

Centro Internazionale  
di Semiotica e di Linguistica

# Documenti di Lavoro

*e pre-pubblicazioni*

Emilio Garroni

## Immagine e linguaggio

Università di Urbino  
*Italia*

numero **28** novembre 1973

serie **F**

# Immagine e linguaggio

*documento di lavoro \**

1.

Lo scopo di queste pagine è di tentare di chiarire *la possibilità di un approccio semiotico alla «pittura», o - meglio - a ciò che diciamo pittura*, cioè a qualcosa che viene assunto in prima istanza in modo puramente materiale, senza disporre di una definizione preliminare e costitutiva. Una prima approssimazione di una definizione potrà infatti essere suggerita solo al termine delle seguenti considerazioni.

1.1.

Anche senza tener conto delle difficoltà più generali o più specifiche che si opporrebbero secondo alcuni ad una considerazione semiotica della pittura, *è chiaro che non si può dare per scontata in anticipo la possibilità di una tale considerazione dal momento che a) non sappiamo in che cosa debba consistere, in generale, un «approccio semiotico», b) non sappiamo nei riguardi di che cosa un approccio semiotico deve esercitarsi, c) non siamo quindi in grado di stabilire, senza una preliminare discussione, se un punto di vista semiotico sia o no adeguato rispetto all'oggetto «pittura».* [Dove i punti a), b), c) debbono essere intesi, ovviamente, in senso epistemologico]. *Perciò cominceremo col porci innanzi tutto il problema del rapporto tra immagini e strutture linguistico-concettuali (i cosiddetti «equivalenti verbali» delle immagini stesse); tenteremo poi di specificare tale rapporto nel senso più prossimo possibile a ciò che chiamiamo pittura; infine suggeriremo (ma suggeriremo soltanto) la possibilità di estendere tale rapporto in ulteriori e possibili sensi semiotici - e con ciò potrà forse essere suggerita anche la possibilità di una migliore e più completa definizione di «pittura».*

---

\* Relazione presentata al Convegno sulla Semiotica della Pittura, organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino (21-25 maggio 1973).

La domanda iniziale del nostro discorso è, comunque, la seguente: *come possa un'immagine (d'ora in poi: I) essere rapportata a una struttura linguistico-concettuale (a una «definizione verbale»; d'ora in poi: DV), così da poter essere considerata una sua «esibizione».* Usiamo qui il termine «esibizione» in senso assai prossimo a quello kantiano (*Darstellung*). La terminologia kantiana, e le sue connesse assunzioni teoriche, ci sembra infatti assai utile e produttiva nel caso nostro, poiché ci permette di postulare un rapporto tra immagine e concetto senza dover formulare ipotesi troppo forti sulla potenzialità semiotica (suggerita p. e. dalla nozione di «equivalente verbale») dei prodotti della percezione e dell'attività rappresentativa immaginativa. Così, per «esibizioni» noi intenderemo «rappresentazioni dell'immaginazione (I) che esibiscono, mostrano, producono "a vista" un concetto (DV) e ne "dimostrano" (esteticamente) la realtà», che cioè possono essere considerate come immagini il cui senso (la cui organizzazione) deve essere colto in riferimento ad un concetto dato, o come la contropartita immaginativa (insieme concreta e non-concreta) di una relazione concettuale indicata esplicitamente attraverso una proposizione linguistica. Concreta e non-concreta: un'immagine come esibizione non è infatti una pura e semplice immagine (se mai esiste una *pura e semplice immagine*, un'immagine che non sia un «senso»), ma è piuttosto, kantianamente, un'*immagine-esempio*, un'immagine *come rappresentante di una classe di immagini, la cui condizione di appartenenza alla classe è espressa dalla definizione verbale di cui quell'immagine è esibizione.* In altre parole, l'immagine di un cane, in quanto si tratta proprio dell'immagine di un cane e non di una presunta immagine individuale, è l'immagine-esempio di una classe di immagini definita dai tratti pertinenti esplicitati dalla definizione verbale di «cane» ed esibiti da una qualunque immagine di quella classe. L'«esistenza» di una tale contropartita percettiva e immaginativa di un concetto non è affatto ovvia o dimostrabile con procedimenti ovvi. Anzi, non è in gioco qui l'«esistenza», né una possibilità di «dimostrazione» (logica). *Si tratta al contrario di un vero e proprio assioma ( $I \longleftrightarrow DV$ ) mediante il quale si stabilisce una relazione d'interdipendenza definitoria tra i termini primitivi I e DV.* Entro il quadro teorico qui supposto, in altre parole, I e DV non hanno alcun senso se non in funzione dell'assioma che definisce il loro rapporto. *Il che non esclude che in un secondo momento possa essere utile cambiare o ampliare il quadro teorico di riferimento e relativi assiomi caratterizzanti, e considerare anche la possibilità che I e DV contraggano - sotto diversi punti di vista - rapporti diversi [per esempio: ( $I \longleftrightarrow DV$ )  $\wedge$  ( $I \rightarrow X$ ), dove X è una struttura semiotica non-linguistica].*

Se un assioma non può essere dimostrato per definizione, di esso si può e si deve in certi casi giustificare l'adeguatezza rispetto a certe finalità teoriche e applicative. Supporremo perciò (accogliendo un'ipotesi che ci è stata suggerita, nel corso di una discussione epistolare privata, da O. Mannoni - che qui ringraziamo) che le *I* possano essere distinte in due classi: a) la classe *IL*, cioè la classe delle immagini «surimposées» a una struttura concettuale-linguistica, strettamente connesse a una *DV* (la rappresentazione schematica di un atomo o del sistema planetario, l'immagine di una scacchiera con i pezzi degli scacchi in una data situazione di gioco, le «figure» che fungono da supporto di una dimostrazione geometrica, ecc.); b) la classe *IN*, cioè la classe delle immagini che godono, rispetto a una sempre possibile *DV*, di ampi margini di libertà, e che non si lasciano ridurre a una *DV* in quanto non costruite o non modellate come diretta esibizione di una *DV* (una fotografia di una scena di vita, un oggetto costruito non secondo regole esplicite e coattive, un vaso, una scultura, un'opera di pittura, ecc.). *Lo scopo è di esaminare se, di fronte a questa distinzione tra le classi IL e IN, non sia invece più adeguato supporre - se si vuole esaminare il problema del rapporto tra I e DV in generale - che tra I e DV esiste una relazione assiomatica d'interdipendenza, e che le due classi sono in realtà una sola classe.* Noi crediamo infatti che la distinzione in due classi si fondi sì sopra un'intuizione o sulla ragionevole esigenza di fornire una prima descrizione approssimativa ma convincente di una fenomenologia dell'immagine; ma che si tratta d'altra parte di vedere se non sia più opportuno, dovendo esaminare il rapporto tra *I* e *DV*, abbandonare la distinzione in favore di una interdipendenza assiomatica. *Con ciò non si elimina la «ragionevole esigenza», ma si pone piuttosto il problema di soddisfarla altrimenti.* Ricordiamo che la distinzione sopra ipotizzata risponde ad assunzioni largamente presenti in estetici e studiosi d'arte.

## 2.

*Consideriamo il caso, particolarmente indicativo, delle cosiddette «figure» che fungono da supporto del discorso geometrico.* Esse hanno senza dubbio un rapporto che sembra ed è assai stretto con una *DV*: che l'immagine di una circonferenza sia proprio una figura geometrica dipende dal fatto che essa *realizza in immagine* (come, lasciamo qui indeterminato) la definizione di un determinato «ente» geometrico, come per esempio «il luogo geometrico dei punti equidistanti da un punto dato». Naturalmente, l'immagine *perfetta* di una circonferenza non può esistere, e perciò sono possibili tante figure, anche assai *imperfette*,

tali da esibire *adeguatamente* la medesima definizione di circonferenza. (Osserviamo, e lo vedremo meglio in 2.1., che la «perfezione», l'«imperfezione» e l'«adeguatezza» non sono qualità assolute, ma qualità relative da determinare di volta in volta rispetto a criteri opportuni). Una figura di circonferenza non è che una figura rappresentante di una classe di figure, la cui definizione di appartenenza è appunto la definizione di circonferenza possibile entro un sistema formale geometrico. Tutte le varie figure di circonferenza sono dunque delle *varianti* (dell'invariante-classe) o degli *esempi* che esibiscono lo stesso «concetto». *Tuttavia, sempre dal punto di vista dell'immagine, i confini della variabilità non possono essere spostati a piacere*: esiste cioè una certa fascia di variabilità percettiva delimitata da certi confini, almeno negativi, da stabilire di volta in volta (v., di nuovo, 2.1.); cosicché, per esempio, la circonferenza di un cerchio potrà presentare delle schiacciature, diciamo tre più evidenti schiacciature, da avvicinarlo a un triangolo, ma non fino al punto che il cerchio possa essere addirittura confuso con un triangolo, cioè con una figura che esibisce un diverso concetto geometrico; il che significa che le schiacciature dovranno, almeno, non presentarsi come elementi grafici il cui incontro dia luogo a vertici. *Esistono in altre parole delle condizioni minimali di pertinenza per cui una figura geometrica è percepita come immagine di una circonferenza o di un cerchio oppure come immagine di un triangolo*. E' evidente che tali condizioni, pur dipendendo da *DV* possibili a livello di teoria formale, non costituiscono un problema per questa teoria: si tratta invece di un problema di psicologia della percezione o, come sembra plausibile, di un problema in senso lato semiotico.

## 2.1.

La pertinenza dei tratti distintivi di una *I* non può essere determinata in generale: la sua determinazione dipende non soltanto dalla *DV* che la *I* esibisce, ma anche dall'uso circostanziato che dell'immagine effettiva facciamo. Se per esempio stiamo dimostrando un teorema di geometria, i confini della pertinenza sono più ampi, perché esplicitamente e continuamente facciamo ricorso alle condizioni espresse dalla *DV*, e quindi un triangolo percettivamente scaleno potrà anche funzionare come triangolo isoscele (è noto che gli insegnanti di geometria sono spesso pessimi disegnatori senza che ne soffra necessariamente la loro abilità come insegnanti di geometria); se invece stiamo progettando un disegno ornamentale o un oggetto di ebanisteria nella forma di un triangolo geometrico, i confini si restringono, nel senso che dobbiamo far ricorso a strumenti costruttivi più precisi (p. e. squadra e compasso); e così analogamente, se la produzione di una concreta immagine geometrica richiede approssimazioni sempre più

fini, come nel caso della fabbricazione di strumenti di precisione. Così, ciò che può funzionare come isoscele in sede di dimostrazione geometrica può essere scaleno per un falegname, e ciò che può essere isoscele per un falegname può di nuovo apparire come scaleno per un operaio di un'industria di pezzi di precisione. *In un certo senso incontriamo qui un paradosso: una DV esprime delle condizioni che tendono a restringere la fascia delle variazioni possibili (se, via via, la DV fornisce semplicemente le condizioni di un triangolo in generale, o proprio di un triangolo isoscele, o addirittura di un triangolo equilatero); e nello stesso tempo, quanto più ci riferiamo esplicitamente a quelle condizioni, tanto più - dal punto di vista dell'uso dell'immagine - la fascia si allarga. Ma si tratta solo di un paradosso, non di una contraddizione, perché i due opposti comportamenti dell'immagine debbono essere spiegati in rapporto a due distinte variabili: la variabile DV e la variabile d'uso.*

Sotto il profilo della variabile d'uso, ciò che decide della «precisione» di un'immagine e dei suoi confini di variabilità non è altro che l'operazione (il funzionamento di uno schema percettivo, una manipolazione operatoria, l'uso di uno strumento metrico, ecc.) che di volta in volta è più appropriata ai nostri scopi. Ora, per studiare il rapporto tra  $I$  e  $DV$ , noi dobbiamo semplicemente trascurare questo aspetto della questione, cioè considerare l'indice della variabilità d'uso come una costante. Questo non vuol dire però che una  $DV$  sia in se stessa indipendente rispetto ad una variabile d'uso, ed è anzi probabile che il suo modo di essere formulata dipenda proprio o anche dalla variabile d'uso: vuol dire soltanto che sul momento possiamo trascurare questa più complessa interrelazione e studiare, a parità di altre condizioni, i rapporti tra  $I$  e  $DV$ . Vedremo poi quali interpretazioni sono possibili, per il nostro specifico problema di una considerazione semiotica della pittura, della interrelazione  $DV$  e variabile (o variabili) d'uso.

### 3.

A parità di ogni altra condizione, diciamo in prima approssimazione che l'ampiezza della fascia di variabilità o la numerosità delle varianti possibili di una  $I$  è inversamente proporzionale - come già si accennava in 2.1. - alla numerosità delle condizioni espresse dalla  $DV$  di cui la  $I$  è esibizione, a patto che la  $DV$  sia esplicita. Queste due condizioni formali della  $DV$  (numerosità delle condizioni espresse e sua esplicitezza) esigono però alcuni chiarimenti.

#### 3.1.

Per numerosità si intende qui il numero o la quantità di informa-

zioni irriducibili le une alle altre contenute nelle condizioni espresse da una DV. Questa definizione è chiaramente di tipo intuitivo; dato il grado di - ci auguriamo accettabile - approssimazione di queste considerazioni, crediamo di poterci limitare ad essa. A titolo di quasi ovvia indicazione, osserveremo semplicemente che *si può tuttavia parlare di quantità di informazioni irriducibili, contenute in una DV, a patto che sia dato per noto e fisso un insieme di ulteriori condizioni*: un medesimo codice linguistico, una medesima esperienza comune, medesimi paradigmi scientifici, un più prossimo codice linguistico speciale comune o una comune teoria formale di tipo assiomatico, e probabilmente molti altri parametri di riferimento. Come si vede, intendere ciò che significa la condizione formale della numerosità è poi tutt'altro che intuitivo, o forse è proprio soltanto intuitivo.

### 3.2.

*Ci accontenteremo, partendo dal nostro modello geometrico, di fornire alcune esemplificazioni che «esibiscono» la condizione formale della numerosità.* Se, per esempio, la condizione espressa per un ente geometrico è di avere tre lati, qualsiasi immagine di triangolo esibisce adeguatamente quell'ente; ma se esso deve avere anche due lati (o due angoli) uguali, l'immagine di un triangolo che sia «ad evidenza» scaleno non lo esibirà adeguatamente, e lo esibiranno adeguatamente tutti quei triangoli che abbiamo con una *qualche* approssimazione (in funzione di una variabile d'uso, qui trascurata) due lati (e due angoli) uguali (rimanendo per fermo che nessun triangolo, in quanto *I* o figura, potrà naturalmente essere in modo rigoroso un triangolo isoscele); e così via, se stabiliamo che tutti e tre i lati debbano essere uguali, ecc. Appare dunque evidente che ad ogni aumento della numerosità delle informazioni (tre lati + due lati uguali + il terzo lato uguale a ciascuno degli altri due), si restringe la fascia di variabilità dell'*I* (e che questo non sia sempre vero, dal punto di vista della variabile d'uso, abbiamo già visto in 2.1.).

### 3.3.

*L'esempio è così facile perché abbiamo potuto implicitamente supporre che fosse data per scontata, almeno, l'esplicitzza delle condizioni espresse dalla DV, dato che tale caratteristica deve essere sempre propria di una definizione geometrica (e in generale di ogni definizione interna a un sistema formale logico-matematico).* Naturalmente, ciò non è sempre vero. La definizione di «uomo» come «bipede fornito di sistema cardiocircolatorio» non mi fornisce propriamente due informazioni irriducibili, perché se fossero davvero irriducibili esse non sarebbero neppure informazioni, nel senso che l'«essere bipede»

e l'«essere fornito di sistema cardiocircolatorio» sono informazioni in quanto si inscrivono in un comune sistema di informazioni che ci permettono di descrivere in modo sufficiente ciò che è differenzialmente l'uomo (per es. rispetto al resto dei mammiferi, dei vertebrati, della biosfera, rispetto al non-biologico interno o adiacente alla biosfera, ecc.). Così, per un verso, l'«essere fornito di sistema cardiocircolatorio» è analiticamente contenuto nell'«essere bipede», e per altro verso ciascuna di queste due quasi-informazioni contiene in sé molte altre informazioni non esplicite. *In questo caso, non si può parlare propriamente di due «informazioni», perché esse non sono del tutto irriducibili l'una all'altra e non sono semplicemente due.*

#### 3.4.

*Osserviamo che la difficoltà rilevata in 3.3. non sembra tuttavia giustificare la netta distinzione classificatoria tra IL e IN (v. 1.3), come se il caso della figura geometrica debba essere opposto, in quanto appartenente alla classe IL, ad ogni altro tipo d'immagine in quanto presuntivamente appartenente alla classe IN. Riprendendo l'esempio precedente - come vedremo meglio anche in seguito -, anche dell'ente «uomo» può essere data una descrizione linguistica che «assiomatizzi», per così dire, l'uomo stesso e si riservi di dare o no ulteriori informazioni esplicite e irriducibili l'una all'altra - in modo analogo a ciò che abbiamo visto per una definizione di tipo geometrico. Per «assiomatizzazione» si intenda qui, provvisoriamente, la assunzione implicita (non dichiarata) e indifferenziata di un certo numero, probabilmente alquanto elevato, di informazioni, e la loro collocazione a livello di una sorta di *conoscenza primitiva* (come di fatto accade nell'uso del linguaggio comune, sia poi «vera» o «non vera» la conoscenza effettiva che il linguaggio comune presuppone), e per *ulteriori informazioni irriducibili* tutte quelle *specificazioni esplicite e possibili nella forma di una progressiva delimitazione di sottoinsiemi rispetto all'insieme assiomatico «uomo»* (per esempio: «uomo zoppo» o «cardiopatico»). Che è appunto, messe da parte tutte le ulteriori differenze, la forma in cui si manifesta anche l'irriducibilità (ed esplicitezza) delle informazioni nel caso della definizione di un «ente» geometrico.*

#### 3.5.

*Abbiamo così introdotto in 3.4., implicitamente, anche la discussione intorno alla esplicitezza delle condizioni espresse da una DV. Che cosa sia esplicito e che cosa implicito, e che cosa più o meno esplicito, non si può infatti determinare in generale o indipendentemente da parametri variabili di riferimento; si può semplicemente dire a quali ulteriori condizioni formali una condizione espressa da una DV può*



essere considerata esplicita. *La distinzione netta tra IL e IN può far pensare invece che ci sia una qualche ragione fissa per cui ciò che appartiene alla classe IL (per esempio: l'immagine di una figura geometrica in quanto esibisce una definizione geometrica) e ciò che appartiene alla classe IN (per esempio l'immagine di un uomo, comunque rappresentato) siano rispettivamente qualcosa di strettamente connesso a una DV (un insieme di informazioni esplicite e irriducibili di numero finito) e qualcosa di disponibile per definizione (anche connesso a una qualche DV, ma tale da essere costituita da informazioni non esplicite, non irriducibili e di numero infinito o, comunque, indefinibile). In pratica ciò equivale a privilegiare, in modo scientificamente non corretto, le definizioni puramente formali (logico-matematiche, o di tipo cosiddetto «scientifico»), come se esse costituissero un corpus di definizioni qualitativamente o in assoluto distinte da tutte le altre definizioni; mentre sembra che la distinzione, che pure va evidentemente fatta, sia piuttosto una distinzione relativa che rimanda in entrambi i casi alle medesime condizioni formali, se appunto si tratta anche nel caso delle definizioni non formali di vere e proprie definizioni finite e non di segmenti materiali finiti (grafici, fonici, ecc.) che nulla però definiscono.*

Che «esplicito» sia tutto ciò che è espresso «chiaramente» in forma «linguistica» non è ovviamente vero: la chiarezza, il rigore, la compiutezza, il non-ricorso all'intuizione, la deduzione da concetti primitivi e da assiomi di ogni altro concetto e definizione, tutto ciò non costituisce affatto *per se stesso* un criterio di esplicitezza, ma è piuttosto qualcosa che deve essere esplicitato a sua volta - come del resto è ormai noto agli stessi logici. *L'esplicitezza non è una qualità o qualcosa di autoevidente. Sembra piuttosto che essa debba essere definita come una caratteristica relazione tra DV e «qualche altra cosa»: ciò che molti linguisti chiamano, in accezione ampia, «contesto».*

### 3.6.

Il «contesto» è precisamente il «ciò di cui si parla» (Vygotskij, Jakobson). Non la «cosa» di cui si parla come qualcosa di già tematicamente determinato al di fuori del parlarne, e neppure l'«argomento» in senso astratto come un insieme di determinazioni cui, sempre dall'esterno e senza mischiarsi all'argomento stesso, si riferirebbe il nostro parlarne. Il «ciò di cui si parla» è il «senso» del nostro discorso, e un senso che è tale nella misura in cui possiamo in qualche modo circoscriverlo, anche se non mai in modo definitivo. Il «ciò di cui si parla» è perciò innanzi tutto il nostro stesso parlarne (l'insieme delle unità linguistiche in quanto compongono un discorso), il

contesto linguistico entro cui si manifesta e via via si circoscrive; è anche l'insieme dei discorsi (parlati, scritti, attuali, ricordati) in cui il nostro discorso si iscrive ed entro cui acquista differenzialmente ulteriore senso, e quindi è un più ampio contesto linguistico; ma è anche l'insieme delle determinazioni situazionali, in senso ampio, che concorrono essenzialmente alla delimitazione del senso del nostro parlare, dalle più contingenti alle più remote e stabili, ed è quindi un contesto anche extra-linguistico, direttamente o indirettamente «susceptibile di verbalizzazione» (Jakobson); ed è infine anche quell'orizzonte affettivo-volitivo che è condizione dell'insorgere della stessa coscienza, ed è in quest'ultimo senso il più vasto contesto psichico indispensabile (anche se non sempre è necessario e possibile ricorrere ad esso) perché il nostro parlare sia un parlare di qualcosa e abbia il suo pieno senso (Vygotskij). *E' possibile che il contesto sia verbalizzabile a tutti i livelli, almeno secondo certi modi appropriati di volta in volta al livello considerato; certo è che mai, in un qualsiasi momento determinato, è pensabile che il contesto del nostro parlare possa presentarsi come interamente verbalizzato: se è vero che è il contesto il «ciò di cui si parla» e il «senso» del nostro parlare, una verbalizzazione totale del contesto equivarrebbe ad un discorso (ammesso e non concesso che sia pensabile un discorso finito come verbalizzazione totale) privo di senso, e la totale esplicitezza alla totale insensatezza. Un contesto non verbalizzato o implicito è dunque una condizione perché si manifesti anche un parlare.* Si tratta di sapere in che modo noi possiamo di volta in volta «circo-scrivere» il senso del nostro discorso, individuare con chiarezza «ciò di cui si parla».

### 3.7.

L'esplicitezza di una DV deve essere determinata in relazione ad un contesto: *diciamo che una DV è esplicita se il contesto implicito che essa suppone è ritenuto, da coloro che la formulano e ai quali la DV è destinata, comune o non ambiguo.* Di fatto (e trascurando qui i casi in cui si parla non per giungere ad un accordo linguistico-conoscitivo, ma per tutt'altri motivi - che possono servirsi proprio dell'ambiguità per manifestarsi), quando parliamo, parliamo quel tanto che è necessario per arrivare alla conferma, personale e interpersonale, che il contesto non è più ambiguo, che esso è costante nel corso del discorso e per tutti gli interlocutori. L'ambiguità, in un certo senso, non appartiene al discorso (come è ben chiaro in sede di teoria dell'informazione), ma a ciò che non entra attualmente nel discorso; e lo studio delle ambiguità del linguaggio (per esempio in senso generativo) è piuttosto lo studio delle modalità strutturali attraverso cui una ambiguità attualmente non linguistica non viene risolta linguisticamente (per

esempio a livello superficiale; mentre essa non è tale, o può non essere tale, a livello profondo). Se parliamo, e se continuiamo a parlare, è per dare quel certo numero di informazioni che mancano ancora perché i parlanti decidano di condividere il medesimo contesto, cioè di parlare della stessa «cosa» e di accordarsi sullo stesso «senso».

### 3.8.

Ma il contesto è nozione così ampia, e così pericolosamente totalizzante, che la definizione di esplicitezza data in 3.7. rischierebbe - senza opportune precisazioni - di confondersi con una dichiarazione di relativismo e di scetticismo: il criterio dell'esplicitezza non sarebbe altro che il criterio empiristico e fattuale dell'accordo, della semplice decisione o addirittura dell'illusione dell'accordo. Nulla è più lontano dalle nostre intenzioni che la riaffermazione di un atteggiamento empiristico e la svalutazione dell'istanza kantiana, oggi quasi universalmente ripresa, dell'apriori. Sicuramente bisogna supporre certe condizioni precostituite (e tralasciamo qui le tante discussioni e precisazioni che il termine «precostituito» ovviamente comporta) che rendano possibile una conoscenza, una esperienza in generale e l'uso di un linguaggio: ma ciò non costituisce ancora una conoscenza effettiva o un linguaggio effettivo, dove si pone propriamente il problema del contesto e dell'ambiguità. *A meno di condizioni a priori, che rendono possibile un linguaggio, una conoscenza in generale e la costruzione di una conoscenza effettiva (in senso kantiano), ogni atto linguistico-conoscitivo (ogni DV) deve risolvere circostanzialmente il problema della propria esplicitezza e della non-ambiguità del contesto cui si riferisce.* Quelle condizioni a priori eliminano ogni fatuo scetticismo, non perché ci assicurino della verità e validità universale delle nostre conoscenze, della non ambiguità dei nostri discorsi, della esplicitezza delle nostre definizioni, ma semplicemente perché rendono possibile una esperienza quale che sia, anche «erronea» (si potrebbe dire che non la «verità», o certe condizioni di «verità», confutano lo scetticismo, ma proprio l'errore, in quanto l'errore c'è, costituisce comunque un'esperienza che richiede condizioni comuni - è questa, oltre certe apparenze, la grande scoperta di Kant); d'altra parte esse non eliminano l'obbligo di approntare metodi opportuni per costruire una corretta esperienza e di studiare le ulteriori condizioni che rendono possibile in concreto una tale corretta esperienza (sempre in senso formale, da non confondere quindi con il «retto pensare» di una qualche «Semantica generale»). *Ebbene, sembra che si debba supporre la possibilità di un'operazione, che chiameremo qui di «neutralizzazione», tale che la totalità del contesto (una totalità non mai attualmente determinabile) venga in qualche modo parzializzata: un'opera-*

zione pura, come si vede, che è la condizione di operazioni effettive tendenti alla determinazione del contesto. All'atto del parlare, e perché il parlare sia possibile, il contesto si struttura in a) un *contesto neutralizzato* come sfondo di b) un *contesto implicito*, più facilmente e direttamente verbalizzabile, cui possiamo pensare o di fatto pensiamo, e infine c) un *contesto esplicito*, la cui esplicitezza si commisura via via agli orizzonti contestuali più ampi che lo ricomprendono, e in cui si colloca - pieno di «senso» - l'atto del parlare come atto di esplicitazione. (Notiamo d'inciso che esiste forse un'analogia, senza spingerci oltre i limiti di una semplice indicazione, tra la struttura del contesto come qui abbiamo proposto da un punto di vista epistemologico e il modello psichico freudiano in termini di sistemi *Inc*, *Prec* e *C*). Così, sarà sempre possibile un'intesa oggettiva, un contesto non ambiguo a meno di un contesto più remoto neutralizzato, e un'intesa anche fortemente formalizzata (come accade con le definizioni che fanno parte di sistemi logico-matematici), e ammettere nello stesso tempo che ciascuno di noi reca con sé (un «sé» individuale, personale, ma anche più generico, culturale o biologico) un insieme di sensi ulteriori non necessariamente coincidenti, che possono talora mettere in dubbio o modificare l'intesa, da un minimo di ambiguità a un massimo di identità - ma appunto ad un livello che di regola non influisce in modo apprezzabile sull'intesa stessa. *Ciò che qui importa non è, naturalmente, la giustificazione di un dubbio, quanto la delimitazione del valore della certezza su cui si fonda l'oggettività o l'esplicitezza di una definizione.*

### 3.9.

In questo senso, e solo in questo senso, parlavamo di una «assiomatizzazione» di una definizione non logico-matematica: non che si abbia a che fare con veri e propri «termini primitivi» - il cui senso sia sotto ogni riguardo fuori discussione -, ma la «primitività del termine» viene raggiunta, sempre con ragionevole problematicità, in funzione di una neutralizzazione di fondo e della determinazione di un contesto implicito comune. Aggiungiamo qui, senza tuttavia fornire chiarimenti adeguati che ci riserviamo per altra sede, che probabilmente la piena comprensione del fenomeno richiede anche l'ipotesi di un'operazione di «implicitazione» (sia nei riguardi dell'esplicito, sia nei riguardi dello sfondo «neutralizzato»).

### 3.10.

Osserviamo a margine che, posta così la questione del contesto, ciò che vien detta da Jakobson «funzione metalinguistica» non si distingue più, agevolmente, dalla «funzione referenziale». Uno scambio di

messaggi, con richiesta di chiarimenti su parti di messaggio e conseguenti risposte, non verte sul codice come tale, in quanto distinguibile dal contesto, ma si svolge all'interno del codice e verte sul contesto - sia poi tale contesto il codice stesso (o, meglio, una sua parte) o qualcosa di immediatamente non linguistico. Il termine di «funzione metalinguistica» dovrebbe essere riservato, a nostro avviso, all'operazione mediante la quale si esamina un linguaggio dall'esterno del linguaggio (è il caso, inevitabilmente sempre parziale, della «linguistica») o, piuttosto, si dice qualcosa di esterno ad un definito linguaggio-oggetto (è il caso della parte metalinguistica, in senso pieno, di una teoria formalizzata). «Metalinguaggio» è una nozione logica che non dovrebbe andare confusa con la nozione di «riformulazione».

### 3.11.

*Si potrebbe obiettare che l'esplicitezza che abbiamo cercato di definire in 3. 6-9. varrà forse per certe DV, ma non per tutte, e che le definizioni propriamente formali hanno uno statuto ben più rigoroso.* In realtà abbiamo già parlato di «termini primitivi» (cioè di termini che indicano oggetti di cui si conosce in qualche modo la «natura»), ed è vero che in un sistema assiomatico formale ai termini primitivi si sostituiscono semplici «variabili» che vengono poi definite negli assiomi in modo puramente relazionale. Ma, senza che con ciò venga sminuito affatto il carattere e il rigore dei sistemi assiomatici formali (per esempio dei sistemi logici), rimane il fatto che anche tali sistemi non possono non supporre dei termini primitivi (per esempio la stessa nozione di «variabile») e, perché il loro rigore sia salvo, un insieme di «termini semantici» esterni ai sistemi stessi (Tarski). Un sistema puramente formale è possibile addirittura solo a meno di una sua fondazione in una «semantica pura» (Carnap). Più in generale, l'autonomia di un sistema puramente formale è assicurata dal fatto che si mette tra parentesi (si neutralizza e/o si implicita [v. 3.9.] il riferimento a sistemi meno potenti rispetto a cui quel sistema è stato costruito come un sistema più potente (Piaget) e il riferimento a sistemi più potenti in funzione dei quali soltanto si può dimostrare la non-contraddittorietà di quel sistema (Gödel). *Non è dunque vero che certe definizioni, neanche nel caso dei sistemi logico-matematici, possano essere considerate esplicite per sé stesse, senza riferimento alla condizione del contesto.*

### 3.12.

Naturalmente l'istituzione di un sistema formale comporta anche che le sue definizioni, sotto il profilo del riferimento al contesto, posse-

gano certe caratteristiche specifiche. In che cosa consistono tali caratteristiche? In 3.3. supponevamo in via preliminare che esse consistessero nella esplicitezza: ma ora l'esplicitezza, in quanto può essere comune a qualsiasi altra definizione, non è più sufficiente. *Sembra in realtà che si debba parlare anche di «grado di esplicitazione»: e, poiché un grado di esplicitazione non è concepibile come grado di intensità o un grado qualitativo (v. 3.5.), esso può essere determinato solo nella misura in cui l'operazione di neutralizzazione tende a invadere più o meno la quasi-totalità del contesto implicito e questo viene circoscritto, mediante definizioni, a molte/poche determinazioni concrete più o meno standardizzate.* In realtà, che non si abbia a che fare con termini primitivi ma con semplici variabili, in un sistema formale, significa che noi neutralizziamo o mettiamo tra parentesi i tanti sensi possibili, meno alcuni come rappresentanti di quei sensi. In pratica, e riprendendo l'esempio delle definizioni geometriche elementari (quindi, non un sistema formale in senso stretto), la definizione di circonferenza come il «luogo geometrico dei punti equidistanti da un punto dato» non è che una definizione esplicita che ha come suo correlato contestuale implicito, per esempio, la semplice operazione pratica di tracciare una circonferenza mediante una punta scrivente legata all'estremità di una corda di una certa lunghezza, la cui estremità opposta sia fissata con un chiodo su un piano, e badando di far correre la punta sul piano tenendo sempre la corda in tensione. Naturalmente, quando parliamo di circonferenze non pensiamo affatto a operazioni di questo tipo, e ci limitiamo a maneggiare pure e semplici definizioni esplicite - la cui accettabilità comune riposa tuttavia sul fatto che un certo contesto implicito minimo viene da tutti condiviso: e tale contesto è appunto l'operazione possibile e fortemente standardizzata. Da questa standardizzazione deriva anche il fatto che una certa definizione può essere specificata fino a un certo punto: per esempio di un triangolo si può dire che è un triangolo generico, che ha due lati uguali, che ha tre lati uguali, e niente di più (a meno di non introdurre operazioni implicite, p. e. metriche, più complicate).

### 3.13.

*In conclusione, le due condizioni formali della «numerosità» e della «esplicitezza» delle condizioni espresse da una DV sono in sostanza un'unica condizione complessa: quel che conta è la numerosità, a patto che possa essere data per scontata l'esplicitezza (che può sempre essere raggiunta, quali che siano le definizioni in gioco). L'esplicitezza, da questo punto di vista, è piuttosto un criterio da osservare preliminarmente perché possa essere effettivamente determinato il requisito della numerosità: non ha senso, in altre parole, parlare di DV e di informazioni*

in essa contenute, se la DV non è effettivamente una DV, se cioè non ha eliminato - entro certi confini di fatto - ogni ambiguità contestuale e non si pone come definizione accettabile - sempre entro quei confini - da tutti. Tuttavia, l'esplicitezza di una DV può essere tale rispetto a un contesto implicito più o meno ricco, in funzione di una operazione di neutralizzazione (e, forse, anche di «implicitazione»: v. l'accento in 3.9.) più o meno spinta: può essere determinata a diversi «gradi di esplicitazione», così che tanto più alto è tale grado tanto più stretti saranno i limiti di variabilità della I corrispondente. Bisogna ora precisare (rispetto a 3.) che la condizione della numerosità è una condizione da cui dipende in un certo modo la variabilità delle esibizioni rappresentative, non solo a patto che le informazioni siano contenute in una definizione esplicita, ma anche a parità di grado di esplicitazione. In altre parole, poche informazioni di una definizione fornita di un certo grado di esplicitazione sono meno costrittive sicuramente solo rispetto ad un numero maggiore di informazioni di una definizione fornita dello stesso grado (o di un grado maggiore) di esplicitazione: variando il quale, non sarebbe più necessariamente vera la relazione affermata. Così, le informazioni possono anche essere numerosissime, e tuttavia - dato il basso grado di esplicitazione della definizione - i limiti di variabilità dell'immagine essere amplissimi.

#### 4.

Ricollegandoci ora all'esempio analizzato in 2. sgg., consideriamo un caso almeno apparentemente del tutto diverso: quello di una figura (un'«illustrazione») che rappresenti per esempio la «partenza del figliuol prodigo». (L'esempio è del tutto arbitrario, e lo riprendiamo tale e quale dalla discussione citata in 1.3.; in seguito tenteremo però di portare anche qualche altro esempio connesso ad effettive opere pittoriche). Vediamo subito che a) abbiamo, rispetto all'esempio geometrico, un analogo rapporto di esibizione tra I e DV, e b) tale rapporto, al contrario, ammette assai più numerose possibilità di varianti sul lato della I. Sembra che non ci sia soltanto una possibilità di variazione figurativa, come nel caso della circonferenza, ma diversi ordini di possibilità di variazione: per esempio di variazioni iconologiche (i tipi dei personaggi presenti nella scena e degli elementi pertinenti che la rendono riconoscibile come «partenza del figliuol prodigo»), disposizionali (gli elementi della scena possono essere disposti secondo regole assai varie: per es. il figliuol prodigo può uscire dalla destra o dalla sinistra, può avvicinarsi all'osservatore o allontanarsi verso il fondo), stilistiche, stereometriche, e così via. Tuttavia, non sembra adeguato, ad un più attento esame, ritenere che ci sia una vera e propria differenza qualitativa tra i due esempi: in entrambi i casi una DV

viene esibita da una *I*, e la *DV* impone delle condizioni cui debbono corrispondere dei limiti opportuni dal punto di vista percettivo. Si tratterà, semmai, di chiarire se i diversi limiti di variabilità possono essere spiegati dalle condizioni indicate, o se bisognerà tener conto anche di ulteriori condizioni (espresse per esempio da una variabile d'uso).

#### 4.1.

*E probabile che le condizioni espresse dalla definizione «partenza del figliuol prodigo» siano scarsamente esplicite, e che tale scarsa esplicitezza non sia adeguatamente compensata dalla relativamente alta numerosità delle informazioni fornite.* Per tentare di chiarire la questione, riferiamoci a quel contesto esplicito appena più ampio che conferisce senso alla definizione «partenza del figliuol prodigo» e che può essere assunto a sua volta come una *DV*, cioè il racconto evangelico in Luca, 15: «Un uomo aveva due figli, e il più giovane di essi disse al padre: 'Padre, dammi la parte di beni che mi spetta'. E il padre divise tra loro i beni. Pochi giorni dopo, il figlio più giovane, messa insieme ogni cosa, se ne andò /.../». Non consideriamo, per semplicità, le ulteriori informazioni che vengono date dal seguito della parabola, né - per ragioni evidenti - ogni altra informazione restrittiva fornita dalla interpretazione del passo evangelico, dalla tradizione religiosa e iconografica, ecc. Possiamo dire che qualsiasi illustrazione in cui sia presente un uomo in atto di partire è un'esibizione possibile della «partenza del figliuol prodigo». E ciò non per una qualche differenza essenziale tra le *DV* di questo esempio e del precedente esempio geometrico, o delle rispettive *I* (presuntivamente e rispettivamente una *IN* e una *IL*), o del rapporto tra *DV* e *I* nel primo e nel secondo caso, ma perché in realtà non sappiamo, dalla *DV* costituita dal brano citato, se al momento della partenza fossero presenti il padre e/o l'altro fratello, né quali altri familiari (parenti e servi) facessero parte della famiglia, e se anche questi, tutti o alcuni, fossero o no presenti alla partenza; non sappiamo neppure di quali condizioni sociali fosse la famiglia indicata (sappiamo soltanto che non si tratta di nullatenenti, dal momento che viene divisa una qualche eredità); non sappiamo neppure a rigore a quale paese, razza ed età storica tale famiglia appartenesse; non sappiamo l'età del figliuol prodigo (sappiamo solo che era «più giovane» del fratello: un'informazione puramente relazionale che ammette le più diverse interpretazioni), né l'età degli altri familiari, e così via. In sostanza sappiamo che (1) un uomo, (2) non vecchio (ma senza nessun'altra specificazione) e (3) non povero, (4) parte (ma come? a cavallo? di giorno? di notte?) (5) con un qualche bagaglio (che può essere però voluminoso o minimo, da essere contenuto in una tasca). Se «assiomatizziamo» l'informazione (1), risultano fornite tre o quattro



*sole informazioni differenziali obbligatorie, e anch'esse poco esplicite - nel senso che ammettono molte ulteriori specificazioni che possono dar luogo, ciascuna, ad uno specifico sottoinsieme di varianti. Questa è la ragione per cui, stando al racconto evangelico, io posso rappresentare la «partenza del figliuol prodigo» come: un uomo che sta semplicemente camminando, oppure sta cavalcando un cavallo, oppure sta sdraiato in una carrozza, oppure - dato che per ipotesi il racconto evangelico non è stato circostanziato storicamente - come un uomo che sta seduto in uno scompartimento ferroviario con o senza una borsa sulle ginocchia, e così via. Tuttavia, anche in questo caso, nella misura in cui certe condizioni vengono espresse in una DV, le possibili esibizioni in immagine non sono senz'altro infinite da ogni parte. Per esempio, la «partenza del figliuol prodigo» non può essere rappresentata da un uomo che sta seduto in una poltrona, a casa sua o a teatro, o da un uomo che mangia, fa l'amore o sta sdraiato su un letto (a meno che non si tratti di un letto di uno sleeping car). La fascia di variabilità dell'immagine è molto ampia, più ampia che nell'esempio della figura geometrica, ma è pur sempre una fascia con limiti almeno negativi invalicabili. Ed è più ampia non perché l'illustrazione di questo o altro soggetto dipenda da un diverso rapporto DV e I, o la DV e la I siano nei due casi qualitativamente diverse, ma perché diverse concretamente sono le condizioni espresse dalla DV; ma, constatata la diversità, resta il fatto che abbiamo a che fare con un rapporto DV-I, dove la I è l'esibizione di una DV.*

#### 4.2.

Mettiamo inoltre da parte per un momento la pur fondata esigenza di dover spiegare la più ampia variabilità della I nel caso del figliuol prodigo, e domandiamoci se per caso non sia possibile escogitare condizioni opportune perché quella variabilità si riduca considerevolmente. Se è vero ciò che abbiamo schematicamente detto in 3.13., tali condizioni dovrebbero essere realizzate da una decisa operazione di neutralizzazione del contesto: operazione del tutto possibile non appena si decida di trascurare tutti i possibili sensi contestuali connessi con la definizione di «uomo» (mediante una «assiomatizzazione») e di ridurre il contesto implicito ad alcune operazioni concrete fortemente standardizzate. In altre parole, in modo analogo all'uso della squadra e del compasso nella geometria elementare, potremmo decidere di usare, per rappresentare un uomo in immagine, degli stampini fissi assai semplificati (così che le regole assai semplici per costruirli e per adoperarli costituirebbero il nostro contesto implicito, dal punto di vista della corrispondente DV), e parimenti di standardizzare, mediante pochi segnali grafici combinabili tra loro, le rappresentazioni di tutte le ulteriori possibili in-

formazioni che specificano l'«uomo». La fascia delle variazioni possibili si restringerebbe a questo punto in modo radicale, così che esse si ridurrebbero in sostanza a variazioni di tipo metrico (distanza dei segnali tra loro) e disposizionale. L'esempio può parere artificioso e dettato solo dal desiderio di annullare ogni differenza qualitativa tra *IL* e *IN* (poiché una differenza quantitativa certamente esiste): ma *tutta la sconfinata tradizione iconologica medioevale sta a dimostrare esattamente il contrario*, che cioè questa esigenza di neutralizzazione-assiomatizzazione e di standardizzazione può di fatto diventare tanto rilevante in certi momenti da svolgere addirittura un ruolo egemonico. Come vedremo, l'uso di forti schemi iconografici non risponde soltanto a questa esigenza; ma quel che a noi interessa a questo punto è la *negazione decisa che una semiotica della pittura sia a rigore possibile solo nei riguardi di opere, risultanti da operazioni riduttive molto forti (come sembra essere incline a credere B. A. Uspenskij, autore di una peraltro eccellente analisi semiotica delle antiche icone russe), dal momento che l'operazione riduttiva non è che un caso particolare (e, certo, particolarmente facilitante) di un processo generale che sta sotto le medesime condizioni*. Fatte salve le dovute differenze specifiche, sarebbe come dire che un linguaggio fortemente formalizzato (un linguaggio logico o speciale) è propriamente un linguaggio, e il linguaggio comune no.

#### 4.3.

*Cade, a nostro parere, ogni distinzione qualitativa (sotto il profilo del rapporto DV e I) tra IL e IN: una tale distinzione non è adeguata se vogliamo spiegarci anche la possibilità di un qualche riferimento delle presunte IN rispetto a una DV o a un insieme di DV. La libertà dell'immagine non sarebbe che la sua insensatezza, cioè il suo non essere immagine. Di libertà possiamo sì parlare in qualche modo, ma solo - per adesso almeno - come di maggiori possibilità di variazione rispetto a una o più DV: non vien meno l'interdipendenza tra I e DV, che noi abbiamo già assunto assiomaticamente, e la nostra scelta ne esce confermata nella sua adeguatezza. Si tratta sempre, infatti, di una libertà condizionata dalle condizioni espresse da una DV, esattamente come nel caso delle figure della geometria - e a meno soltanto di un diverso proporzionamento delle istanze che caratterizzano in ogni caso la struttura del contesto.*

#### 5.

Proponiamoci un'ulteriore questione: *si potrebbe obiettare, non senza ragione, che l'immagine di un uomo a cavallo con una borsa appesa alla cintura, oppure di un uomo seduto in uno scompartimento ferroviario*

*immerso nella lettura di «Playboy», non è interpretabile a vista come l'illustrazione della «partenza del figliuol prodigo». Ma l'obiezione, in apparenza decisiva, testimonierebbe soltanto in realtà (oltre le buone ragioni che abbiamo già concesso e che vanno altrimenti precisate) di una acritica sopravvalutazione di figure (quelle geometriche, per esempio) che avrebbero invece il potere di imporsi senza alcuna ambiguità come appartenenti alla classe *IL*. L'ambiguità narrativa di un'illustrazione (sempre possibile) non è poi tanto diversa dall'ambiguità di una figura geometrica, e proprio perché non è possibile per definizione una figura per se stessa «perfetta» (la sua «perfezione», come dice Kant, non è di tipo estetico, non riguarda l'immagine come tale, ma è di tipo logico, riguarda l'immagine in quanto esibizione di un concetto) come equivalente autonomo e univoco di un concetto o una definizione. Non è possibile, per esempio, un cerchio che sia, a qualsiasi livello di verifica operativa, perfetto, cioè sempre adeguatamente riferibile alla definizione di cerchio: un buon cerchio disegnato a mano è sempre un cattivo cerchio se ingrandito o controllato con strumenti più fini, e così via. In realtà un cerchio, «buono» o «cattivo», è un cerchio solo in quanto esibizione della definizione di cerchio; allo stesso modo un'illustrazione determinata è tale solo in quanto è l'esibizione di una certa DV (un insieme di informazioni date in un racconto): sia il «riconoscimento» del cerchio come il «riconoscimento» della «partenza del figliuol prodigo» suppongono che l'immagine data sia connessa con un «senso» concettuale e linguisticamente esprimibile.*

#### 5.1.

A titolo di osservazione subordinata, diremo che - da un punto di vista pratico - proprio l'inevitabile ambiguità della *I* (che rispecchia, al suo livello, l'ambiguità possibile della *DV* e la esalta - nel senso che non è in grado di sostituirsi al processo di disambiguizzazione che è proprio dell'attività concettuale-linguistica e tende quindi, nella misura in cui tende a divenire parzialmente autonoma, a riaprirsi a contesti via via più ampi, fitti di sensi e non comuni) spinge talora il pittore, se appunto vuole evitare al massimo l'ambiguità, a introdurre vincoli ulteriori rispetto a quelli troppo poco esplicitamente condizionati da un tema narrativo, sia per esempio (nel caso del figliuol prodigo) tenendo conto della parabola nel suo complesso e mostrando così nella scena della partenza tutti i possibili elementi pertinenti che possono contribuire alla sua identificazione (per esempio, potrebbe essere già presente il vitello grasso che sarà sacrificato solo al termine della parabola), sia tenendo conto della interpretazione dotta, della tradizione religiosa, della datazione del vangelo e della sua storicità, sia infine adottando ulteriori restrizioni concettuali arbitrarie rispetto al testo evangelico

e relative restrizioni figurative (così, la scena potrà essere storicizzata e circostanziata nel paesaggio, nell'abbigliamento, nei segnali delle appropriate condizioni sociologiche e tecnologiche; e, ancora, il figliuol prodigo sarà un giovane sui vent'anni, si allontanerà dalla casa sulla cui porta è raccolta l'intera famiglia, tra cui saranno riconoscibili almeno il padre addolorato, il fratello aggrondato, e così via). In particolare si potrà costituire una tradizione (e un linguaggio) iconografica fortemente standardizzata, con il doppio scopo di ridurre le variazioni possibili (per facilitare il «riconoscimento») e di aumentare, rispetto al testo di partenza, la somma delle informazioni da esibire, restringendo e allargando su due distinti fronti il contesto di riferimento, cioè il senso contestuale che vuole essere comunicato all'osservatore.

## 5.2.

Il «riconoscimento» di un'immagine non è dunque mai immediato, anche se può esserlo da un punto di vista psicologico in funzione di forti automatismi. Anche un cerchio disegnato accuratamente col compasso, *immediatamente*, è soltanto una configurazione sensibile astratta, non propriamente una percezione; e se pure si può dire che «tutti» - di fronte a quel cerchio - direbbero a prima vista che si tratta appunto di un «cerchio» (o di una «circonferenza»), ciò va ovviamente addebitato a certi abiti culturali e percettivi che sono diventati automatici se non per tutti, almeno per tutti coloro che appartengono a certi gruppi o classi di cui sono propri quegli abiti. L'immediatezza è un'illusione: essa non dipende dall'immagine ma dal fatto che i giudicanti siano nati in una parte della terra e non in un'altra, in una certa epoca e non in un'altra, e appartengano addirittura a una certa classe sociale in cui sia molto forte l'uso intellettuale del linguaggio e abbiano per esempio una specifica familiarità con i libri scolastici di geometria. Questo, si badi, non è affatto associazionismo o comportamentismo grezzo: non sono in gioco i meccanismi conoscitivi profondi, ma la loro specificazione superficiale. Il che è dimostrabile con un *contro-esempio*: un disco è certamente, sotto certi aspetti, più cerchio di una circonferenza disegnata col compasso, ma ad un disco si conetterà più facilmente il senso della definizione fisica di «disco» che non quella geometrica di «cerchio», mentre il fatto che una circonferenza disegnata non distingua tra il senso «circonferenza» e il senso «cerchio» non impedirà probabilmente che il senso individuato per primo possa essere quello di «cerchio» piuttosto che quello di «circonferenza». D'altra parte, tenendo conto di parametri culturali e psicologici diversi e opportuni, potrà accadere che un cerchio disegnato in modo sufficientemente corretto appaia, ad una prima interpretazione quasi-immediata, come il disegno schematico di un «sasso» o dell'«ingresso di una caverna». Un cerchio disegnato con il com-

passo potrà apparire, a condizioni interpretative opportune, come l'esibizione di un «foro» piuttosto che di un «cerchio».

### 5.3.

Queste ultime osservazioni pongono un problema interessante. Senza dubbio anche un foro si presenta come qualcosa di «circolare»: ma ciò non significa che un «errore» interpretativo possa essere spiegato mediante un concetto più generale costante, sempre di tipo geometrico, soltanto nel caso delle cosiddette figure geometriche in quanto IL «auto-trasparenti» distinte da IN «libere». La circostanza non significa altro che questo: che una certa I, oltre ad essere l'esibizione di una data DV (per esempio un «sasso» o un «foro»), può essere anche esibizione di altre DV (per esempio un «cerchio»), e che inoltre tra le varie possibili DV, nonché tra le I che le esibiscono, possono esistere (e in genere esistono) relazioni interessanti (per esempio tratti pertinenti percettivi in comune in relazione a comuni condizioni definitorie). Possiamo infatti stabilire una relazione tra ciò che intendiamo essere un «foro» (la cui sezione è approssimativamente un cerchio) e ciò che intendiamo essere un «cerchio», e tra le varie immagini di cerchi e fori. Ma, di nuovo, qualcosa di perfettamente analogo accade con la «partenza del figliol prodigo» e le sue varie, diversissime, esibizioni illustrative: un uomo seduto in uno scompartimento ferroviario può anche essere l'immagine di un commesso viaggiatore, ma esiste pure qualche relazione significativa tra la «partenza del figliol prodigo» e la «partenza di un commesso viaggiatore». Entrambi infatti sono «uomini», entrambi «partono» ed entrambi «portano un qualche bagaglio con sé!» Il che continua ad essere vero anche se l'immagine fosse per caso interpretata come il «ritorno di un commesso viaggiatore», poiché tra «ritorno» e «partenza» c'è ancora una più generica condizione comune, quella di «viaggiare, o nel senso del ritorno o nel senso della partenza»: tra «viaggiare» e «ritornare» esiste la stessa differenza che passa tra «triangolo» e «triangolo isoscele».

### 5.4.

La questione del «riconoscimento» sembra essere essenziale, per il modo in cui spesso il riconoscimento possibile viene funzionalizzato, proprio nel caso delle opere di pittura. Se talora, in quell'oggetto estremamente eterogeneo anche dal punto di vista funzionale che è l'opera pittorica, può prevalere l'esigenza della standardizzazione (v. 4.2. e 5.1.), è piuttosto tipica di essa la possibilità multipla di esibizione. E' chiaro che noi siamo partiti, per l'esame della questione, da un ristretto problema iconologico, e che per altro non abbiamo mai pensato che si potesse generalizzare per la pittura una interpretazione di questo tipo. Il

rapporto I-DV, così come è stato esemplificato, non è che un espediente pratico per poter abbordare comunque la questione, e doveva perciò essere implicito che in moltissimi casi quel tipo di rapporto è addirittura esiguo, prevalendo su di esso potenzialità di esibizione completamente diverse. Ma la circostanza era, sotto un profilo teorico, del tutto trascurabile: *l'importante era mettere a fuoco la questione e prepararsi la possibilità, nel caso in cui una interpretazione iconologica in senso stretto risultasse secondaria, di adoperare gli stessi strumenti formali per interpretazioni diverse.* Il «battesimo di Gesù», per esempio, è uno dei temi iconografici meno variabili (con elementi pertinenti molto standardizzati e costanti pur nelle grandi variazioni del gusto: l'individuazione fisiognomica e simbolica di Cristo e del Battista, la presenza di un corso d'acqua in primo piano in cui Cristo è immerso di solito fino alle ginocchia, il leggero predominio in altezza del Battista fornito della ciotola lustrale, e così via); eppure sarebbe senza dubbio erroneo elevare la componente narrativa sempre a dominante passando dalla iconografia medioevale all'Angelico, a Piero della Francesca, al Verrocchio, a Tiziano, a Guido Reni, e così via: dove la presenza di altri elementi diversamente pertinenti consentono di individuare gerarchie di esibizioni alquanto diverse tra loro. Del resto, nonostante la tipica fissità iconografica del tema, niente esclude che venga dipinto un «battesimo di Gesù» completamente eslege, come è quello del Tintoretto della Scuola di S. Rocco, caratterizzato da un brusco arretramento della scena (notevolmente deformata anche iconograficamente) rispetto al fantasmatico contorno, tra il magico e l'orgiastico. Qui, l'arretramento della scena e la sua riorganizzazione entro uno schema del tutto diverso è forse il segnale più esplicito che la valenza di esibizione della scena evangelica è stata fortemente subordinata ad intenzioni ulteriori e più urgenti. *E' qui che appare necessario reintrodurre quella variabile d'uso che dapprima, per ragioni di comodità, avevamo trascurato* (v. 2. 1-2.)

#### 5.5.

*La variabile d'uso costituisce, come si è già detto, una condizione importante per stabilire la «perfezione» o l'«adeguatezza» di una I rispetto ad una DV. Nel caso delle rappresentazioni pittoriche medioevali (la cosiddetta «Biblia pauperum») tale variabile acquista certi valori abbastanza precisi proprio in funzione dell'esigenza di comunicare nel modo più chiaro possibile il messaggio (una vera e propria DV) esibito dall'immagine: l'uso è univoco e relativamente costante. Ma nel '400 italiano, e poi ancora più evidentemente in seguito, quei valori divengono trascurabili, e la variabile acquista altri valori: ciò che era adeguato un paio di secoli prima, non lo è più alle mutate condizioni d'uso dell'immagine. Anche ammesso che lo scopo del pittore sia di esibire adegua-*

tamente il medesimo tema narrativo religioso, l'esibizione e la sua adattezza mutano profondamente in funzione del mutato rapporto comunicativo. In pratica sono mutati i destinatari delle esibizioni, la loro cultura, il loro modo di utilizzare la tradizione religiosa: essendo per esempio, quei destinatari, i rappresentanti della classe colta dominante, la «chiarezza» standardizzata della pittura antica diviene semplicemente rappresentazione grossolana e inadeguata, e si afferma in suo luogo una «chiarezza» più sottile, più esclusiva, più sofisticata. Anche se, ripetiamo, non c'è stata sostituzione di messaggi, se cioè al messaggio non si è sostituito o sovrapposto un messaggio culturale e ideologico diverso («pagano», materialistico, esoterico, spiritualistico-platonico, e così via), il comune patrimonio religioso viene comunque esibito diversamente in funzione di un uso più raffinato che rappresenta, pur a livello d'immagine, una sua sublimazione ideologica: non più la religione dei poveri, inevitabilmente rozza e aderente alla lettera piatta, ma una sua transvalutazione. Per esempio, ai terrori e alle crudeltà letterali dell'inferno medioevale si sostituisce l'orrore simbolico e interno di un Luca Signorelli o, soprattutto, di un Michelangelo. La «riscoperta della natura» del nostro rinascimento può del resto essere agevolmente interpretata in questi termini: come abbandono di una esibizione letterale e standardizzata in favore di una esibizione che si riferisce a strutture linguistico-concettuali più ricche, fornite di un basso grado di esplicitazione, e quindi aperte più facilmente all'ambiguità, ai tanti sensi di un contesto che si va infittendo e si rifiuta alle troppo drastiche operazioni di riduzione. *L'implicito si allarga, le possibilità di variazioni a livello di immagine si moltiplicano: questo nuovo spazio si apre per riempirsi di sensi ulteriori e più numerosi, rispetto ai sensi convenzionali.* A questo punto, non ha neppure senso domandarsi se il tema religioso fosse una semplice occasione esterna, uno spunto largamente sottovalutato o no: forse no, ma l'importante sta altrove: nell'arricchirsi del tema religioso con altri temi, nel suo riorganizzarsi in un discorso nuovo aperto a sensi multipli.

#### 5.6.

La riorganizzazione di una possibilità di esibizione entro un sistema di possibilità diverso non accade naturalmente a livello puramente individuale: è il discorso complessivo che cambia, cambiando correlativamente con esso anche il discorso della pittura in senso stretto. Per rendersene conto, bisogna tener conto delle tante coordinate effettive, rilevabili anche indipendentemente dalla pittura. *Ma ciò non significa necessariamente, né per il rinascimento né per altri periodi cui l'etichetta potrebbe sulle prime apparire ancora pertinente, che all'«univoco» si sia senz'altro sostituito l'«ambiguo»: può darsi infatti il caso che, tra*

lo scadere del linguaggio standardizzato tradizionale e il riemergere di una moltitudine di sensi diversi e ulteriori, si affermi anche un nuovo senso dominante cui è adeguata una esibizione fortemente univoca - anche se diversissima dalla univocità iconografica medioevale. La «flagellazione» di Piero, che si conserva in Urbino, presenta senza dubbio i due caratteri indicati (rifiuto della standardizzazione iconografica e ricchezza di sensi non riportabili al messaggio religioso tradizionale - il che sarebbe tanto più vero se i tre personaggi di destra dovessero essere interpretati in chiave di allegoria religiosa), ma sopra di essi trionfa comunque la «dimostrazione» prospettica (dimostrazione=esibizione di «scienza», teorema visibile) - *quella dimostrazione che, secondo l'illuminante interpretazione di Gombrich, sarebbe propria non soltanto dell'arte del rinascimento ma di tutta l'arte moderna in generale, fino a Picasso, a Burri, a Bacon.*

#### 5.7.

*E' possibile, sulla base di queste osservazioni, ipotizzare che l'attività pittorica possa essere adeguatamente definita (adeguatamente nel senso che la definizione si applicherebbe più o meno strettamente a tutti o quasi tutti quei prodotti che chiamiamo, in modo materiale, «pittura») come quella produzione d'immagini la cui funzione è di esibire, secondo usi, modalità e gerarchie diverse, non necessariamente escludentisi, una molteplicità di strutture linguistico-concettuali, distinte, connesse, opposte, integrabili o no, cioè infine una molteplicità di sensi. L'adeguatezza della esibizione non avrebbe più ragione di essere mantenuta come carattere dell'immagine pittorica nella sua concretezza e globalità (ma sì, ancora, se si guarda via via, singolarmente, alle sue tante possibilità unilaterali di esibizione): le immagini artistiche sarebbero, kantianamente, quelle «rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o concetto possa essere loro adeguato» - esibizioni adeguate dunque ai vari, singoli «pensieri», ma prive di un corrispondente pensiero che sia loro globalmente adeguato e di cui esse possano essere dunque l'esibizione in senso stretto.*

#### 6.

*E', questo, un approccio «semiotico» alla pittura? Crediamo di sì, anche se si è decisamente rinunciato a restituire, in luogo della pittura, un simulacro di «equivalenti verbali» non si sa bene come ricavati, e non si è neppure avviato un qualche discorso intorno ad un presunto «linguaggio specifico della pittura» (al sistema specifico di «segni» di cui si servirebbe la pittura). Entrambe le segnalate carenze a noi paiono, per la verità, netti vantaggi, nel senso che entrambe quelle strade sono,*



a nostro parere, improduttive e semioticamente scorrette. La speranza di fornire equivalenti verbali, *nei modi appropriati*, non deve infatti far dimenticare che un tale rapporto di equivalenza non può appoggiarsi su nessun criterio immediato sicuro, che non sia puramente analogico e soggettivo: *per definizione l'immagine non ha «equivalenti» verbali, se essa piuttosto «esibisce» degli equivalenti verbali o delle DV: ed è quindi la modalità dell'esibizione che va studiata, se si vuole studiare da un punto di vista semiotico la pittura, e non ciò che viene esibito e non sempre siamo neppure in grado di determinare con sicurezza*. La strada è certamente più lunga e più problematica, ma è di qui - crediamo - che ci si può aspettare una interpretazione, anche verbale, più fine. D'altra parte è del tutto impensabile un «linguaggio della pittura», per ragioni che sono condivise dagli studiosi e che noi stessi ci siamo sforzati di precisare altrove: *ma ha un senso cominciare a parlare di qualcosa di simile ad un «linguaggio della pittura», se si guarda al problema dei tratti pertinenti dell'immagine e dei suoi limiti di pertinenza rispetto a DV di cui è esibizione*. Resterebbe ancora aperto naturalmente il compito essenziale: *quello di sapere in che cosa consiste un approccio semiotico*; ma, questa questione più generale, dobbiamo necessariamente rimandarla ad altra occasione, e ci limitiamo qui a citare il nostro *Progetto di semiotica*, dove il problema è discusso ampiamente (e, ci auguriamo, con un minimo di attendibilità).

## 7.

*Come conclusione di questo rapido schema di lavoro, ci limitiamo a suggerire la possibilità di un'estensione della considerazione semiotica già delirata in funzione dell'assunto assiomatico  $I \leftrightarrow DV$  (v. 1.2.).* Nulla, per la verità, permette di supporre che l'interdipendenza tra *I* e *DV* sia l'unica relazione significativa di *I* e di un «senso», se non appunto sotto il profilo di un'ipotesi di lavoro assai produttiva e, certamente, di grande rilievo, ma non necessariamente esclusiva. Ci sono anzi varie considerazioni teoriche e fattuali (per ora, puri e semplici «sintomi») che ci fanno pensare piuttosto che la non-esclusività dell'ipotesi sia largamente probabile. Ci limitiamo qui a pochi cenni.

### 7.1.

*Già l'esistenza di troppo ampie classi di varianti pone un qualche problema immediato.* Prendiamo come esempio la classe dei suoni che realizzano tutti il medesimo fonema di una lingua: le differenze tra i suoni, anche per ragioni inerenti all'economia del sistema linguistico e alla sua possibilità di funzionamento, non eccedono certi margini abbastanza stretti; possiamo distinguere tra tali suoni un sottoinsieme significativo, che corrisponde per esempio a modalità di realizzazione regio-

nali o sociali, un secondo sottoinsieme un po' meno significativo che corrisponde a modalità di realizzazione puramente individuali, senza che la distinzione corrisponda anche a modalità di gruppo, di tipo psicologico e così via, e infine un terzo sottoinsieme non significativo e che costituisce la banda di realizzazione di ogni realizzazione standard. La tripartizione è, per ragioni di rapidità esemplificativa, un po' sommaria e criticabile, ma - per quel che a noi serve - può essere ritenuta sufficientemente sensata. Quel che a noi serve, infatti, è semplicemente questo: mettere in evidenza che, perfino in una classe di varianti non molto ampia, alcune varianti non sono semplicemente varianti, ma si distinguono da altre varianti in funzione di una classificazione diversa che le costituisce in un diverso sistema invariante. A parte ciò, le altre varianti non hanno rilevanza semiotica: possono essere percepite come distinte, e analizzate nella loro distinzione, mediante l'apparato auditivo o mediante strumenti, quali semplici suoni, cioè appunto secondo una classificazione che non ha rilevanza semiotica. Il caso e la tolleranza fanno sì che il diverso sia prodotto e valutato come identico. Ma se la classe di varianti, per esempio nel caso delle tante realizzazioni possibili di uno stesso tema pittorico, si presenta come molto ampia, tale partizione sembra valere in modo ancora più forte e si è portati a credere che ad ogni differenza, almeno oltre un certo quantum di varianti contigue, corrisponda un «sottoinsieme significativo». *In altre parole, le piccole differenze possono essere anche valutate come variazioni di realizzazione determinate dal caso e pacificamente ammesse da un normale tolleranza (o addirittura neppure avvertite); mentre, le grandi differenze, è più arduo valutarle come semplici variazioni e si è portati a ritenerle in qualche modo significative.* Le varianti rimangono sicuramente varianti in rapporto al criterio per cui costituiscono una medesima classe: *ma perché si danno varianti così diverse e in funzione di che dobbiamo giustificare tale rilevante diversità?* L'argomento, s'intende, è soltanto indicativo e non dimostrativo: *e l'indicazione che ne scaturisce è la seguente: se per caso non sia lecito supporre che le varianti di una medesima classe presentano differenze così forti in quanto dipendono anche da classificazioni di altro tipo, in funzione delle quali costituiscono opportune classi invariantive, e che tali diverse classi invariantive hanno una effettiva rilevanza semiotica.*

## 7.2.

Nel nostro caso, non avere rilevanza semiotica equivarrebbe - nei confronti dei vari messaggi realizzati secondo varianti assai differenti - ad essere semplici etichette o elementi identificativi di una stessa investitura di senso: ma allora la differenza, pur rilevante, non avrebbe incidenza sul senso complessivo del messaggio, da nessun punto di vista,

ed è proprio questo il punto che non è facile accettare. *L'essere pure varianti identificative senza rilevanza semiotica, inoltre, si opporrebbe a, e insieme si identificerebbe con, almeno nel caso della pittura, l'essere - le opere pittoriche - qualche cosa di puramente individuale e in qualche modo irripetibile dal punto di vista della loro concreta identità.* Anche questa conseguenza si oppone all'esigenza di analizzare un'opera di pittura in tutti i suoi aspetti, nonché alla percezione che il «senso» di un'opera circola in modo continuo attraverso l'opera stessa e tutte le opere con cui essa è in rapporto, attraverso tutte, o almeno tutte le più rilevanti variazioni, in cui si articola e l'opera singola e quel corpus di opere. In sostanza, le particolarità che caratterizzano un'opera di pittura o un corpus di opere (e il discorso, naturalmente, non è riferibile soltanto alla pittura) sono cariche, per il percettore, *almeno* di una certa esperienza psicologica, culturale, storica, che necessariamente coordiniamo al corpus, all'opera e alle sue particolarità, non foss'altro perché attraverso di esse si costituisce una connessione storica e sincronica - anche se non è facile, per così dire, riformulare quell'esperienza a «parole». Non si può «tradurre» un «ritratto» in discorso verbale: eppure un ritratto è sicuramente il veicolo di un insieme di valutazioni culturali assai complesso. E, se non possiamo tradurre tali valutazioni direttamente in discorso, in modo altrettanto semplice come quando traduciamo da una lingua in un'altra, possiamo però almeno registrare quelle caratterizzazioni, cioè il fatto che certe particolarità non linguistiche complicano un senso linguistico abbastanza generale (un ritratto è pur sempre l'esibizione di un «uomo», appartenente a una certa «categoria sociale», può avere una «funzione celebrativa», ecc.), lo alterano, interferiscono con esso, annullando l'univocità di quel senso generale mediante certi fenomeni di disturbo che sono i soli, a rigore, ad essere rilevabili e riformulabili linguisticamente. In modo forse non molto dissimile dall'azione di disturbo che processi più profondi possono avere su processi più superficiali, per esempio sul «discorso» di un paziente che l'analista è tenuto a interpretare non nei suoi dati manifesti, ma in ciò che interferisce con, e perfino motiva, tali dati manifesti.

### 7.3.

In questa sede, e per i limiti che ci siamo imposti a questo riguardo, non è possibile esplicitare meglio questi semplici suggerimenti. Se dovessimo, a mo' di conclusione, portare un esempio pertinente rispetto all'argomento pittura, penseremmo tra i tanti possibili a un caso assai noto, e anche assai indicativo, di analogia interpretativa tra due opere eccezionali e tuttavia - sotto il profilo dell'interdipendenza DV-I - quasi identiche (per così dire: semplici varianti di una medesima esibizione). Ci riferiamo alle due crocifissioni, di Piero della Francesca e di Masaccio

(politico di Borgo Sansepolcro e politico, ora disperso, di Pisa), che presentano per altro verso determinazioni di senso fortemente differenziate. Differenziate da che punto di vista? In quanto esibizioni di insiemi differenziati di *DV*? O piuttosto in termini di «particolarità formali» (differenze compositive, registro cromatico, funzione del fondo oro, morfologia minuta, ritmo complessivo...) e in quanto ad esse è coordinato un «senso» non-linguistico, senso che è poi affidato al contesto in cui le due opere diversamente si collocano, quindi ai rapporti che esse contraggono con opere precedenti e contemporanee, senso che è al di là delle opere e insieme circoscritto o manifestato da esse, in quanto esse contribuiscono a strutturarle in modo differenziale pur nella quasi identità contestuale generica? Un ultimissimo suggerimento: non è forse proprio questa possibilità di estensione di un approccio semiotico generalizzato a permettere il rilevamento e l'analisi dei vari modelli (non linguistici) attraverso cui si configura e si realizza un'opera, e la comprensione di una loro funzione indipendente anche al di fuori della pittura rappresentativa o della pittura *tout court*, per esempio con la pittura astratta, l'architettura, la musica? O dovremmo negare a queste ultime dignità semiotica, cioè capacità di formare sensi, oppure conferirgliela solo attraverso l'encatalizzazione arbitraria di sommari «equivalenti verbali»? I molti punti interrogativi di quest'ultima parte non intendono realizzare una banale tattica retorica: segnalano la presenza di autentiche domande, da cui dovrebbe prendere le mosse la parte più ardua e forse fondamentale di una «semiotica della pittura».

EMILIO GARRONI



## pubblicati

### 1 / D

J. Courtès  
Nature et culture dans les «Mythologies» de Cl. Lévi-Strauss

### 2 / D

P. Zumthor  
Le langage de la chanson de geste

### 3 / F

R. Lindelens  
Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques

### 4 / B

P. A. Brandt  
Proposition, narration, texte

### 5 / D

Michael Egan  
A Note on the Computability of some of Lévi-Strauss' Procedures

### 6 / A

C. P. Bruter  
Secondes remarques sur la percepto-linguistique

### 7 / C

A. J. Gralmas et al.  
Analyse sémiotique d'un discours juridique

### 8 / A

Le Lexique d'E. Benveniste (1<sup>re</sup> partie)  
par J. C. Coquet et M. Derycke

### 9 / D

H. Quéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey  
Analyse narrative d'un conte littéraire  
«Le Signe» de Maupassant

### 10 / B

Groupe de Liège  
Rhétorique poétique: le jeu des figures  
dans un poème de P. Eluard

### 11 / D

Elli König's Maranda  
Theory and Practice of Riddle Analysis

### 12 / D

A. M. Cirese  
I proverbi: struttura delle definizioni

### 13 / D

J. C. Coquet  
Sémantique du discours poétique:  
les "colchiques" de G. Apollinaire

### 14 / C

M. A. K. Halliday  
Towards a sociological semantics

### 15 / D

M. Arrivé  
Problèmes de sémiotique littéraire: les  
langages de Jarry

### 16 / A

Le Lexique d'E. Benveniste (2<sup>e</sup> partie)  
par J. C. Coquet et M. Derycke

### 17 / B

Fe. Rastier  
La grammaire et la rhétorique latine: bibliographie

### 18-19 / F

M. C. Ropars  
Analyse d'une séquence: remarques sur  
le fonctionnement de l'écriture dans un  
texte filmique

### 20-21 / D

Leo H. Hoek  
Pour une sémiotique du titre

### 22 / E

G. Stefanj  
La ripetizione in Bach: i proli di  
'ad arpeggio' del Clavicembalo

### 23 / F

J. F. Lyotard  
La peinture comme dispositif libidinal

### 24 / D

B. Uspensky  
Study of Point of View: Spatial and  
Temporal Form

### 25 / B

Cl. Chabrol  
De quelques problèmes de grammaire  
narrative et textuelle

### 26-27 / D

D. Hymes  
Breakthrough into Performance

### 28 / F

E. Garroni  
Immagine e linguaggio

## da pubblicare

Ch. Bouazis

La théorie de l'écriture comme domaine  
d'objet

(pré-publication)

S. Chatman

Towards a Theory of Narrative  
(pre-print)

G. Genot

Sémiotique des stratégies textuelles  
(document de travail)

J. S. Petöfi

Semantics, pragmatics and text theory  
(pre-print)

B. Scholte

Structural Anthropology as an Ethno-logic  
(pre-print)

C. Segre

La fonction du langage  
dans l'«Acte sans paroles» de S. Beckett

## A

Semiotica, linguistica, semantica  
Sémiotique, linguistique, sémantique  
Semiotics, Linguistics, Semantics

## B

Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica  
Sémiotique narrative et discursive,  
Rhétorique,  
Semiotics of narrative and discourse,  
Rethorics

## C

Socio-semiotica (socio- ed etno-ling)  
Socio-sémiotique  
(socio- et ethno-linguistique)  
Socio-Semiotics (Socio- and Etno-Ling)

## D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore;  
poetica  
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore;  
poétique,  
Literary Semiotics;  
Mythology and Folkloristics; Poetics

## E

Semiotiche auditive,  
Sémiotiques auditives,  
Audio Semiotics

## F

Semiotiche visive e audio-visive  
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles  
Visual and audio-visual Semiotics