di vista prospettico, viene ulteriormente avvalorata dalla componente cromatica la quale mette in relazione due dimensioni presenti all'interno della fotografia.

Se esistono le forme dell'impronta allora esistono più modi di mettere in forma la stessa realtà. Il primo problema che ci dobbiamo porre è il problema della testimonianza. Inizialmente si pensa che la fotografia sia una testimonianza in quanto essa è riproduzione della realtà. Tuttavia Floch smentisce affermando che essa è testimonianza a determinate condizioni, nel senso che la testimonialità della fotografia è un effetto di senso. In determinate condizioni dell'immagine si produce

un effetto di senso che è quello dell'immagine-testimoniale, cioè un'immagine che ci parla del mondo. Ma l'idea che l'immagine ci parli del mondo è una forma dell'impronta, un effetto di senso e non la sua natura.



FOTOGRAFIA-TESTIMONIANZA

Questa fotografia è quella che permette al fotografo Burhan Ozbilici di vincere nel 2017 il World Press Photo, uno dei premi più ambiti al modo per la fotografia giornalistica. L'immagine ritrae un attentato compiuto ad Ankara nel 2016 ai danni di un ambasciatore russo da parte di un poliziotto fuori servizio turco durante l'inaugurazione di una mostra fotografica. Viene inquadrato il momento in cui l'assassino, dopo aver sparato all'ambasciatore (che nella fotografia si trova senza vita per terra), si rivolge verso le telecamere di tutto il mondo per gridare al mondo le proprie rivendicazioni. Questa immagine ha creato un po' di polemiche all'interno della giuria. Una parte di giuria, compreso il presidente Stuart Franklin, si oppone al fatto che questa fotografia diventi la fotografia dell'anno mentre un'altra parte, tra cui la fotografa Mary Calvert, sostiene che essa rappresenta al meglio il significato e la definizione del World Press Photo. Le ragioni della sua vittoria stanno nel fatto che si tratti di un'immagine esplosiva che parlasse davvero dell'odio dei nostri giorni". Premiano non solo un'immagine che è una testimonianza ma anche il coraggio del fotografo.

Se la foto è il prodotto di una forma dell'impronta allora è possibile pensare che ne esistano altre. Quindi se la fotografia testimonianza è una delle possibilità, esistono quindi altri effetti di senso, altre forme dell'impronta.



Henri Cartier-Bresson scatta questa fotografia a Scanno, un paesino in Abruzzo, e lo definisce come un paesino in cui il tempo sembra essersi fermato perché non c'erano macchine in Italia, le donne si vestivano tutte di nero, gli uomini indossavano i mantelli ecc...



FOTOGRAFIA-OPERA

Mario Giacomelli scatta
questa foto nello stesso

paesino. Come si può notare il punto di osservazione è lo stesso che troviamo nella fotografia di Cartier-Bresson ma l'effetto di senso che produce è diverso. Nella prima l'effetto è descrittivo: ci mostra le strade, le persone, la donna che trasporta il pane ecc... Invece la seconda è un'immagine "sbagliata": vi è un forte contrasto tra il bianco dei ciottoli sul pavimento e il nero molto scuro degli indumenti delle persone.

L'intento di Giacomelli non è quello di mostrare e di raccontare Scanno ma quello di imprimere la sua marca autoriale nelle immagini. Si tratta infatti di un'immagine non descrittiva bensì espressiva in cui il plastico prende il sopravvento rispetto al figurativo: i contrasti plastici (cromatici) sono portati all'estremo. Quindi Giacomelli, a differenza di Cartier-Bresson, narcotizza (sminuisce) la dimensione figurativa e invece enfatizza la dimensione plastica → dunque abbiamo 2 forme dell'impronta: quella di Cartier-Bresson è una **fotografia-testimonianza** invece quella di Giacomelli è una **fotografia-opera**.

A partire dalla fotografia-testimonianza e dalla fotografia-opera possiamo ricavare altre due forme dell'impronta: la **fotografia-ludica** che è quella che ha che fare con il divertimento (le fotografie dei vacanzieri), e la **fotografia-tecnica** che è quella che ha che fare con un'idea che si focalizza sulla tecnologia.



FOTOGRAFIA-LUDICA

È

un'immagine scattata da un fotografo qualunque e trovata digitando sul motore di ricerca “torre di Pisa”. Sullo sfondo vi è il monumento e accanto ad esso, con un gioco di prospettiva, appare il soggetto che sembra reggere la torre che pende. La fotografia turisti ha delle proprie caratteristiche tant'è vero che sembrano tutte uguali.



Questa, invece, è una fotografia scattata non da un dilettante ma dal fotografo Martin Parr. Il suo intento è quello di smascherare l'effetto di illusione cambiano il punto di vista. Egli vuole raccontare in maniera ironica la stessa intuizione creativa che hanno tutti i fotografi che si trovano davanti al monumento-logo. Più precisamente vuole mostrare i turisti come vittime dello stesso modo di pensarsi davanti al monumento. Il lavoro che fa Parr è proprio quello di mettere in scena un modo di fotografare che è quello del turista → si parla infatti di metafotografia.

Se ci soffermiamo a pensare la fotografia-ludica possiamo affermare che si tratti della negazione della fotografia-testimonianza. Quest'ultima vuole raccontare una realtà un fatto, un posto, invece quella ludica non raccontano nulla di quel posto ma solo l'effetto di presenza (io c'ero) → infatti le foto turistiche sono tutte uguali.



FOTOGRAFIA-TECNICA

Ad un

primo sguardo si può già

affermare che le principali caratteristiche che risaltano in questa fotografia sono la presenza di dettagli molto evidenti e di cromatismi abbastanza vivaci. Questa fotografia ci fa vedere più di quello che il nostro occhio vede. Si tratta di una macrofotografia. L'effetto di senso che si vuole creare è quello di precisione. Quando si può considerare una macrofotografia una buona fotografia? La foto che

abbiamo visto possiamo definirla “riuscita” anche se si tratta di una fotografia che non ha un taglio creativo perché è una riproduzione perfetta per creare i colori brillanti, ha una straordinaria risoluzione ed ha qualità tecniche sofisticate. Questa è la fotografia degli scienziati, si fa di tutto per riprodurre la realtà in maniera precisa e perfetta; è la negazione della fotografia-opera.

FOTOGRAFIA-TESTIMONIANZA

FOTOGRAFIA-OPERA

FOTOGRAFIA-TECNICA
(negazione)

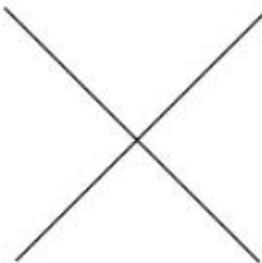
FOTOGRAFIA-LUDICA (negazione)

pubblicità PRATICA
valori d'uso

pubblicità UTOPICA
valori di base

valori di base negati
pubblicità CRITICA

valori d'uso negati
pubblicità LUDICO-ESTETICA



Siamo partiti dell’idea della fotografia come testimonianza ed è tale perché si pone in quanto riproduzione della realtà e quindi come effetto di senso testimoniale. Questo tipo di fotografia è esattamente il prodotto della fotografia come mezzo: cioè la fotografia è il mezzo per conoscere la realtà. La posizione della fotografia-testimonianza è quella che pensa implicitamente la fotografia come un mezzo per raccontare la realtà.

Floch inventa questo quadrato semiotico basandosi su un lavoro che fece il sociologo Pierre Bourdieu il quale negli anni ’60 aveva scritto un libro sulla fotografia dal punto

di vista sociologico. Floch nota che oltre ad esistere la fotografia come mezzo, esiste anche la fotografia come fine. Quest'ultima è quella che ha che fare con la fotografia-opera ed è l'opposto della fotografia mezzo nonché della fotografia-testimonianza.

La fotografia-ludica (quella turistica) non è che la negazione della fotografia-testimonianza perché essa è una fotografia che non racconta la realtà e nemmeno la costruisce come invece farebbe quella artistica.

La fotografia-tecnica è la negazione della fotografia-opera perché prende il sopravvento l'aspetto tecnico → la bellezza dell'immagine è legata alla perfezione tecnica di essa.

Tutto ciò ci aiuta a pensare i generi come prodotto di una concezione. Anche in fotografia esistono diversi generi: ritratto, paesaggio, reportage, nudo, ma anche fotografia di viaggio o di moda, street photography o lomografia. Il genere ha a che fare con un sistema di regole che riguardano aspetti diversi, dalla scelta del soggetto alla messa in scena, dall'inquadratura alle tecniche di ripresa.

FOTOGRAFIA REFERENZIALE

Ciò che fa la fotografia non è che cogliere l'attimo. La fotografia di Robert Capa è l'attimo per eccellenza:



Capa fotografa l'attimo in cui un

soldato viene colpito da un proiettile. È l'attimo che precede il momento in cui quest'uomo si troverà per terra senza vita. Sono stati in molti ad interrogarsi sulla veridicità di questa fotografia in quanto prima di tutto non si ha una sequenza, cioè non sappiamo cosa sia stato scattato prima e cosa dopo e secondo, Capa ha messo in giro la voce che ha scattato la foto con gli occhi chiusi. Inoltre non si riesce a credere all'immagine anche per il modo in cui tutto ciò ci viene mostrato: al centro dell'inquadratura non c'è nulla, solo un paesaggio qualunque, il soggetto sta a sinistra un po' sfocato, il piede di destra è tagliato dall'inquadratura mentre quello di

sinistra lo riconosciamo a stento grazie al mosso. Oltre a questi dubbi se ne sono sollevati altri su chi abbia scattato la foto, se Capa o la sua compagna Gerda Taro.



È una fotografia di Robert Doisneau il quale decide di inquadrare una coppia nel momento esatto in cui si bacia. In realtà sono due attori di una compagnia teatrale che sono stati assunti dal fotografo per mettere in scena questa foto. Svariati anni dopo lo scatto, due coniugi si rivolsero al tribunale di Parigi affermando di essere i protagonisti della foto rivendicando il proprio diritto all'immagine e chiedendo di essere risarciti. In realtà i due giovani non potevano essere loro perché quella "foto rubata" non era stata scattata all'improvviso ma era stata studiata a tavolino da Doisneau che, fedele alla sua idea di abbellire la realtà ricorrendo alla forza dell'immaginazione, aveva organizzato una piccola messa in scena in grado di restituire l'essenza di un momento e di renderlo eterno. Quindi la fotografia di Doisneau riproduce una realtà ancora più reale e più bella.

L'unica cosa sicura di queste due fotografie (anche se di entrambe si è dubitato della loro veridicità) è che tutte e due creano un effetto di senso: l'effetto di realtà. Entrambi i fotografi hanno deciso di creare un'immagine che sia credibile aggiungendo nella fotografia dei particolari che la rendessero tale: il mosso, alcuni elementi tagliati, sfocati ecc... → sanno benissimo che per creare questo effetto di senso (quello della realtà) la fotografia non può essere perfetta. Stanno facendo un "gioco enunciativo": stanno enunciando questa situazione aggiungendo una serie di elementi che creano un effetto di senso: un effetto di **referenzialità**.

FOTOGRAFIA MITICA



Questa è la fotografia “Nudo” scattata da Bill

Brandt in cui si può osservare la figura di una donna. L’immagine è sovraesposta e lo si può notare dal braccio totalmente bianco, non si percepisce nessuna imperfezione sulla pelle della donna. Prevalente oltre al bianco è il nero che impedisce di leggere elementi del corpo di questa donna → vediamo il seno nudo della donna ma non vediamo il busto o il collo. In questa foto il livello figurativo risulta meno pertinente rispetto al senso complessivo dell’immagine mentre risulta estremamente importante un’analisi di tipo plastico. Dal punto di vista topologico possiamo dire che il Nudo si presenta come uno spazio quasi perfettamente quadrato in cui forme e colori non fanno altro che generare dinamicità alla composizione. Vi è un’importante forza visiva della diagonale creata dal braccio della donna dove il gomito sembra generare una freccia. Si forma inoltre una sorta di cuneo che dà l’impressione di abbracciare il volto della donna → tutto ciò ci fa pensare che il movimento che si realizza è, in realtà, un movimento che va dal basso a sinistra fino all’alto. Dal punto di vista cromatico, come abbiamo già detto, vi è un contrasto equilibrato tra il bianco e il nero dove le forme bianche sono incorniciate da spazi neri che riempiono i vuoti. L’immagine crea una sorta di sequenza cromatica in cui alla superficie nera a sinistra si affianca il bianco del polso, e poi al bianco del viso il nero dell’angolo superiore destro (ABBA: nero, bianco, bianco, nero). Dal punto di vista eidetico troviamo forme come l’ovale perfetto del viso, il tondo del seno e il braccio che traccia una sorta di doppio triangolo. Particolare è il naso della donna da cui si può tracciare una linea retta che divide esattamente a metà l’immagine.

Tutto questo serve a far prendere la distanza dalla referenzialità. Tutti questi elementi topologici, cromatici ed eidetici servono ad aprire quest’immagine ad altre interpretazioni, cioè a passare da una visione di tipo figurativo ad una visione di tipo

plastico e quindi ad esplorare altri possibili sensi di questa fotografia. Si fa di tutto per distaccarsi da ciò che l'immagine rappresenta. Riguardo il piano del contenuto e quindi il significato che si può associare all'immagine possiamo dire che la posa della donna, come anche lo sguardo, rimandano all'atto di riflettere, da cui traspare anche una sorta di melanconia. Tuttavia la lettura plastica ci dà un'altra visione: non più una donna nuda ma una visione del cosmo in cui l'oscurità di un cielo nero è rotta dall'ovale di una luna-donna. Quindi tutti questi contrasti plastici di tipo semisimbolico ci apre a possibili e ulteriori effetti di senso.

FOTOGRAFIA OBLIQUA



Questa è la fotografia di Andreas

Gursky il quale decide di fotografare il magazzino di Amazon. In un primo momento se visto in un piccolo formato o da lontano sembra quasi un'opera astratta ma man mano che ci si avvicina è possibile riconoscere ciò che vi è mostrato. Vi sono diversi oggetti: libri, scatole, pupazzi e tanto altro. Come ci suggerisce anche la didascalia della foto possiamo intuire si tratti del magazzino di Amazon. Se la fotografia-mitica lavora per far prendere le distanze dalla realtà, la fotografia-obliqua fa l'opposto obbligando lo spettatore ad esercitare un lavoro cognitivo. Quest'immagine non fa altro che cercare di avvicinare l'osservatore a sé in modo tale da concentrarsi sui piccoli dettagli.

FOTOGRAFIA SOSTANZIALE



Questa è la fotografia di Ansel Adams.

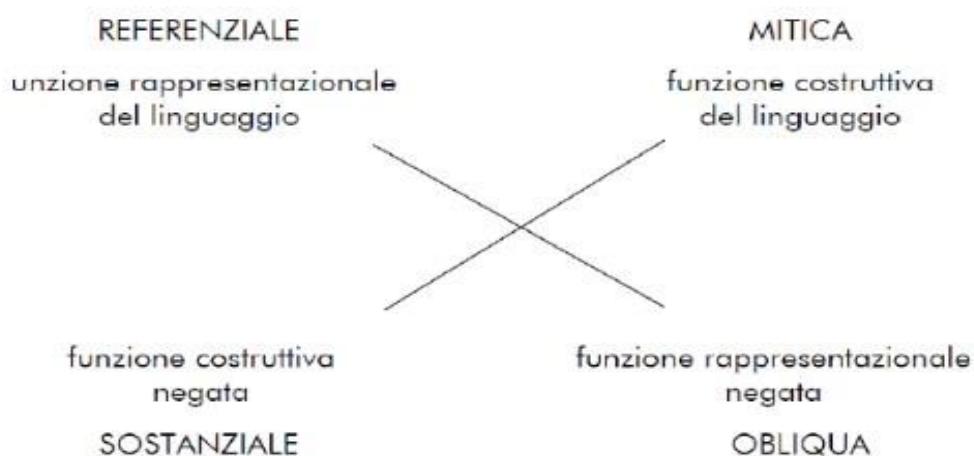
Quest'ultimo viene considerato uno dei padri della fotografia naturalistica americana ed è famoso soprattutto per le sue immagini di paesaggio in bianco e nero di grande formato. È una foto che usa la tecnica per passare da un senso ad un altro senso, cioè dal senso della vista a quello del tatto. Particolare è il modo in cui vediamo tutti gli elementi presenti nell'immagine in maniera così dettagliata, la luce che sfiora la superficie del tavolo e dei petali e l'alternanza con le ombre da dare evidenziare così questo passaggio di sensazioni. Adams fa qualcosa di simile a Gursky: è sempre un fare in modo che l'immagine provochi un contatto diverso con la realtà.

La categoria semantica non è più valore d'uso e valore di base ma è una categoria semantica che viene dalla linguistica, in particolare dai discorsi dei linguisti circa il valore della lingua e dei linguaggi stessi. Ci sono due missioni all'interno del dibattito linguistico: una prima missione è quella che attribuisci al linguaggio verbale una **funzione rappresentativa** → il linguaggio verbale rappresenta il mondo. L'idea è quella che la lingua ci consenta di articolare i discorsi senza utilizzare gli oggetti di cui stiamo parlando (la lingua rappresenta il mondo che ci circonda). Tuttavia alcuni linguisti, in particolare Sapir e Whorf, affermano che noi non utilizziamo la lingua per rappresentare il mondo ma per articolare i nostri pensieri. Il pensiero non esiste se non all'interno di un linguaggio. Quindi il valore del linguaggio non è semplicemente di rappresentazione della realtà ma noi pensiamo quest'ultima a partire dal linguaggio e non viceversa (c'è prima il pensiero che si realizza con il linguaggio e poi il modo in cui intendiamo la realtà). Di fatti, Sapir e Whorf sostengono che il linguaggio abbia una **funzione costruttiva** rispetto alla realtà proprio perché pensiamo la realtà per mezzo di un linguaggio (la lingua ha il potere di influenzare la

visione del mondo; questo vuol dire che i parlanti di lingue diverse avranno un modo diverso di concepire la realtà → **ipotesi Sapir-Whorf o principio di relatività linguistica**). Il problema è usare questa posizione per riflettere del linguaggio fotografico. Stiamo parlando del modo in cui il linguaggio fotografico si rapporta alla realtà. Possiamo fare di tutto perché il linguaggio fotografico che usiamo rimandi ad una realtà concreta.

Funzione rappresentativa → il linguaggio fotografico viene utilizzato in maniera tale che l'immagine si proponga come una riproduzione della realtà (es: "Il miliziano morente", cioè la fotografia-referenziale perché essa viene costruita per sembrare vera) ;

Funzione costruttiva → il linguaggio fotografico esercita una funzione costruttiva quando ci porta lontano dalla realtà così com'è e ne costruisce una nuova (es: "Nudo", cioè la fotografia-mitica).



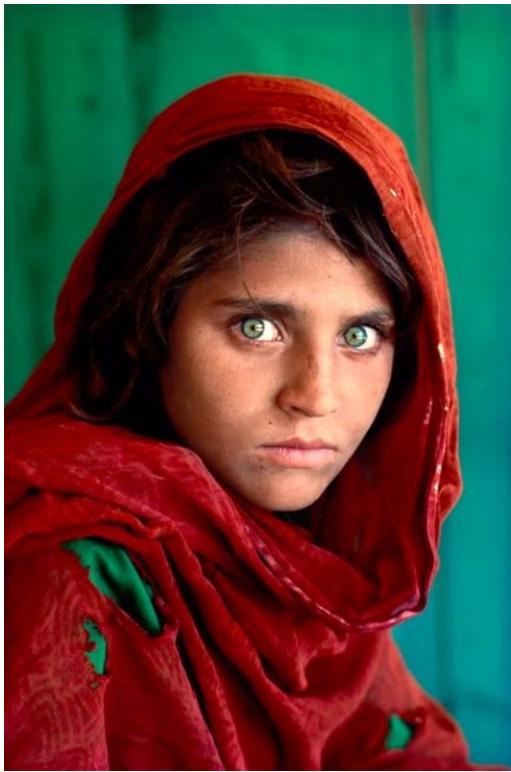
NB: bisogna distinguere sempre fra la categoria semantica e le lessicalizzazioni delle posizioni logiche che noi realizziamo attraverso il quadrato semiotico nel quale proiettiamo la categoria semantica in questione. Quindi la categoria semantica oppone funzione rappresentativa alla funzione costruttiva ed è una categoria semantica di derivazione linguistica.

Referenziale e mitico sono i due generi fotografici e sono le lessicalizzazioni (lessicalizzazione=nome) di quelle posizioni logiche. Negare la funzione costruttiva (che ci allontana dalla concretezza della riproduzione) significa tornare alla realtà, quindi il suo subcontrario è la fotografia-sostanziale. Invece negare la funzione rappresentativa significa costruire un nuovo senso dell'immaginare, dunque è il caso della fotografia-obliqua. Lo chiamiamo quadrato dei generi fotografici non per riprendere i generi classici ma il contrario. Ciò che si vuole evocare è l'idea che ci

siano delle regole di funzionamento dei linguaggi che fanno sì che si possa parlare di genere referenziale, genere mitico, genere obliquo e genere sostanziale.



Es: È una fotografia di Robert Capa il quale decide di inquadrare lo sbarco in Normandia in cui è possibile osservare dei soldati, visti di spalle, muoversi in acqua faticosamente. Questa fotografia è senza dubbio una testimonianza di quell'evento. Tuttavia non si tratta di un'immagine rappresentativa in quanto non sappiamo dove siano i nemici, dove stiano andando e nemmeno che stati d'animo abbiano i soldati. Linguisticamente non ha quindi il linguaggio di una fotografia referenziale. Questa fotografia non è solo testimonianza perché ci mostra un evento ma perché essa è una fotografia "segnata". È come se anche la macchina fotografica avesse subito dei danni durante quell'esperienza drammatica. Contribuisce l'assenza di dettagli, il forte mosso, la grana evidente, che la rendono una fotografia "sporca". È una fotografia che vale non solo per quello che mostra ma anche per come lo mostra, cioè per la sua fisicità → di fatti possiamo pensare questa fotografia come una fotografia-sostanziale. Dunque il suo linguaggio non è quello rappresentativo ma è un linguaggio che nega ogni costruzione, ogni immaginazione, ogni effetto di realtà per farci sentire fisicamente quella situazione.



Steve McCurry è un fotografo famoso soprattutto per le sue immagini a colori ed è un maestro dal punto di vista della tecnica fotografica e molto abile nel creare contrasti cromatici. Sono fotografie ipertecniche ma anche referenziali. L'inquadratura, il tipo di soggetto che sceglie sono sempre una forma di descrizione della realtà anche se poi viene iperestetizzata attraverso una concezione di tipo tecnica.



Sebastião Salgado fotografa sempre in bianco e nero. È una fotografia che fa parte del reportage realizzato nella miniera d'oro di Sierra Pelada in cui numerosi uomini, come formiche, si affannano a portare pesanti sacchi di terra in cima allo scavo in condizioni disumane. Possiamo considerare quest'immagine come una fotografia-testimonianza in quanto la volontà del fotografo è quella di raccontare ciò che succede. Da un lato vi è una concezione testimoniale ma dall'altro vi è un linguaggio di tipo mitico, cioè un linguaggio che lavora moltissimo sul livello plastico, sui cromatismi, sulla composizione e che

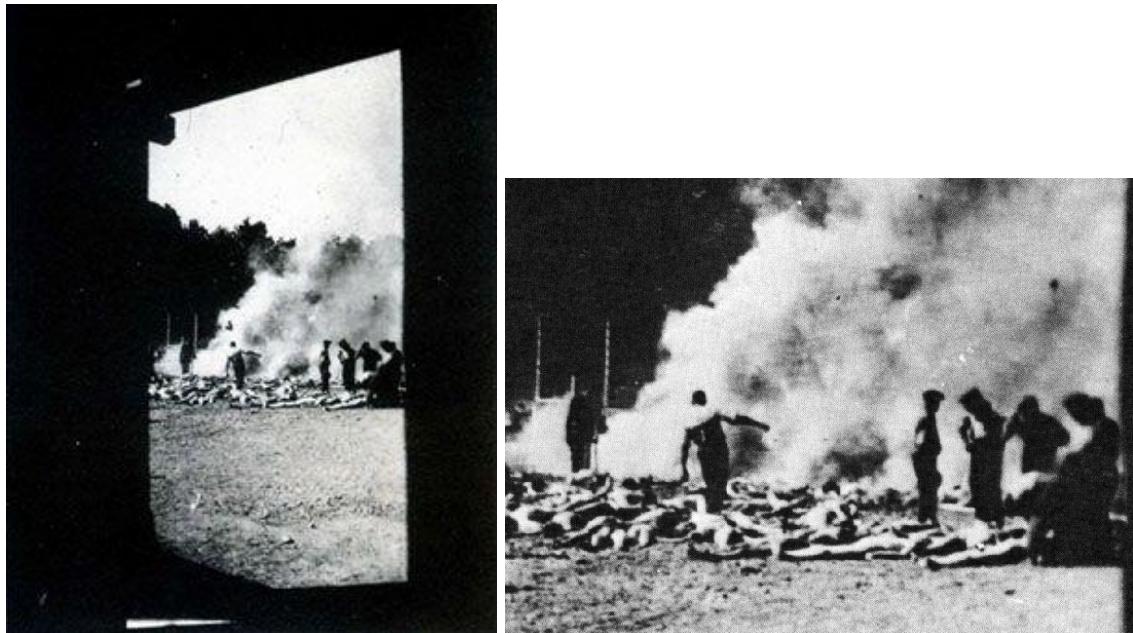
trasforma la miniera in un girone dell'inferno pieno di anime in pena. Salgado vuole ritrarre lo squallore e il degrado più profondi, l'annullamento dell'individualità e la bassezza dell'avidità umana.



Questa è una macrofotografia del

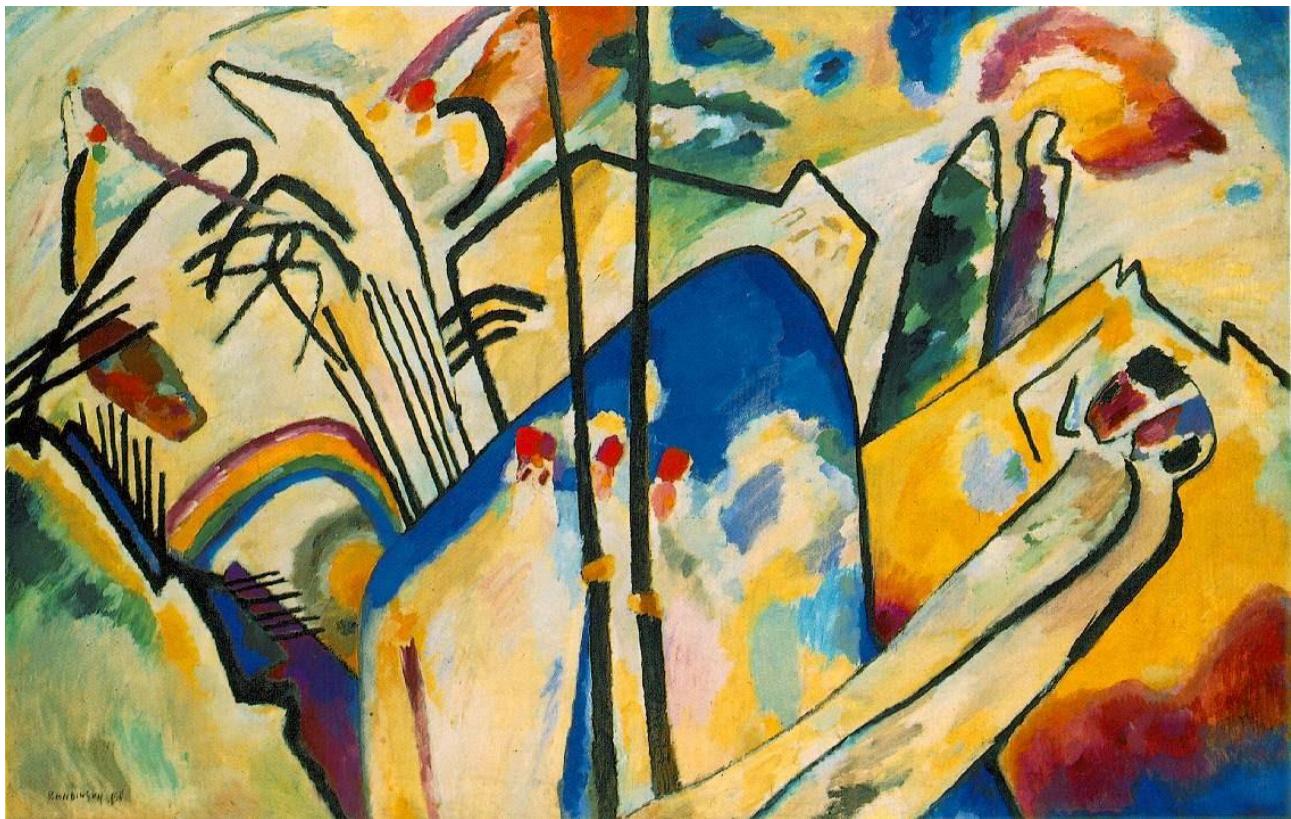
fotografo italiano Alberto Ghizzi Panizza. In questa immagine di sicuro è legata ad una concezione tecnica: siamo di fronte ad una damigella ripresa con un ingrandimento impossibile tanto che possiamo percepire la sua microscopica peluria sul muso e la struttura dei grandi occhi. Il suo capo è avvolto da delle gocce di rugiada sulle quali appare un riflesso che si moltiplica molte volte. Proprio quest'ultimo aspetto ci suggerisce che in realtà il soggetto non guarda la macchina fotografica ma davanti a sé ha una margheritina, cioè il suo oggetto di valore. Ghizzi Panizza non fa altro che aggiungere all'immagine tecnica una sua narratività → cioè, il fotografo non si limita a farci vedere l'invisibile ma vuole raccontare una storia. Quindi è chiaro che il linguaggio utilizzato non è quello rappresentativo, non si vuole descrivere la realtà ma la si vuole articolare ed è per questo che possiamo affermare che il genere comunicativo in questo caso sarà obliquo.

Quindi questi due quadrati semiotici, utilizzati insieme, ci aiutano ad articolare un discorso molto più complesso sulla fotografia e sui suoi linguaggi in modo tale da pensare la fotografia come la somma di più possibili linguaggi.



È una delle pochissime immagini di un campo di concentramento. Si tratta di una fotografia-testimonianza che mostra i cadaveri appena prelevati dalla camera a gas e che vengono gettati nelle fosse di incinerazione all'aria aperta. Nella fotografia originale è presente anche la cornice della porta della camera a gas da dove è stata scattata la foto. Successivamente l'immagine subisce un ritaglio proprio per mostrare solo la catasta di corpi e gli uomini intenti a spostarli. Tale ritaglio non fa altro che cambiare il senso dell'immagine. In entrambi i casi abbiamo una fotografia testimonianza ma in quella ritagliata siamo di fronte a una fotografia referenziale mentre in quella originale siamo di fronte ad una fotografia obliqua in quanto porta lo spettatore a riflettere sul ruolo di colui che ha avuto il coraggio di "rubare" un'immagine di ciò che stava succedendo. Se la guardiamo con attenzione non solo vediamo i corpi senza vita degli ebrei ma anche la complessità dell'enunciazione stessa, cioè il fatto che il fotografo abbia dovuto nascondersi dentro una camera a gas per documentare la vicenda correndo un rischio enorme. Quindi basta modificare, cambiare l'inquadratura, ritagliare un'immagine e cambia totalmente il senso di essa.

IL SENSO DELLA Pittura ASTRATTA



È un'opera astratta del pittore Wassily Kandinsky. Analizzandola scopriamo che non è il frutto di un estro creativo con il quale l'artista ha voluto semplicemente esprimere le proprie emozioni. Bisogna passare da una percezione spontanea ad un'analisi più approfondita per capire cosa abbia voluto raffigurare Kandinsky e soprattutto per comprendere come l'ha voluto fare. L'unico elemento che riusciamo a riconoscere (elemento figurativo) è l'arcobaleno. Probabilmente Kandinsky ha voluto raccontare un fatto attraverso una logica espressiva che non è quella dell'arte figurativa ma quella dell'arte astratta. Allora per analizzare meglio il lavoro di Kandinsky prendere l'oggetto in analisi come un testo, quindi il prodotto dell'articolazione del piano dell'espressione e del piano del contenuto (che dobbiamo analizzare separatamente perché ogni piano ha una sua propria logica). La prima cosa che ci dobbiamo chiedere è "come funziona il piano dell'espressione in quest'opera?". Per poter rispondere a questa domanda dobbiamo segmentare il testo → le due linee centrali stesse dividono in due l'opera e ciò vuol dire che abbiamo una parte destra e una parte sinistra. Si creano quindi 3 spazi:



Le due parti risultano

differenti dal punto di vista strettamente visivo → se nella prima area vi sono numerose linee nere che si intrecciano, nella terza area le linee corrono parallele e non si incrociano. A sinistra le superfici colorate hanno un'estensione limitata, sono contenute, circoscritte mentre nella parte destra esse si allargano. Anche i cromatismi usati sono più evidenti in una zone dell'opera rispetto ad un'altra. Di sicuro qualsiasi cosa significhi questo dipinto, presuppone un cambiamento da uno stato ad un altro ancora.



linee corte e ravvicinate
si intersecano spesso

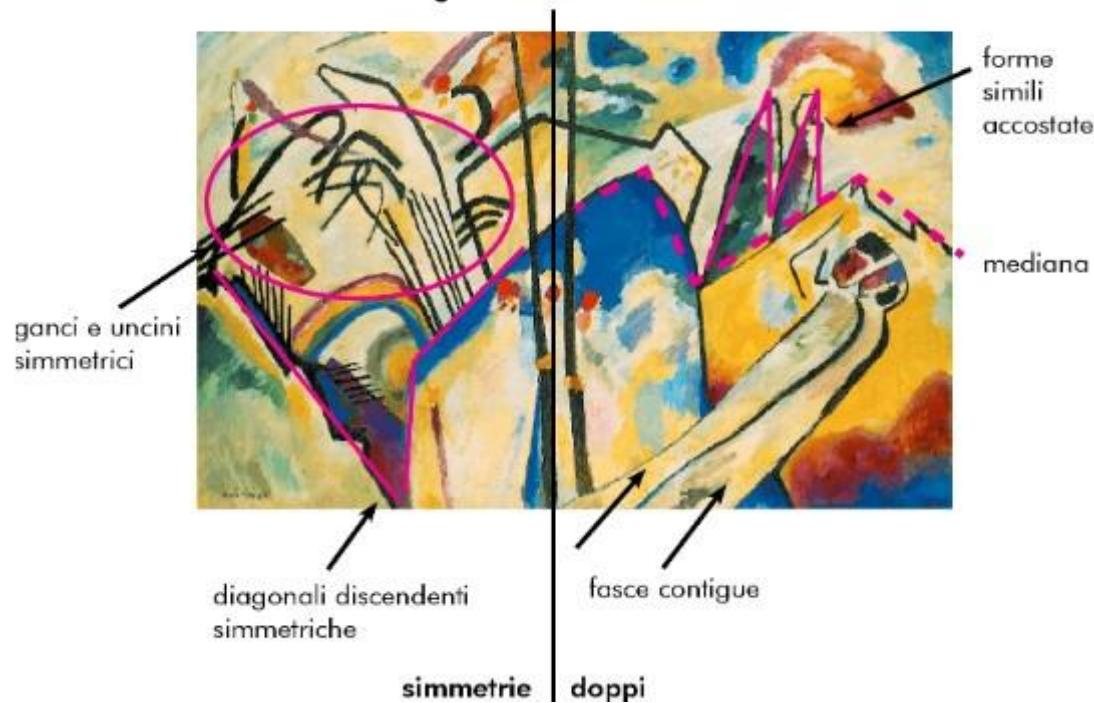
superficie colorate di
estensione limitata

linee lunghe e distanziate
non si intersecano mai

superficie colorate in espansione,
angoli colorati

Inoltre nell'area sinistra appaiono una sorta di uncini e ganci simmetrici e in basso delle diagonali discendenti che possono essere interpretate come delle montagne. Invece la parte destra vi sono diversi doppi: due forme accostate che sembrano montagne sono molto simili così come le fasce contigue in basso.

organizzazione binaria



Il lavoro che fa l'analista è quello di andare ad analizzare l'intero corpus per constatare se vi sono degli elementi ripetuti nelle varie opere che abbiano un senso più esplicito.



Dal punto di vista figurativo possiamo affermare che si tratti di un cavallo. Tutte queste linee ci porta a riconoscere la stessa figura nell'opera che stavamo analizzando.



Adesso possiamo riconoscere due figure che possiamo interpretare come due cavalli che stanno lottando. Quindi sappiamo che si tratta di due cavalli che lottano perché, guardando la produzione di Kandinsky, riconosciamo determinati tratti che sono presenti in altre opere.

Facendo lo stesso lavoro di analisi del corpus arriviamo ad affermare che i pallini rossi rappresentano delle teste umane.

NB: L'analisi consiste sempre in un processo ricorsivo, cioè un processo che ritorna indietro e ricomincia ed ogni volta che si torna indietro si aggiunge qualcosa di nuovo. Quindi l'analisi non è lineare ma ricorsiva. L'analisi di oggetti culturali più analizziamo più scopriamo che c'è da scoprire qualcosa.

Riconosciamo un oggetto del mondo, il cavallo, in una serie di tratti che è però estremamente ridotto. Kandinsky non ha fatto altro che togliere tratti figurativi, ha alleggerito l'oggetto figurativo da alcuni tratti lasciando quelli più essenziali. Questo oggetto figurativo alleggerito si chiama in semiotica **figurale**. Dunque spostarsi dal figurativo al figurale significa alleggerire l'immagine dai alcuni tratti che sono insessenziali al riconoscimento di quel determinato oggetto.

In sintesi Kandinsky, attraverso la figuralità di queste immagini, evoca due cavalli che lottano. Un altro elemento figurativo è l'arcobaleno.

In base al nostro criterio di segmentazione, però, bisogna riconoscere anche la presenza di una terza parte, compresa all'interno delle due linee nere. In questa terza parte possiamo affermare, dopo altre analisi del corpus, che è presente la figura di un castello.

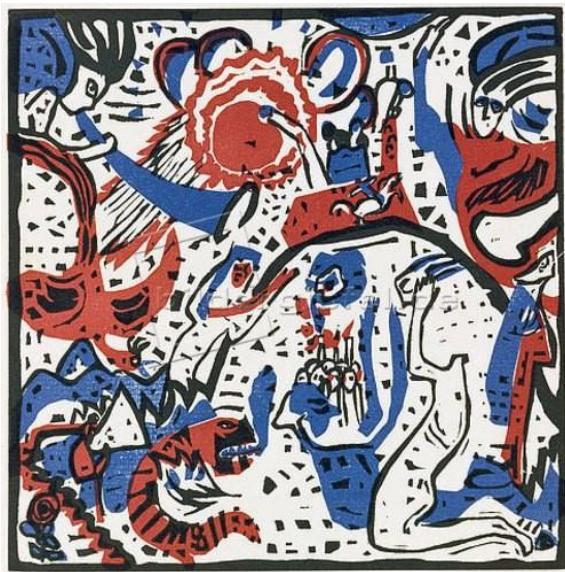
Nel momento in cui Floch, per studiare la composizione IV di Kandinsky, va ad analizzare l'intero corpus delle sue opere, si scopre che queste linee hanno un preciso significato all'interno di una determinata produzione. Ad esempio tutte le superfici uncinate, pendii irti sono normalmente motivi associati a disforie, cioè situazioni pateticamente tristi e spiacevoli. Abbiamo quindi dei motivi disforici e dei

simboli di positività (es: l'arcobaleno). Nella parte sinistra dell'opera vi è la raffigurazione della lotta tra le forze del bene e quelle del male → il cavaliere di destra sorge dal blu mentre l'altro sorge dai pendii irti.

Kandinsky aveva una visione estremamente religiosa dell'esistenza oltre che quella d'artista.

Nelle opere di Kandinsky la dualità ha un valore euforico. Quindi la parte sinistra è piena di tensione (lotta) mentre quella destra è piena di distensione (serenità). C'è una processualità all'interno del quadro; non è l'immagine di una cosa astratta che ci provoca determinati sentimenti ma è un'immagine che mette in scena una storia.

Questa storia ha un prima (che vediamo nella parte sinistra) e un dopo (che vediamo nella parte destra). Ma cosa garantisce questa transizione? Kandinsky per far identificare questo momento di passaggio mette in contrasto plastico l'area in azzurro scuro nella parte centrale in basso con il castello (che ha la forma di un poligono) che si trova sopra quest'area. Questi due oggetti sono quindi collegati proprio da un contrasto di tipo plastico che differenzia la parte sinistra dalla parte destra. Anche nella parte centrale vi sono dei pallini rossi che abbiamo identificato come delle teste umane, ma questa volta non si tratta di cavalieri. Floch ha cercato fra le opere dello stesso periodo quelle in cui ricomparisse un tale dispositivo. Ha inoltre fatto attenzione a considerare unicamente le opere in cui tale dispositivo era situato "sotto" la massa azzurro scuro centrale. È in due quadri che spesso lo si ritrova: nel dipinto Allerheiligen in cui un gruppo di santi occupa il centro della composizione e nel dipinto Klang der Posaunen dove lo stesso posto è occupato da una fila di personaggi che tengono diritte delle candele accese.



Nella seconda immagine (Klang der Posaunen) è bene notare che vi è un contrasto tra ciò che succede in basso e ciò che accade in alto. Nella parte superiore a sinistra troviamo una figura femminile che sta suonando una tromba. La stessa figura la ritroviamo nella prima immagine (Allerheiligen) sempre in alto a destra dove però risulta essere più figurativa. Queste trombe sono le trombe del giudizio universale.



Tutte queste figure al centro sono figure al centro di un momento che corrisponde a quello del giudizio universale, cioè un momento che per il cristiano non può che essere positivo. I santi dell'iconografia cristiana sono qui, nell'universo di Kandinsky, gli scienziati e gli artisti. Il passaggio dalla disforia all'euforia devono prenderlo in carico gli artisti e gli scienziati. In sintesi quest'opera parla della lotta tra il bene e il male e del ruolo che hanno gli artisti in questa lotta. Il poligono non è che il formante plastico che rimanda alla Gerusalemme celeste dell'Apocalisse ma anche all'arca di Noè perché è simbolo di passaggio da un mondo pieno di peccato ad un mondo purificato.

Quindi il livello plastico non aiuta a trovare i significati nascosti e non è nemmeno il significato "vero". Riconoscere il livello plastico ci consente di rileggere l'opera, individuare le varie parti di essa e scoprire che l'articolazione dell'opera non è così banale come pensiamo. Il livello plastico è lo strumento che ci consente di trovare le condizioni a partire dalle quali si produce il senso.

L'opera produce senso al di là delle volontà del suo autore, quindi parte di quello che noi costruiamo potrebbe essere qualcosa che nemmeno Kandinsky si è accorto. Dunque siamo passati da una visione statica, una visione rappresentativa negata a

una visione articolata narrata. Il livello plastico scatena la nostra possibilità di guardare l'opera a un livello superiore.

PASSAGGIO DALLA SEMIOTICA TRADIZIONALE ALLA SEMIOTICA DELLE PASSIONI

Fino agli anni '90 la Semiotica non si è occupata di **passioni** in quanto esse erano state studiate dalla psicologia. È quest'ultima che prende in carico il problema delle pulsioni, delle passioni, dell'interiorità a partire da tutte le malattie psichiche.

Questo terreno del sentimento viene relegato, dal modo in cui se ne occupa la psicologia, a una sfera intrapsichica. Le passioni fanno parte di una dimensione intima, personale e interiore sulla quale una disciplina della significazione quale la Semiotica non ha avuto molto da dire in quanto la dinamica della significazione è una dinamica sociale e non individuale.

Non ci sono apparentemente testi se non l'animo umano. Tuttavia sono proprio i testi a smentire tutto questo discorso.

Es: Attraverso il **fumetto di Snoopy** possiamo raccontare a partire dalle immagini. Nelle prime due vignette possiamo dire dove si trova il soggetto, cosa sta facendo e qual è il suo stato d'animo. Lucy è uno dei personaggi femminili del celebre fumetto dal carattere focoso la quale era solita distendersi sul pianoforte della sua cotta, cioè Schroeder. Nelle vignette a seguire Lucy si rende conto che quel posto era già occupato da Frieda, un altro personaggio femminile del fumetto. Conoscendo il carattere irruento di Lucy si potrebbe presupporre che la sua reazione non sia pacata ma in realtà osservando le vignette successive l'unica cosa che fa è rattristarsi. Dunque decide di andare da Snoopy il quale, vendendola in quello stato d'animo, si rattrista di conseguenza. Snoopy, che con il suo sguardo da cane ci fa vedere l'umanità molto meglio di qualsiasi altra cosa, allora, mostra a Lucy cosa deve fare mettendo in scena delle mosse. Nelle vignette seguenti si osserva Lucy tornare da Frieda e aggredirla. Alla fine di tutta la storia la ragazza torna dal cane protagonista e lo ringrazia. Il ruolo di Snoopy è quello di aiutante ("saper fare") ma anche di destinante. Possiamo leggere perfettamente la storia da un punto di vista narrativo: il soggetto subisce un danneggiamento (perde la possibilità di sdraiarsi sul pianoforte della sua cotta) ma tuttavia dopo non fa nulla. Il suo non far nulla mette in crisi lo schema narrativo canonico in quanto si presuppone una competenza e una performance (cioè Lucy che, grazie al suo carattere focoso, affronta Frieda). Di certo Lucy non ha bisogno di qualcuno che le mostri cosa fare ma in quel momento, presa da tutta quella tristezza, si dimentica di cosa è capace. Allora Snoopy, da aiutante

della storia, le ricorda chi era. Successivamente Lucy ritorna in sé e affronta Frieda.

Il primo problema è che nelle storie ci sono delle passioni significate e i testi appassionano (**passioni di carta** → passioni esplicitate nei discorsi che fanno provare determinate emozioni). Il secondo problema è che le passioni alterano l'andamento razionale del racconto. Nello schema narrativo canonico si presuppone che il soggetto sia un essere razionale e che la manipolazione si attui sul fare. La manipolazione, nel caso in cui subentrano le passioni, si attua sull'essere e non sul fare → voglio fare perché voglio essere. Lo schema narrativo canonico, quindi, non sempre funziona proprio perché all'interno della storia ci sono dei soggetti che provano delle emozioni.

Le passioni non solo vengono raccontate all'interno delle storie ma sono necessarie per comprendere l'evoluzione e l'andamento di esse. La passione diventa pertinente in una riflessione di tipo semiotico non solo perché le passioni sono nei testi ma anche perché esse aggiustano la logica del testo stesso. Nel momento in cui la sequenza dello schema narrativo canonico non tiene conto della dimensione passionale, ci tocca vedere qual è la specificità dello sguardo semiotico su tutto il sistema delle passioni.

La razionalità viene tenuta dalla passione: si parla in questi casi di eccedente. La passionalità è un eccedente rispetto alla razionalità del discorso, cioè la passione è quell'ingrediente che fa funzionare una macchina che, dal punto di vista razionale, si era fermata. **Eccedente passionale** → senza l'efficacia della passione la razionalità e il senso del racconto viene meno.

Nel 1977 Barthes scrive “**Frammenti di un discorso amoroso**”. Egli scrive questo libro sull'amore in ordine alfabetico: comincia da abbraccio ecc... Barthes dice che queste parole che egli individua sono quegli elementi (topiche) che caratterizzano il discorso amoroso (es: l'attesa è una figura). Lui parla di topiche perché il discorso amoroso ruota sempre intorno ad alcune figure che si ripetono. Quando pensiamo all'amore pensiamo ad un sentimento individuale. Tuttavia possiamo leggere discorsi amorosi vecchi anche di 1000 anni e ritrovarli attuali oggi. Questo perché il discorso amoroso è fatto da “momenti” come il bacio, l'attesa, l'abbraccio, il “ti amo” che si ripetono e ritornano in tutte le storie d'amore.

Barthes sostiene che le **topiche** siano delle **forme vuote** → il discorso amoroso si costruisce intorno a forme vuote. Sono forme vuote perché sono quegli elementi che costituiscono lo sviluppo del discorso amoroso e che sono condivise. Da un lato vi è il

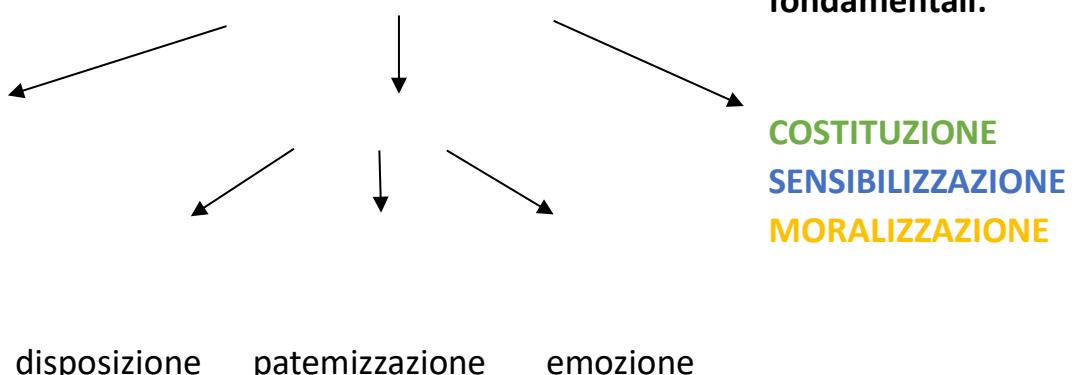
discorso amoroso che funziona per cose condivise e da un lato vi è la singola persona riempie di senso il “ti amo”, l’attesa, la telefonata ecc... La dimensione interiore e personale non esclude la dimensione condivisa anche perché se non ci fosse quest’ultima, essa non funzionerebbe. Questo perché anche i sentimenti sono parti di comunicazione → se il prossimo non ha le stesse topiche (es: per lui/lei il ti amo non vale niente) la relazione sentimentale non funzionerebbe.

Quindi da un lato vi è la dimensione individuale, intrapsichica, psicologica dei sentimenti e dall’altro, però, questi stessi sentimenti funzionano se condivisi socialmente (dunque c’è anche una dimensione sociale della passione).

L’universo delle passioni comincia a diventare pertinente con delle peculiarità:

- opposizione fare ed essere;
- idea della passione eccedente rispetto alla razionalità e alla narratività;
- idea che i sentimenti abbiano a che fare con dei discorsi che funzionano solo se esiste una dimensione condivisa e quindi sociale.

Greimas e Fontanille scrivono “**Semiotica delle Passioni**” in cui non si ha che fare con gli aspetti psichici e soggettivi ma con la dimensione intersoggettiva della passionalità e con le forme delle passioni. Inoltre si occupano del modo in cui le passioni entrano all’interno delle narrazioni (e quindi il modo in cui la passione sconvolge la narrazione). In questo libro esprimono l’idea di pensare uno **schema passionale canonico** prendendo spunto da quello narrativo. L’idea di Greimas e Fontanille è che le passioni siano articolate al loro interno. Ogni passione presuppone uno schema passionale canonico, cioè il modo in cui una passione può evolversi e strutturarsi al suo interno. **Le passioni sono articolate in momenti fondamentali:**



La **COSTITUZIONE** mima la manipolazione → il momento iniziale del percorso passionale. È il momento il cui la passione comincia a formarsi. La caratteristica della costituzione è che le passioni si costituiscono a livello sociale: le passioni non

nascono dentro di noi bensì fuori, con le relazione che abbiamo con l'esterno. Quindi **la costituzione si ha quando il soggetto viene esposto alla passione.**

La **SENSIBILIZZAZIONE** si suddivide in altri 3 momenti:

- disposizione → è una sorta di competenza patemica. Il soggetto può imparare a capire come funzionano le passioni: esse funzionano in base a determinate azioni, linguaggi, modi di fare ecc.. Le passioni presuppongono delle azioni e queste azioni devono essere apprese.
- patemizzazione → è il momento dell'azione patemica: l'appassionato ad un certo compie delle azioni (es: si dichiara all'amata/o). Molto spesso le passioni portano ad un'azione (NB: in alcuni casi l'azione è interiore, ad esempio la malinconia).
- emozione → è lo specifico della passionalità, cioè prendere il corpo. La passione ad un certo punto prende il sopravvento (es: il geloso va in escandescenza). La passione ha una dimensione somatica → si subisce un cambiamento fisico. Questa dimensione è fondamentale in quanto essa sfugge alla razionalità. La fisicità e la percezione somatica sono fondamentali non solo per gli effetti della passione ma anche per l'evoluzione della passione.

Altro aspetto importante è l'opposizione **azione-passione** → l'idea è che la passione sia passiva (il soggetto è preso dalla passione) mentre l'azione è attiva (il soggetto fa delle cose). Ma in realtà la passione è attiva: la passione non è qualcosa che subisco, non è qualcosa di irrazionale ma ha una sua propria razionalità che contiene un nucleo forte di qualcosa che va oltre (l'emozione, la sensorialità, la corporeità ecc...).

La **MORALIZZAZIONE** è il momento finale. Somiglia alla sanzione dello schema narrativo canonico. La passione spesso viene sanzionata socialmente rispetto ad una dimensione che è legata ad un eccesso o un difetto (il troppo o il troppo poco).

Es: Che differenza c'è tra l'*avaro* e il *morigerato*?

- | | |
|--|-----------|
| Il primo può essere associata solo ad una figura negativa.
Il secondo è una figura positiva: è colui che sta attento al denaro e che rispetta i limiti. | intensità |
|--|-----------|

} Il tipo di azione è uguale. È solo un problema di

Schema passionale canonico

COSTITUZIONE	SENSIBILIZZAZIONE			MORALIZZAZIONE
	DISPOSIZIONE	PATEMIZZAZIONE	EMOZIONE	
Il soggetto è nelle condizioni di conoscere una passione	Il soggetto acquisisce le competenze per provare una passione	Il soggetto è modificato nella passione. La passione si realizza in lui come "vissuto" ed egli scopre le ragioni dei turbamenti precedenti in relazione alla passione attuale	La passione è leggibile nel corpo del soggetto – somatizzazione. L'evento passione è ora osservabile	La passione osservabile viene valutata e giudicata culturalmente

Lo schema passionale canonico (5 momenti) guarda all'evoluzione di una passione.

Lo schema narrativo canonico (4 momenti) guarda ai momenti di trasformazione che costituiscono una narrazione.

Le passioni non sono tutte uguali perché il modo in cui si sviluppano è diverso.

Inoltre non tutte le passioni devono per forza compiere tutti i passaggi. La passione è articolata al suo interno e può arrestarsi in momenti diversi.

Es: Posso essere esposto alla gelosia, riesco a riconoscerla ma non la assumo → c'è la costituzione ma non c'è la disposizione e nemmeno la patemizzazione.

Quindi: le passioni sono condivise ed esiste una struttura che è comune a queste passioni.

ARTICOLAZIONE INTERNA ALLE PASSIONI

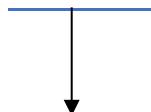
Ma dove si trova il modello di passione che funziona in una data cultura? Nel dizionario. Ma come si fa a definire una passione? Le definizioni delle passioni nel dizionario sono racconti. L'unico modo che abbiamo di definire una passione è immaginare un microracconto che la articoli.

Es: Nostalgie: stato di deperimento e di languore causato da un rimpianto ossessivo del Paese natale, del luogo in cui si è a lungo vissuti. Melanconico rimpianto di una cosa che si desidera di nuovo o di cioè che non si è conosciuto. (dizionario francese) → vi è un passato e un futuro

Nostalgia: stato d'animo corrispondente al desiderio pungente o al rimpianto malinconico di quanto è trascorso o lontano. (dizionario italiano) → vi è un passato ma non vi è un futuro

Quindi le passioni non sono tutte uguali socialmente e culturalmente. La “Nostalgie” francese e la “Nostalgia” italiana si somigliano ma non sono uguali. Tuttavia, con parole e strutture diverse, le dimensioni (sensoriale e fisica) ritornano: il “desiderio pungente” è un desiderio che mi provoca delle sensazioni fisiche, lo “stato di deperimento” è un deperimento fisico. La nostalgia prende il corpo.

Greimas analizza la Nostalgie per ricostruire le strutture profonde delle passioni.



- 1) stato patemico 1: deperimento, languore, melancolia;
- 2) stato patemico 2: rimpianto (ossessivo o meno);
- 3) disgiunzione da un oggetto di valore (Paese natale, cosa che si desidera nuovamente).

Ma che cos'è il “**deperimento**”? Sempre secondo lo stesso dizionario, esso è “indebolimento, dimagrimento, languore che si ritrovano nella melancolia”. Sono innanzitutto “passioni del corpo” che solo in un secondo momento diventano “passioni dell'anima”. Il sema comune è quello della /diminuzione/ accoppiata all'articolazione della categoria /vita/ vs /morte/ che viene in qualche modo aspettualizzata (cioè scandita nel tempo). L'idea è che sia un passaggio dal positivo al negativo, cioè dalla /vita/ alla /morte/, che presuppone /duratività/, /diminuzione/ e /distensività/.

Ma che cos'è il “**rimpianto ossessivo**”? È uno “stato di coscienza doloroso causato dalla perdita di un bene”.

Distinguiamo “stato di coscienza” e “stato doloroso”:

- STATO DI COSCIENZA → riconoscimento immediato della propria attività psichica (sono io che guardo me stesso e riconosco di essere in un certo modo

in questo momento). Questo “riconoscimento” presuppone la costituzione di un soggetto che percepisce se stesso e riconosce quello che sta pensando. Si installa un soggetto metacognitivo che percepisce la perdita di un Ov che provoca disforia.

- **STATO DOLOROSO** → sentimento o emozione penosa risultante dall’insoddisfazione delle tendenze, dei bisogni. Questo “rimpianto” è un universo di senso in cui c’è l’attante metacognitivo che guarda se stesso e il soggetto che prova dolore. Il rimpianto intensifica lo stato doloroso perché colui che prova rimpianto non lo fa una volta. La /disforia/ viene aspettualizzata e intensificata.

Infine “**OSSESSIVO**”, cioè “tormenta in modo incessante”. Dentro il rimpianto ossessivo vi è una dimensione di iperattività.

E per quanto riguarda l’**“oggetto perso”**? È il “Paese natale” (figurativo) ma anche una “cosa che si desidera di nuovo” e di “ciò che non si è conosciuto”, evocando un vissuto immaginario. A differenza della definizione italiana di Nostalgia, in quella francese vi è il concetto di “nostalgia della propria patria”. Con “desiderio di ciò che non si è conosciuto” non intendiamo un futuro necessario ma un futuro parallelo, cioè un vissuto immaginario, un “vissuto che potrebbe essere”.

Il futuro può avere una connotazione euforica → possiamo immaginare il futuro come qualcosa di potenzialmente positivo. In italiano con “Nostalgia” intendiamo sempre qualcosa di negativo, qualcosa che porta a soffrire, invece nella “Nostalgie” francese vi è anche una forma di piacere.

Victor Hugo scriveva: La nostalgia è la “felicità di essere triste”; dietro la nostalgia c’è una sorta di felicità, si prova piacere nel provare nostalgia. Dietro il ricordo del passato c’è una sensazione positiva.

L’idea è che il lessema è una condensazione; è una narrazione potenzialmente molto grande ma in miniatura che bisogna espandere. Basta andare a guardare i lessemi che sono parte di quella definizione per vedere che questo racconto si amplia moltissimo. Quindi il livello lessematico del linguaggio si presenta come una condensazione che a ogni momento nasconde dei discorsi in espansione.

Non ci può essere significazione senza percezione. Acquisiamo un’informazione attraverso il nostro corpo. Il nostro corpo è l’interfaccia fra ciò che è interno a noi e ciò che sta fuori. La percezione non è solo visiva. Ad esempio di un quadro possiamo

percepire il lavoro del pittore che non ha creato solo delle immagine. La relazione fra soggetto e mondo è considerata sulla base della mediazione del corpo, sorta di interfaccia che è allo stesso tempo parte del mondo e punto di vista a partire dal quale ci può essere esperienza del mondo. Quindi c'è sempre il corpo ma anche le **esterocezioni**, cioè la percezione di ciò che sta fuori di noi, e **interocezioni**, cioè ciò che noi pensiamo a partire da delle sensazioni. Tuttavia vi è un'altra dimensione: la **proprioceuzione**, cioè la percezione che abbiamo di noi stessi. Queste categorie semiche (esterocettive, interocettive e propriocettive) sono cruciali per comprendere il rapporto tra il mondo e lingue naturali nella prospettiva greimasiana: il mondo è considerato, infatti, una semiotica il cui piano dell'espressione è costituito da tratti, figure e oggetti che andranno a formare il piano del contenuto della lingua naturale. La costruzione del piano dell'espressione che è deviata dalla percezione è un aspetto fondamentale. Dobbiamo interrogarci su come si costruisce questa percezione.

LE COMPONENTI DELLE PASSIONI

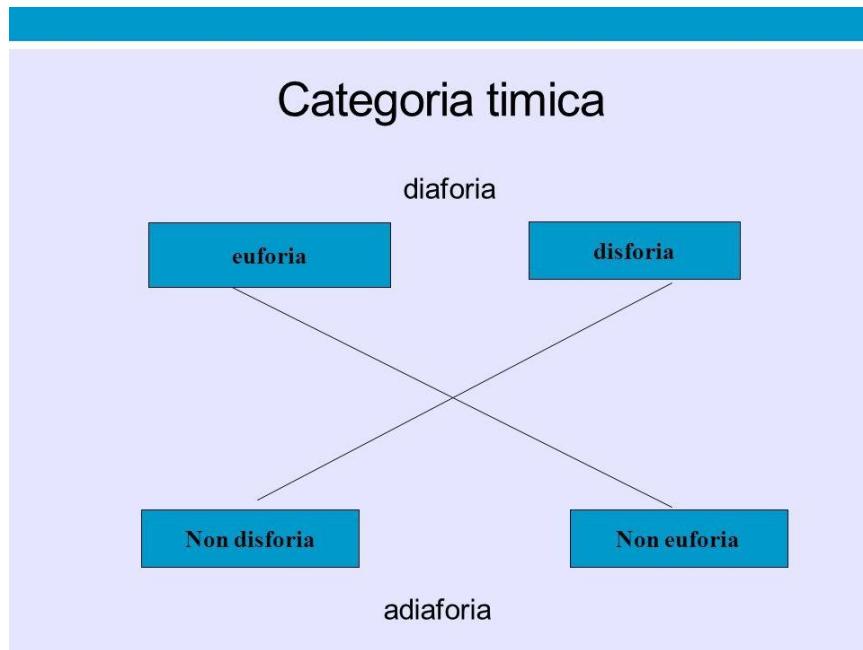
Dal punto di vista della narrazione, ci si rende conto che, lo schema narrativo canonico, non basta per analizzare in pieno le passioni, questo perché:

- La manipolazione non riesce sempre;
- Dietro il fare attivo ("far-fare") c'è un'altra dimensione, il far-essere; - Gli atti linguistici sono intessuti di passionalità (ne parla Austin in termini di performatività del linguaggio). Le componenti delle passioni sono:

1. TIMIA

Abbiamo già parlato del fatto che i quadrati semiotici non abbiano una polarizzazione e che è necessario sovrapporre la categoria timica per polarizzare i quadrati. La categoria timica è una categoria propriocettiva, cioè una categoria legata alla sensazione di benessere o di malessere che una passione provoca.

Dunque: [la categoria timica si sovrappone a qualsiasi categoria semantica per polarizzare il quadrato semiotico, ed è una categoria propriocettiva](#). "Si tratta – dice Greimas – di una categoria 'primitiva', detta anche propriocettiva, con l'aiuto della quale si cerca di formulare molto sommariamente il modo in cui ogni essere vivente, iscritto nel suo ambiente, 'si sente' lui stesso e reagisce a ciò che lo circonda, essendo l'essere vivente considerato come 'un sistema di attrazioni e di repulsioni'". [Euforia/Disforia](#) è una categoria timica.



La categoria timica è alla base dei giudizi di valore e determina atteggiamenti positivi (euforici) o negativi (disforici) rispetto a qualcosa o a qualcuno.

- Passioni euforiche: felicità, ammirazione, speranza, curiosità; •
- Passioni disforiche: paura, incertezza, ansia, invidia, vergogna, malinconia;
- Passioni adiaforiche (neutre, né euforiche né disforiche): indifferenza, apatia;
- Passioni diaforiche (sintesi complessa di euforia e disforia): sdegno, indignazione, sfida. Anche l'amore è una passione diaforica in quanto essa alterna momenti di euforia e momenti di disforia.

2. MODALITA'

Le combinazioni modali aiutano a rendere conto del funzionamento delle passioni. Quest'ultime si possono descrivere attraverso delle configurazioni modali. Ad esempio la gelosia è una forma di voler sapere → non è un problema di volere questa persona sempre per sé ma è piuttosto un problema di voler sapere cosa faccia, con chi sia ecc... L'ansia, invece, è una forma di non-poter-non-fare (ad esempio non poter non pensare al peggio).

Vi sono delle **relazioni tra la timia e la modalità**:

- volere (se non si trova un non-potere) e potere (in quanto il soggetto si rappresenta se stesso come potente) sono delle modalità euforizzanti;

- dovere e sapere sono modalità più ambigue in quanto alle volte possono essere euforizzanti e altre volte disforizzanti.

3. TEMPORALITÀ'

La temporalità riguarda la dimensione temporale a cui la passione guarda. Le passioni sono fortemente legate alla dimensione temporale. Esistono le passioni del passato (es: nostalgia e malinconia), passioni che riguardano il futuro (es: ansia) e quelle che riguardano il presente (es: gioia).

4. ASPETTUALITA'

L'aspettualità rende conto del processo di cui la reazione passionale fa parte. Cioè l'aspettualità rende conto del fatto che la passione ha una sua processualità; quindi in funzione alla reazione che caratterizza la passione abbiamo:

- passioni incoative → entusiasmo (l'entusiasmo ha che fare con un momento iniziale di un sentimento. Un individuo non può essere entusiasta sempre ma l'entusiasmo si trasforma poi in qualcos'altro, ad esempio può passare ad una situazione di positività o di contentezza.);

- passioni terminative → delusione •passioni istantanee → orrore

- passioni durative → paura (si può rimanere per tutta la vita nella paura), allegria, odio.

NB: Rabbia e odio sono due passioni del presente. Ma cosa cambia tra le due passioni? L'odio è una passione potenzialmente durativa, cioè possiamo odiare per tutta la vita. La rabbia invece è una passione puntuale: essa dopo un po' finisce, al massimo può diventare odio ed essere durativa. Quindi da un lato c'è passione che il tempo guarda e dall'altro lato vi è la passione e il modo in cui si situa la ragione passionale rispetto a questa processualità. Colui che odia e colui che è arrabbiato possono provare la stessa cosa ma la configurazione dell'odio è diversa dalla configurazione della rabbia.

5. INTENSITÀ'

L'intensità è la misura della passione, cioè misura quanto la passione è capace di condizionare il comportamento. Ci sono tre tipi di intensità:

- **intensità di coinvolgimento** → quanto la passione condiziona il comportamento, le scelte, le strategie del soggetto;
- **intensità riflessiva** → come un soggetto percepisce il proprio stato (e come lo modifica di conseguenza, per es. nel caso dell'ansioso);

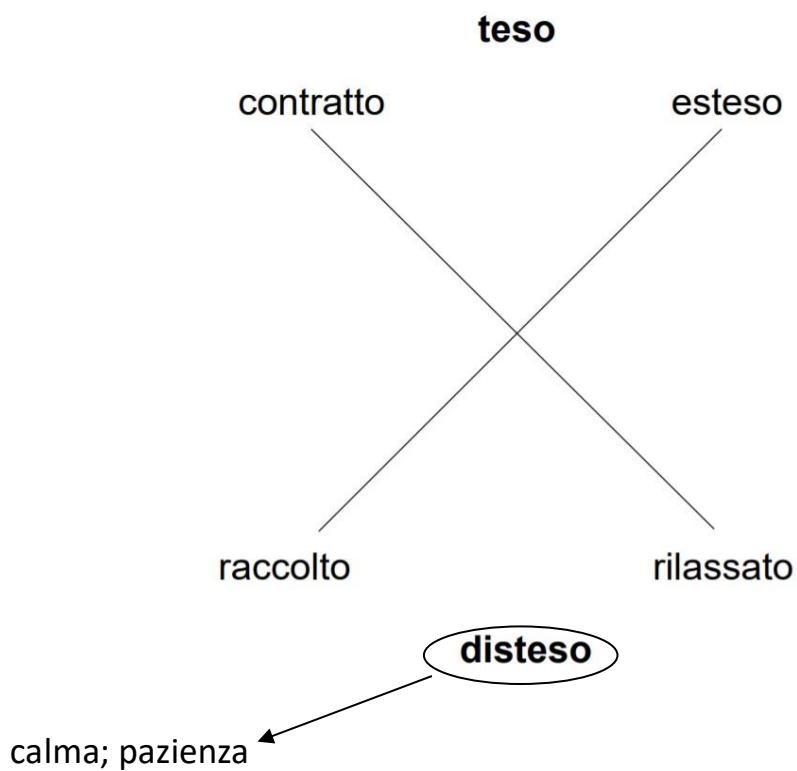
- **intensità dell'affezione** → quanto è importante per il soggetto ciò che sta succedendo.

6. TENSIONE

La tensione ha che fare con una quantità che è funzione nello sviluppo del tempo con un oggetto verso il quale si tende. Ci sono le passioni che possono essere molto tese senza necessariamente essere intense.

Es: l'attesa è una passione che non è caratterizzato dall'intensità ma dalla tensione → l'attesa aumenta al diminuire della distanza dell'evento. Le passioni sono legate al modo in cui noi concettualizziamo i sentimenti dell'altro; costruiamo un'immagine mentale dell'altra persona, edifichiamo un simulacro. L'amore è un gioco di costruzione di simulacri, infatti, si tratta di valutare le mosse dell'avversario, attenderle in funzione della definizione di un determinato stato.

La tensione è in stretto rapporto con l'intensità anche se le due cose non coincidono.



7. RITMO

Le passioni sono legate al ritmo, cioè esse si evolvono nel tempo. Le passioni hanno delle forme di ricorsività come il ritornello di una canzone si ripresenta. Es: l'amore è una passione che oscilla continuamente tra euforia e disforia costruendo così un ritmo.

Non a caso, il ritmo musicale ha degli effetti passionali. La musica è un linguaggio non-universale, ma che parla e suscita passioni. In sintesi, il ritmo è parte della passione, ma serve anche ad esprimerla.

NB: si nota come moltissime di queste dimensioni hanno che fare con la temporalità.

ESTETICA NELLA SEMIOTICA

Il corpo, in quanto luogo della percezione dell'estesia, rientra nel punto a partire dal quale si può parlare di senso.

Il corpo è un oggetto paradossale perché esso è sia oggetto del mondo sia il luogo a partire dal quale percepisco il mondo. L'individuo attraverso il corpo non percepisce soltanto ciò che sta all'esterno ma anche ciò che sta all'interno di esso.

Tra i 5 sensi quello della vista è il più importante per l'estetica.

Esperimento → campioni di non vedenti dalla nascita che hanno imparato a conoscere il momento intorno senza la vista. Una persona non vedente per imparare a conoscere, ad esempio, un quadrato segue col tatto il contorno della figura. Non appena, grazie ad un intervento, queste persone riacquistano la vista, tramite quest'ultima non riescono a riconoscere il quadrato immediatamente ma per farlo devono seguire il suo contorno con gli occhi. Questo esperimento ci suggerisce che esiste un **tatto della vista**.

La sensorialità naturale non è quella dei 5 sensi ma il corpo è un organismo che ha una sensorialità complessa legata all'esteriorità e all'interiorità. Una cosa è la sensorialità intesa culturalmente e una cosa è la sensorialità naturale. Tutto ciò è fondamentale in quanto dall'esperienza estesica, cioè dall'esperienza sensoriale, viene un'esperienza di senso. Tutto ciò risalta maggiormente nell'esperienza estetica in quanto essa è il prodotto di un'esperienza estesica. Allora i semiotici si sono interrogati su quale rapporto ci sia tra estetica ed estesia.

L'esperienza estetica presuppone una sensorialità; l'estesia riguarda la percezione, ovvio prerequisito di un'esperienza estetica. L'estetica è una branchia della filosofia. La semiotica si occupa di questioni estetiche, ma lo fa partendo da principi semiotici. In pratica, si sposta l'attenzione dai problemi della bellezza, della sua costituzione e del suo cambiamento, alla modalità con cui si costituisce l'esperienza del bello; in tal senso si fa riferimento all'estesia, tutto questo lo si fa in funzione dei processi di significazione. La riflessione semiotica mette in discussione i presupposti dell'esperienza estetica, non i suoi effetti. Il problema non è cosa sia il bello, se sia

assoluto o relativo, ma sono i presupposti linguistici della costruzione dell'esperienza estetica. In altre parole, il problema è capire quando qualcosa è arte, non se lo è.

Il problema dell'**ESTETICA IN SEMIOTICA** viene affrontato in un saggio di Marrone. Quest'ultimo si apre con un'analisi del romanzo di Proust "All'ombra delle fanciulle in fiore" (secondo volume dell'opera "Alla ricerca del tempo perduto") in cui l'autore si impegna a descrivere tutte le sensazioni che il protagonista prova. Il momento particolare di cui si occupa Marrone è il momento di una pièce teatrale recitata da una famosissima attrice, cioè Berma. Il problema a partire dal quale discutiamo tutto ciò è legato all'aspettativa → Proust descrive tutto quello che Marcel pensa prima di assistere alla Phèdre recitata dalla Berma: « ciò ch'io chiedevo a quella matinée era ben altra cosa che un piacere: erano verità appartenenti ad un mondo più reale di quello dove vivevo, e la cui conquista, una volta compiuta, non avrebbe potuto essermi tolta: [...] il godimento che avrei provato durante lo spettacolo mi appariva come la forma necessaria dalla percezione di quelle verità ». Quindi lui cercava delle verità di un ordine superiore in questa esperienza. Quando Marcel arriva ad assistere a questa rappresentazione prova una forte delusione. La Berma non fa quello che lui si aspettava → « avevo un bel tendere verso la Berma gli occhi, gli orecchi, l'animo, per non lasciarmi sfuggire una briciola delle ragioni ch'ella mi avrebbe dato per ammirarla, non riuscivo a raccoglierne una sola. Non potevo neppure [...] distinguere nella sua dizione e nella sua mimica delle intonazioni intelligenti, dei bei gesti. La ascoltavo come avrei letto Phèdre, o come se Fedra stessa avesse detto in quel momento le cose che udivo, senza che il talento della Berma sembrasse aggiungere loro alcunché ». Niente di quello che Marcel si aspettava riusciva a raccontarlo dopo aver assistito a questa rappresentazione. Il piacere estetico atteso con impazienza, e provato sino alle prime scene della rappresentazione, viene progressivamente meno, sino ad esaurirsi del tutto al momento dell'entrata in scena dell'attrice. Marcel (autore), ad un certo punto, non racconta soltanto la prospettiva di Marcel (enunciatore) ma anche quella della nonna che lo aveva accompagnato a vedere la pièce. La nonna guarda Marcel vedere la rappresentazione e lo vede completamente rapito e affascinato da questa rappresentazione. *Ma perché Marcel era così coinvolto da essa ma non riusciva ad esprimere quanto avesse vissuto durante la pièce teatrale?*

Greimas ci parla di **presa estetica**. Con "presa estetica" Greimas intende il prodotto dell'arte nel senso di estetica che guarda l'arte come forma di esperienza di ordine superiore. "Dell'*Imperfezione*" è l'ultimo suo libro incentrato sulla bellezza estetica.

Egli cerca una **semiotica dell'estetica** (l'estetica di cui si occupa Greimas non è un'estetica necessariamente dell'opera d'arte o della struttura perfetta). Il problema per Greimas è capire, attraverso i testi, in che cosa consiste l'esperienza estetica (cioè l'esperienza dell'arte). Dunque Greimas prende i testi che raccontano delle esperienze estetiche non necessariamente artistiche ma quotidiane. In che modo la mediazione influenza l'oggetto che conosciamo? A seconda della mediazione, del canale che uso, della corporeità, della competenza, cambia l'oggetto.

Il problema della presa estetica è il problema dell'esperienza estetica. Qual è la caratteristica dell'esperienza estetica nel senso artistico? La caratteristica dell'esperienza estetica è non poter essere raccontato → l'esperienza estetica è quella cosa che mette in discussione le categorie della persona che guarda.

L'esperienza estetica è tale se dà una scossa, cioè se turba il soggetto e sconvolge la sua percezione. Quindi se non riusciamo a raccontare un'esperienza è perché non si tratta di un'esperienza soltanto intellettuale. L'arte non è mai una esperienza soltanto intellettuale. Greimas sostiene che *l'arte è fatta per mettere in discussione le nostre categorie percettive*.

Marcel non riusciva a percepirci percepire. Ci voleva un punto di vista esterno per capire quello che stava succedendo perché la persona, nel momento in cui è dentro a questa esperienza, viene scosso e non riesce a fare nulla se non seguire il ritmo (nel caso di una canzone) o le parole (nel caso di una rappresentazione teatrale). Alla fine di questa esperienza la persona non sa descrivere ciò è successo. Tutto ciò succede perché **l'esperienza estetica non è prodotta sul momento ma si può costruire solo a posteriori**. La sua caratteristica è quella di essere indescrivibile ma si può ricostruire; cioè ciò che è avvenuto lo si può pensare successivamente (ad esempio 2 giorni più tardi) ritornando con la memoria a ciò che è accaduto. Quindi l'esperienza estetica è sempre imperfetta perché è sempre il prodotto di un discorso ricostruito a posteriori. La presa estetica è il momento in cui il soggetto viene preso dall'esperienza, viene mosso dal suo sentire.

L'estetica è il momento in cui ha luogo l'esperienza e il momento in cui il soggetto viene rapito.

L'esperienza estetica produce un effetto patemico: la nostalgia. La bellezza è sempre qualcosa verso la quale proviamo poi nostalgia.

Greimas utilizza un racconto di Italo Calvino proprio per esemplificare il problema dell'attesa. Calvino mette il personaggio Palomar come eroe della percezione: ogni racconto è una situazione e ogni situazione ha delle caratteristiche percettive. Il racconto che analizza Greimas si intitola “Il seno nudo” ed è la storia del momento in cui Palomar passeggiando sulla spiaggia incontra una bagnante distesa sulla sabbia a

seno scoperto. L'uomo va avanti a posta non per guardare la donna ma per riflettere sul modo in cui la guarda. **Ci sono diversi passaggi e ad ogni passaggio cambia lo sguardo:**

1. Passaggio → « Il signor Palomar cammina lungo una spiaggia solitaria. Incontra rari bagnanti. Una giovane donna è distesa sull'arena prendendo il sole a seno nudo. [...] Sa che in simili circostanze, all'avvicinarsi di uno sconosciuto, spesso le donne si affrettano a coprirsi e questo gli pare non bello: perché è molesto per la bagnante che prendeva il sole tranquilla; perché l'uomo che passa si sente un disturbatore; perché il tabù della nudità viene implicitamente confermato; perché le convenzioni rispettate a metà propagano insicurezza e incoerenza nel comportamento anziché libertà e franchezza. ». Si tratta di uno **sguardo sociale**, convenzionato. La nostra percezione è una **percezione culturalizzata**, costretta da regole che subiamo. Quindi, davanti ad una presunta vergogna (il seno nudo, appunto) volgiamo lo sguardo da un'altra parte. Nel distogliere lo sguardo, c'è però, la conferma che quel seno nudo è qualcosa di scandaloso.

2. Passaggio → « Perciò egli, appena vede profilarsi da lontano la nuvola bronceorosea di un torso femminile, s'affretta ad atteggiare il capo in modo che la traiettoria dello sguardo resti sospesa nel vuoto e garantisca del suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone. Però, pensa, io così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch'io finisco per rafforzare la convinzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto che, dal bagliore intenso che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, mi è parso fresco e piacevole alla vista. Insomma il mio non guardare presuppone che io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupo, e questo è in fondo un atteggiamento indiscreto.

Ritornando dalla sua passeggiata, Palomar ripassa davanti a quella bagnante, e questa volta tiene lo sguardo fisso davanti a se, in modo che esso sfiori con equanime uniformità la schiuma delle onde che si ritraggono, gli scafi delle barche tirate a secco, il lenzuolo di spugna teso sull'arena, la ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo, il profilo della costa nella foschia, grigia contro il cielo.

Ecco, - riflette soddisfatto di se stesso, proseguendo il cammino - sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio, e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo di un gabbiano o di un nasello. Ma sarà proprio giusto, fare così, riflette ancora, o non è un appiattire la persona umana a

livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? ». Si tratta di uno **sguardo oggettivante** che guarda tutto allo stesso modo, uno sguardo forzatamente neutro che ribadisce una visione maschilista.

3. Passaggio → « Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora nel far scorrere il suo sguardo con oggettività imparziale, fa in modo che non appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento, la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che esso acquista e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato. ». Si tratta di uno **sguardo che mette in discussione**, che decide a cosa dare peso e che si sofferma. È qui che si produce la presa estetica perché questo sguardo si caratterizza:

- per la sua individualità
- per il fatto che la vista non è più solo vista ma si trasforma in **tatto**

Questo ritornare al sensorio comune è la spina della presa estetica. La presa estetica è quel momento che può essere raccontato. Con il suo racconto ci dà la possibilità di raccontare questo momento che è un “guizzo”. La percezione rimescola completamente le carte: lo sguardo diventa tatto. È la presa estetica che mette in discussione i confini tra i sensi.

4. Passaggio → « Così credo che la mia posizione risulti ben chiara - pensa l'uomo -, senza malintesi possibili. Però questo ritrarsi dello sguardo, questo mettere il seno tra parentesi, non potrebbe in fin dei conti essere interpretato come una ripulsa, una svalutazione, un cacciarlo via di lì, dalla luce del sole, relegandolo nella penombra in cui lo hanno tenuto secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato?

Una tale interpretazione tradirebbe le migliori intenzioni dell'uomo, che, pur appartenendo a una generazione matura, per cui la nudità del petto femminile s'associa all'idea di una intimità amorosa, tuttavia saluta con favore questo cambiamento nei costumi, sia per ciò che esso significa come riflesso d'una mentalità più aperta nella società, sia in quanto questa vista in particolare gli riesce gradita. Questo incoraggiamento disinteressato egli vorrebbe riuscire ad esprimere nel suo sguardo.

Fa dietrofront. A passi decisi muove ancora verso la donna sdraiata al sole. Ora il suo sguardo lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà sul seno con uno speciale riguardo, ma si affretterà a coinvolgerlo in uno slancio di gratitudine per tutto, per il sole e per il cielo, per i pini ricurvi e la duna a l'arena e gli scogli e le nuvole e le alghe, per il cosmo che ruota attorno a quelle cuspidi aureolate. Questo dovrebbe bastare a tranquillizzare definitivamente la bagnante e a sgombrare il campo da illazioni fuorvianti. Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei si alza di scatto, si ricopre, sbuffa, si allontana con scrollate infastidite della spalla come sfuggisse alle insistenze moleste di un satiro.

Il peso morto di una tradizione di malcostume impedisce di apprezzare nel loro giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar. ». Lo **sguardo si fa più maturo**. Tuttavia la donna sente il tatto di questo sguardo, si copre e se ne va.

La presa estetica è quel momento in cui si mettono in intuizione la procedura dell'esperienza estetica stessa per tornare ad una dimensione di percezione del mondo non culturalizzata. Questa percezione non culturalizzata è una percezione che non suddivide la sensorialità così come ci è stata raccontata (quella con i 5 sensi). È una percezione che può permettersi una libertà che la nostra percezione, invece, non può permettersi. I sensi sono il prodotto dell'esperienza. I cinque sensi sono un'invenzione, in quanto la nostra sensorialità scappa dagli schemi e il racconto di Calvino parla proprio di questo.

L'esperienza estetica rende visibile ciò che noi non vediamo → la percezione è mediata da una corporeità che non ha nulla di naturale. La nostra sensorialità è costruita, è prodotto di una costruzione.

Quindi ci sono due semiotiche: una che sta fuori di noi e una che sta dentro di noi. Il nostro corpo è costruito come una semiotica.

SEMIOTICA DELLO SPAZIO: OPEN SPACE

Su questo spazio noi proiettiamo e inscriviamo dei sensi ma non potremmo farlo se questo spazio non avesse una sua intrinseca articolazione. Obiettivo: ricostruire l'articolazione a questi spazi

Qual è la cosa che rende lo spazio possibile di significazione? La sua articolazione (il sistema di differenza di cui ci parlava Saussure). Quindi qual è il punto di inizio? Uno spazio che non ha articolazione → l'open space.

Si definisce *open space* un' architettura costruita su un unico ambiente. Nasce per scopi industriali.

Continuità vs Discontinuità è la categoria fondativa dello spazio dal punto di vista semiotico → senza discontinuità non c'è articolazione e senza articolazione non ci può essere significazione.

Lo spazio dell'*open space* è uno spazio continuo. Gli open space iniziano ad essere utilizzati nel anni '50 con gli uffici. Frank Lloyd Wright fu un architetto che mise in pratica un'idea che consisteva nel mettere tutti in un'unica stanza in modo tale da risolvere tutti i problemi di comunicazione tra gli impiegati. Tuttavia si crea una sorta di controllo, cioè tutti iniziano a guardare tutti, e allora si rifrazione lo spazio.

Dunque capiamo che a seconda di come viene organizzato lo spazio si organizzano i rapporti umani. Lo spazio da un lato riflette le interazioni ma dall'altro lato le provoca. La relazione tra lo spazio e la soggettività è una relazione di significazione. Il problema nell'*open space* è rappresentato non solo dalle pareti ma anche dalle porte → manca la suddivisione in pareti e quindi viene meno il dispositivo che regola il passaggio, cioè la porta. La porta è la classica idea del segno → il senso della porta si costruisce a partire dalle relazioni che intrattiene con ciò che le sta intorno oppure con quello che non le sta intorno quando vediamo che la porta non c'è (è il caso dell'*open space*). Nella maggior parte dei casi, negli *open space*, ne sopravvivono due di porte: quella di ingresso e quella dei servizi igienici. Ovvero le due porte che separano il pubblico dal privato. Invece la porta che viene meno con più frequenza negli *open space* è quella della cucina. Scompare la porta e compare l'isola.

Quest'apparente rimozione del confine ne presuppone la costruzione di un altro confine: è come se il ruolo della porta venisse preso in carico proprio dall'isola. È quest'ultima infatti a separare la parte maggiormente privata di questo spazio, quella in cui opera il cuoco, da quella pubblica. Si è in cucina insomma se si sta da un certo lato dell'isola, mentre chi sta dall'altra parte ne è fuori.

La seconda porta a venir meno nei loft contemporanei è senz'altro quella della camera da letto. Questo tipo di spazio si ha di solito in appartamenti compatti nei monolocali in cui soggiorno/salone, cucina e camera da letto sono integrati. Ci sono casi che hanno a che fare con il nascondimento dell'oggetto principale: il letto. Il fatto di trasparire un ambiente trasforma gli oggetti che gli stanno dentro. L'oggetto nascosto non fa che riconfigurare lo spazio.

Es: Di giorno il tavolo e le sedie sono gli oggetti che caratterizzano una sala da pranzo, di notte questi stessi oggetti diventano rispettivamente un comodino e un armadio dove poter poggiare i vestiti.

Ci sono altri casi in cui, invece, la camera da letto si trova su un soppalco. In questo caso essa viene separata dagli altri ambienti da una scala. Cioè la scala qui svolge la stessa funzione di una porta: separa gli spazi che dividono l'intimo dal pubblico. Abbiamo già detto che una delle porte che difficilmente viene meno è quella del bagno. Tuttavia ci sono casi in cui è un oggetto presente in quest'ambiente che sparisce per posizionarsi da qualche altra parte, ad esempio le vasche da bagno. Esiste un ulteriore fenomeno in cui ci sono degli spazi abbastanza grandi da permettere l'ingresso di oggetti che solitamente si trovano al di fuori delle case, come ad esempio biciclette, motociclette e addirittura macchine. Questi oggetti, una volta dentro, finiscono per essere risemantizzati, diventano anch'essi parte dell'arredamento → cambia il senso della macchina (non viene visto più come mezzo di trasporto ma come oggetto di contemplazione).

Tutta la rete di sensi, di significati degli oggetti che stanno intorno allo spazio diventano complessi. Analizzando lo spazio si passa dal testo al discorso. Il problema non è la porta come segno ma lo spazio come testo → da qui discende il valore della porta. Tutti questi oggetti (la macchina, i soprammobili, l'open space ecc..) sono tutti dei testi che diventano parte di un discorso. Un discorso è quell'unità di ordine maggiore rispetto al testo che comporta tanti testi. Quindi gli oggetti di significazione hanno di per sé un senso ed entrano in relazione tra loro.

UNIVERSO IKEA: VOCI DI UN LESSICO INDUSTRIALE

Ikea è stato creato nel 1952 da Ingvar Kamprad. Nel 1951 viene realizzato il primo **catalogo**, che oggi, con i suoi 212 milioni di copie, è la pubblicazione a stampa con la maggior tiratura che esista oggi al mondo.

Non stiamo facendo altro che mettere insieme un discorso: gli arredi, il catalogo, i punti vendita sono tutti dei testi che costituiscono questo discorso.

Prezzo basso, funzionalità, estetica e informalità sono le caratteristiche principali. Ikea ha investito numerosi soldi nelle **istruzioni d'uso** → quest'ultimi fanno parte del discorso che Ikea costruisce. Altra particolarità è che ad Ikea tutto deve avere un **nome**. Ci sono delle corrispondenze tra i prodotti e i nomi: ad ogni prodotto viene dato un nome di un luogo, di un fiore, di una montagna o di un'espressione colloquiale. Chiamare gli oggetti per nome è un'azione comunicativa. L'assegnazione dei nomi dei prodotti IKEA segue criteri precisi, ad ogni categoria merceologica viene assegnato uno specifico gruppo lessicale, tutti accomunati dall'essere legati ai paesi scandinavi. Tutto ciò si fa proprio per produrre un effetto identitario → Ikea ha una sua lingua e il

semplice fatto di averla. Come si fa ricostruire semioticamente un discorso? Non posso che ricostruirlo a partire dai testi che lo compongono. arricchisce la sua identità. All'interno di questo discorso, il testo più efficace per spiegare la complessità e i meccanismi di IKEA è proprio lo **spazio**. IKEA è considerato uno dei luoghi di iperconsumo ma, a differenza di tutti gli altri, è capace di reprimere l'ansia consumistica. Qui tutti sembrano volerti aiutare e andarti incontro per risolvere tutti problemi sia pratici che economici.

Ikea è una narrazione → pensiamo la struttura di Ikea come un testo narrativo che ha un'articolazione. Quest'articolazione è data dai 4 momenti:

- manipolazione → IKEA regala dei doni ai clienti che hanno acquistato per la prima volta un loro prodotto.
- competenza → Il gran magazzino è uno spazio di competenza non solo sui prodotti ma anche sull'arredamento. IKEA propone ottime e numerose idee per gli spazi molto piccoli (loro ottimizzano le case piccole).
- performance → IKEA non finisce con l'acquisto del mobile ma con il suo montaggio e la sua collocazione.
- sanzione → la sanzione è di tipo sociale ed estetico in quanto IKEA ha un suo stile molto particolare, neutro.

L'essenzialità, l'apparente banalità di IKEA è voluta. Una casa arredata interamente con pezzi di design crea una specie di sovraccarico estetico che è spiacevole alla vista. IKEA è perfetto per fare da sfondo: tutte quelle forme pure, quei colori neutri sono ideali per realizzare delle cornici ai pezzi di design.

IKEA non si trova mai nei centri delle città perché non accoglie consumatori umani ma consumatori ibridi. Nel **parcheggio** devono starci più automobili possibile senza che nessuna sia troppo distante dal punto in cui ci si deve recare. Il parcheggio è lo spazio che ci accoglie, ma soprattutto che ci ospita quando, terminati gli acquisti, ci prepariamo a compiere l'ultimo atto della nostra visita: sistemare tutto nell'automobile. Il parcheggio comincia a cambiare → da spazio anonimo, funzionale, fatto per le macchine, comincia a diventare qualcos'altro: un luogo sociale e relazionale. A un certo momento della giornata, come per magia, il parcheggio non è più popolato solo da automobili ma anche da persone. È fondamentale distinguere chi può essere d'aiuto e chi no. I veterani si guardano e si studiano cercando di valutare l'esperienza dell'altro e tutto quello che può servire per far fronte agli imprevisti.

Per quanto riguarda l'**ingresso**, esso è uno spazio in cui si vede sancire un sistema di valori. In tutti i punti vendita la prima cosa che si vede appena si entra è una grande scala mobile. All'ingresso sono presenti:

- a sinistra dei contenitori con le borse gialle, una pila di cataloghi, un banchetto per le informazioni, un espositore con matite e foglietti;
- a destra un'esposizione di articoli che cambia a seconda della stagione e degli eventi.

Sempre all'ingresso troviamo una sagoma a forma di albero che segna lo spazio dedicato ai bambini.

Per quanto riguarda la **borsa gialla** che si trova all'ingresso, nessuno riesce a resisterle, sia perché un'offerta di aiuto non si rifiuta mai sia perché potrebbe esserci utile durante il nostro percorso ad IKEA. Dentro può starci di tutto: dai tovagliolini alle lampadine, insomma tutti oggetti piccoli e leggeri che spesso non hanno molto a che fare con il reparto nel quale si trovano, e che nella maggior parte dei casi potremmo trovare più tardi, al piano terra, nella zona del mercato. Il fatto che la scala mobile si trova in una posizione che la rende così evidente è un invito a far proseguire i visitatori verso su → [l'esperienza dello spazio comincia con un'ascensione](#). Prima però vi offre la possibilità di liberarvi da alcune cose in modo tale da rendere la visita più totalizzante. Ci sono le cassette di sicurezza per lasciare le borse e pacchi, la toilette e l'area bambini. Particolare è il fatto che nella struttura di Ikea i telefonini per un certo periodo non funzionavano a causa dell'assenza di segnale. Si pensa che sia stato voluto per separare il consumatore dall'oggetto fonte di distrazione e di stress. Tuttavia nell'ultimo periodo sembra che la situazione si sia risolta, forse perché è cambiato il mondo e il modo in cui i telefonini vengono utilizzati.

Appena si sale la scala mobile ci troviamo in un pianerottolo in cui si trova il ristorante, una toilette e delle scale che portano al piano inferiore, al cosiddetto mercato.

Le ricostruzioni degli ambienti cambiano di tanto in tanto ma di solito troviamo un salotto, una camera da letto o una cucina. In questo modo IKEA dà un assaggio della sua offerta e dello stile che esprime. Ogni ambiente ha una sua atmosfera. Lo spazio del salotto viene costruito mettendo al suo interno un divano, qualche mobile e un televisore in modo tale da rendere l'ambiente accogliente, naturale e soprattutto vivo. Quindi IKEA non fa altro che venderci delle atmosfere non dei mobili.

Inoltre molti oggetti, come poltrone o divani, sono poggiati a terra in modo da poter essere provati mentre altri (altri modelli e altri colori) sono appesi alle pareti. Non ci sono solamente ricostruzioni di singoli ambienti ma anche di interi appartamenti. In

questo modo si può passare dal salone alla cucina e poi tornare indietro come se si passeggiasse in una vera casa. Gli spazi sembrano vissuti: viene mostrata una soluzione di vita e questa ci viene raccontata → il tavolo della cucina è apparecchiato come se qualcuno ci stesse facendo colazione in quel momento. Tutto questo è inscritto negli oggetti: tazze per la colazione, posate, scodelle per cereali, sedie e la caffettiera. Naturalmente tutti gli ambienti sono vissuti non solo la cucina: ad esempio nella cameretta dei bambini possiamo trovare dei giocattoli sul tappeto o nel soggiorno un libro sul divano. *Ciò che si vuole fare è far senso alle cose, farcele pensare non come degli oggetti inerti ma come dei compagni di vita. Quindi la casa ricostruita non serve a mostrarci un prodotto che potrebbe interessarci ma a raccontarci una storia di cui il prodotto è protagonista.* All'interno dell'appartamento troviamo un sintagma cioè gli elementi di un linguaggio compresenti tra loro (divano, televisore, mobili da soggiorno nel caso del salotto), invece al di fuori di esso troviamo un paradigma cioè altre possibili alternative che esistono a uno specifico componente (l'esposizione dei divani che mostra le varie alternative di essi sia in modelli che in colori).

Nessun assistente chiede al cliente di cos'ha bisogno perché è il dispositivo, l'organizzazione dello spazio che glielo suggerisce. Quelli di IKEA sono degli spazi che comunicano continuamente e con una straordinaria efficacia immaginaria. IKEA evoca spazi abbastanza grandi per far vedere tutto ma non troppo grandi per evitare di far stancare il cliente.

Vi è un aspetto ludico-estetico nel piano dell'esposizione. Non vende solo uno stile ludico-estetico (o più stili) ma anche un modello per le famiglie → non è una casa per persone ma una casa per famiglia.

Anche nel piano inferiore, quello del mercato, vi sono degli spazi pratici (espositori da cui il cliente può prendere le cose) e spazi critici (in cui vi sono tutti i campioni dei tessuti, ad esempio, di tutte le tende uno accanto all'altro). Ma vi è anche una dimensione ludica-estetica e utopica. Si tratta di un'estetica che cerca di voler celebrare la natura profondamente e nobilmente industriale della produzione IKEA. Il bello è disponibile in grandi quantità e a un prezzo basso.

Da non tralasciare è il fatto che all'interno di Ikea sono sempre presenti delle scorciatoie che permettono ai clienti di saltare intere stanze spostandosi rapidamente da un punto all'altro. La conoscenza dei passaggi segreti, sapere dove si trovano e dove portano, è ciò di cui i veterani vanno più fieri, ciò che più di tutti li distingue dai principianti.

Nel punto vendita ci sono continuamente richiami alla progettazione e al modo in cui vengono realizzati gli arredi ma soprattutto si vedono e si toccano grazie agli spazzati e alle pareti trasparenti di cui sono dotati i mobili in esposizione. Tutto questo si fa per dimostrare che si lavora bene e che dietro i prodotti ci sono persone responsabili, tecnici attenti e procedure infallibili. È una sorta di giustificazione al prezzo troppo economico dei prodotti → è a causa dei costi dei prodotti che vengono messe in scena le dimostrazioni ma anche i continui riferimenti all'ambiente e alla natura.

CONTINUA NEL LIBRO IKEA E ALTRE SEMIOSFERE CAPITOLO 10...

