

1. Non posso che apprezzare la scelta da parte del Convegno del tema « punto di vista », che si iscrive nella tradizione e rinnova la problematica introducendo una parte delle mie ricerche: la prova ne è che anche la semiotica di per sé rappresenta un determinato punto di vista. Infatti ogni teoria, comprese quelle a vocazione scientifica, è già un punto di vista, in qualche modo personale, anche se si cerca di depersonalizzarlo. Le procedure di *débrayage*, messe in evidenza nel nostro *Dizionario\**, mostrano come ogni pretesa di oggettività sia in definitiva illusoria. Il nostro discorso è sempre relativo al suo soggetto. All'interno di una teoria può anche essere iscritta la problematica del punto di vista: ma essa è a sua volta incassata in un altro punto di vista. Questa problematica può essere considerata autonoma ma, sempre secondo il *Dizionario*, il lemma di « punto di vista » rimanda a tutto l'insieme della semiotica. Quindi, rischio adesso di dirne troppo o troppo poco. Faccio distinzione fra punto di vista *individuale* e punto di vista *collettivo*, quello di un'episteme culturale e quello idioletale di chi domina il suo proprio universo. Dal punto di vista sociale si parla di un attante collettivo: sul piano storico, c'è un soggetto della storia collettiva, caratterizzato da una successione di punti di vista: la storia di una cultura non è altro che una serie di trasformazioni di episteme. Si può dire lo stesso per quanto riguarda lo spazio: una cultura può essere considerata — in un modello sufficiente a rappresentarla accanto ad altre culture che le sono prossime — come il prodotto di una trasformazione, e alla fine tutto è punto di vista, e le conseguenze che ne risultano sono considerevoli. Se si accetta questo punto, si è di conseguenza condotti a considerare l'originalità di ogni cultura e ad accettare il principio del relativismo culturale. Così, per esempio, non si può assumere la retorica greco-romana come modello di ogni retorica del discorso. E lo stesso si può dire dell'estetica della ricezione, che si situa nell'ambito della cultura europea: nell'estenderne l'applicazione, si impone una certa prudenza di carattere metodologico. Si veda ad esempio il concetto di natura/cultura: si può

assumere come concetto universale, assiomatizzabile, e poi considerarne il tipo di opposizione proprio a ciascuna cultura, che sarà ancora variazione di punto di vista.

La linguistica ci offre un egregio esempio di queste variazioni paradigmatiche di punto di vista, che rappresentano una fonte di arricchimento per una disciplina: per vent'anni si è studiato il piano dell'espressione, vent'anni dopo si passa a quello della semantica. Essi sono complementari, e se lo studio dell'espressione non fosse un po' fuori moda, avremmo una buona testimonianza di questa dialettica fra punti di vista, su cui si basa il progresso della ricerca.

Per quanto riguarda la semiotica, definita come una « teoria delle pratiche », la questione da porle è se sia una disciplina che riesce a coprire tutti i punti di vista. Fondamento della semiotica è riuscire a concepire una teoria che possa prevedere il porsi di una serie di problematiche, in modo e quantità sufficiente a verificare quanto si può assumere e utilizzare nell'insieme delle scienze umane. Una buona semiotica, sul piano ideale, di fronte a nuovi apporti provenienti dall'esterno, come per esempio a quelli dell'analisi conversazionale, dovrebbe essere in grado di interrogarsi sull'esatta localizzazione in cui si situano i problemi e i risultati di quest'ultima all'interno della propria teoria, e non viceversa immaginare che l'analisi conversazionale possa presentarsi come alternativa alla stessa semiotica. È un po' la questione dell'influenza che hanno le « mode » anche all'interno della ricerca: i problemi dell'argomentazione, ad esempio, o dei vari tipi di ragionamento, come sono stati messi in evidenza nell'ambito della ricerca sull'abduzione, vanno situati, nell'ambito della nostra semiotica, sul piano della dimensione cognitiva del discorso. Si tratta di riuscire a trovare delle corrispondenze tra campi di riflessione, anche se magari la terminologia non avrà corrispondenze termine a termine. L'ambizione della semiotica a collezionare e organizzare differenti punti di vista mette così in evidenza il problema della forma. E la questione del punto di vista, che mostra l'eterogeneità e la diversità del mondo e degli sguardi, porta anche a porsi la questione della *coerenza*, che, come criterio di verità nel discorso, è il tipo di garanzia metodologica che consente di progredire. Punto di vista e coerenza divengono quindi contraddittori, e al tempo stesso devono essere conciliati: in questa dialettica è insita la difficoltà di fare una buona teoria. Per fare un altro esempio, mi sembra che nella crisi attuale dei valori, sorta dalla messa in insignificanza della società in cui viviamo, un grande concetto sia sparito dalla circolazione, quello di Storia con la maiuscola. Non se ne parla più; semmai si fa « microstoria »: perché non applicare allora il principio del relativismo anche qui, vedere se le storie locali possano essere integrate in una Storia generale, in cui sarebbero individuabili dei punti di trasformazione?

Tornando alla semiotica, vediamo ora come siamo riusciti in questa operazione di generalizzazione integrando la varietà dei punti di vista, nell'idea di una dimensione cognitiva particolare del discorso. La storia comincia con l'introduzione nella teoria di una « scatola nera » chiamata *aspettualità*. Nel corso degli anni settanta avevamo previsto che un enun-

ciato dovesse comportare delle modalità e un'aspettualità, idea che ha poi dormito per molti anni. Che cos'è l'aspetto? In generale, si può dire che l'aspetto è la descrizione di un'azione (come partire, arrivare ecc.) di un soggetto, dotato di una propria funzione, in quanto vista da qualcun altro. Questo significa che ogni discorso è accompagnato da degli osservatori, con un punto di vista sull'azione compiuta.

Ogni discorso è dunque in qualche modo « raddoppiato » da un attante osservatore che lo articola. L'attante osservatore è evidentemente di natura cognitiva, come questa dimensione che raddoppia il discorso, con conseguenze considerevoli. Il fenomeno del *débrayage*, ad esempio, è la proiezione del soggetto fuori di sé — il che spiega un'istanza dell'enunciazione e dell'enunciato — ma rappresenta anche la possibilità di installare degli osservatori nel discorso, nell'enunciato. L'attante osservatore allora non dipende dallo stesso contenuto; si tratta di un'operazione strategica fatta dal soggetto dell'enunciazione, di distribuzione di osservatori e di punti di vista lungo il discorso. Se ci sono degli osservatori, ci devono essere delle cose da osservare, e di conseguenza ci sono delle « fonti » di informazione: bisogna quindi parlare anche di *informatori*. Ecco dunque che un livello cognitivo, di circolazione dei saperi, si sovrappone al discorso, e può esservi presente in diverse maniere. Sotto questo aspetto si può interpretare il gioco dei punti di vista come *strategia discorsiva* che si sovrappone e completa lo schema narrativo, che lo raddoppia, e quindi mettere alla prova il fenomeno della discorsivizzazione. Il *débrayage* evidentemente proietta degli osservatori nel discorso secondo i modi che gli sono propri; secondo un procedimento generale: può trattarsi di attori, di attori figurativi, rappresentati ad esempio dallo spazio ecc.: niente di più semplice, poi, dopo i *débrayage*, che operare dei re-*embrayages*, e arrivare per esempio a dire « io », il che significa rappresentare qualcuno che arriva a esteriorizzarsi e che pretende di parlare di se stesso. « Je est un autre », diceva Rimbaud: non c'è un io, è una forma di *embrayage* del discorso su se stesso, ed è l'installazione dell'« io » come un soggetto immaginario discorsivo a cui il soggetto dell'enunciazione attribuisce un certo sapere, un certo punto di vista ecc. Poiché usiamo i termini di *débrayage/embrayage*, volevo introdurre un termine come *brayage*, per render conto di questo fenomeno, ma non arrivo a ricollegare il significato che vorrei dare a questo termine con quello della sua radice, che è il gallico *braie, brache*, « calzone »... Ma insisto su questa articolazione fra idioletto e socioletto che si trova iscritta nel discorso, e che può servire in vista di una sua tipologia.

2. Vorrei adesso approfittare di questa occasione per parlare di ciò che amo, e cioè di Italo Calvino, per illustrare con qualche esempio semplice che cos'è questo viaggio, questo va e vieni di punti di vista, e come Calvino arrivi a rappresentare insieme i punti di vista socio-culturali e un punto di vista idiolettuale, come un testo di superficie alla fine esprima una teoria estetica individuale — che si iscrive a sua volta nella problematica estetica del nostro tempo.

Ho scelto perciò il secondo racconto di *Palomar*, « Il seno nudo ». Si trat-

ta di un breve testo, di due o tre pagine, in cui Palomar passeggia sulla spiaggia e intravede una donna sdraiata sulla sabbia che prende il sole con il seno scoperto. La questione che Palomar si pone riguarda l'atteggiamento che deve assumere verso di lei: la deve « vedere » o no? Far finta di non vederla? Insomma, il problema che si pone Palomar riguarda l'atteggiamento etico « conveniente ». Palomar va avanti e indietro qualche volta per provare diversi sguardi possibili. Per due volte fa finta di non vedere, le altre due mostra di vedere. Anzitutto con uno sguardo che direi *estetico*, quello che adesso vi presenterò; e infine con uno sguardo « romantico », che esalta l'eterno femminino. Che succede a questo punto? La donna, che ha pazientato sinora, gli lancia uno sguardo colmo di irritazione e se ne va coprendosi il seno: la comunicazione è rotta. Si tratta dunque dell'espressione di quattro posizioni estetiche, rappresentate insieme ad una serie di componenti etiche. Si tratta di quattro punti di vista che non sono personali, ma che vengono presentati come il punto di vista di Palomar.

Da un paio d'anni mi interesso al tema dell'estetica, chiedendomi se e come l'estetico convenga alla semiotica, e arrivo adesso a vedere la questione un po' più chiaramente proprio grazie a questo testo.

Ho scelto infatti alcuni testi per vedere come il soggetto installato in essi, il soggetto dell'enunciato, prova la comunicazione estetica. Ma vediamo il brano di Palomar:

« Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, 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 essa 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 ». (Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, pp. 12-13).

Si tratta di un bellissimo testo. La prima cosa che colpisce è che il primo punto di vista che appare, il cambiamento, la trasformazione di punto di vista si manifesta con l'introduzione di un soggetto frastico, che mostra bene come il discorso sia una cosa e la frase un'altra. « Egli guarda la spiaggia con un'oggettività imparziale »: si tratta di Palomar, il soggetto dell'enunciato, e subito dopo subentra il soggetto frastico: « il petto della donna entra nel suo campo visivo ». Non è più il soggetto che si accosta all'oggetto, è l'oggetto che entra nel campo visivo del soggetto: di conseguenza ciò che era l'oggetto estetico si trova trasformato, stilisticamente, praticamente, in soggetto. È una cosa in apparenza semplice, ma proprio qui viene a porsi una problematica dell'estetica, e cioè quale sia il ruolo rispettivo di Soggetto e Oggetto nella « presa » (*saisie*) estetica. In generale si può dire che in un'estetica del sublime è il soggetto ad essere predominante, come in un'estetica della pregnanza è invece l'oggetto che domina il sentimento della bellezza. Introducendo come abbiamo visto un altro punto di vista, ciò che fa Calvino è appunto

di riavvicinare il Soggetto e l'oggetto: e dunque l'esperienza estetica è qualcosa di attivo, la partecipazione di due attanti.

Da una parte il Soggetto si protende con lo sguardo fino a che una discontinuità nel campo visuale, un guizzo, segnala che dall'altro lato le forme del mondo si costituiscono come Oggetto.

Il « guizzo » è il brillante argentato che riflette il pesciolino quando salta dall'acqua. L'argentato, come afferma un grande folklorista svizzero, Max Lüthi, compare in tutti i racconti folklorici europei ogni volta che accade qualcosa di meraviglioso. Dunque il « guizzo », e questo è già significativo, appare come qualcosa di meraviglioso, di soprannaturale. E si vede anche che il lampo che il pesce produce saltando dall'acqua non introduce il piano dell'acqua, dell'umidità (« una diversa consistenza », come dice Calvino), ma indica che la consistenza, dopo la discontinuità, è differente, e appare allora un elemento liquido.

Questo guizzo è una rappresentazione figurativa, una configurazione in cui si ritrovano diversi attori: c'è il pesciolino, l'acqua, il lampo, la luce. È un modo di organizzare l'informatore, che è al tempo stesso posto al cuore del testo, e che riflette nel contempo la concezione di Calvino di ciò che è l'estetica. Alla fine, l'esperienza estetica è un istante unico che non si ripete, e il piccolo pesce che esce dall'acqua e poi vi ricade è tutto ciò che si può dire dell'estetica se si vuol essere onesti. Se dunque la semiotica può dire qualcosa a questo proposito, il guizzo è ciò che si può dire un tipico *modello figurativo*, o analogico, che gioca un ruolo considerevole nella riflessione scientifica come modello di pensiero, di comportamento, che introduce tutti gli elementi dell'estetica di Calvino. Se si continua nella lettura del testo, si potrebbe dire che la mia interpretazione del guizzo è soggettiva, soltanto un'extrapolazione non autorizzata, ma è per questo che la ricerca, in letteratura, in poesia, in mitologia, deve sempre cercare di fare incrociare dei criteri diversi per consolidare la veracità della ricerca stessa. Ecco dunque come la consolido qui: « [...] lo sguardo avanza sino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione [...] ».

La definizione di « trasalimento » data dal dizionario francese Petit Robert è composta di due parti: « 1. insieme di scosse muscolari che agitano bruscamente il corpo; 2. sotto l'effetto di un'emozione viva o di una sensazione inattesa ». È evidente che la definizione del dizionario si applica a un solo attore: c'è l'emozione viva e la scossa muscolare. Cosa accade dunque nel guizzo? Assistiamo a una distribuzione dei ruoli, con le « scosse muscolari » dalla parte dell'oggetto e l'« emozione viva » dalla parte del soggetto. Dunque l'estetica di Calvino è come questo punto di vista che da sguardo è posto a mezza strada tra il soggetto e l'oggetto, che si conferma sia per il guizzo che per il trasalimento, equamente distribuito tra l'oggetto estetico e il soggetto dell'emozione estetica.

Si tratta, alla fin fine, del problema della *congiunzione*. In questo sono un po' merleau-pontiano, questa congiunzione totale tra il soggetto e l'oggetto estetico è ciò che produce l'*aisthesis*, la totalizzazione, la comunicazione sensoriale, che è un altro modo di conoscenza, parallelo al sape-

re cognitivo. Aggiungerei una piccola osservazione: lo sguardo che avanza, che si ritira, ecc. non è sufficiente per produrre la buona congiunzione, e Calvino dunque aggiunge: « lo sguardo avanza sino a sfiorare la pelle tesa ». Lo sguardo dunque si prolunga in tattilità immaginaria, ma tutto è immaginario... Proprio dell'estetica di Calvino mi sembra essere il fatto che l'esperienza estetica è essenzialmente dell'ordine dell'*attesa*, dell'*approccio*, di ciò che precede la congiunzione: è tensiva, e da questo punto di vista si vede molto bene come lo sguardo avanzi, sfiori, tocchi. E non va dimenticato che è lo sguardo di Palomar, non quello di Calvino.

Per finire vorrei dire che in un testo come questo possiamo trovare almeno due cose. Da una parte la distribuzione cognitiva dei punti di vista: ve ne sono almeno cinque, e ciascuno presenta qualcosa di diverso, e sotto un'altra forma. È la ricchezza che si offre al semiotico come strumento di ricerca. D'altra parte, malgrado questa distribuzione strategica dei punti di vista, troviamo nel testo una visione epistemologica, un'estetica coerente, che rappresenta dunque l'estetica di Calvino come un caso particolare nell'ambito dell'estetica del nostro secolo.

Constato che con la scelta di trattare la problematica del punto di vista in questo convegno si è introdotta molto chiaramente la questione della variazione e della varietà nella ricerca semiotica, e al tempo stesso credo che questa sia anche una buona occasione per postulare l'esigenza di una coerenza che ne aumenti la dignità.

(traduzione di I. Pezzini)

\* A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), La Casa Usher, Firenze 1986.