

SALVATORE ZINGALE

# RELAZIONI DIALOGICHE

UN'INDAGINE SULLA COMUNICAZIONE  
E LA PROGETTUALITÀ



**COLLANA DESIGN DELLA COMUNICAZIONE**

**Direzione**

Giovanni Baule

**Comitato scientifico**

Sylvain Allard, *UQAM, Université du Québec à Montréal, Canada*

Heitor Alvelos, *Universidade do Porto, Portogallo*

Ruedi Baur, *Intégral, Parigi, Francia; Berlino, Germania; Zurigo, Svizzera*

Fausto Colombo, *Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia*

Luca De Biase, *Nova Sole 24Ore, Italia*

Steven Heller, *School of Visual Art, New York, Usa*

Michael Renner, *The Basel School of Design, Svizzera*

Roberta Valtorta, *Museo di fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano, Italia*

Ugo Volli, *Università degli Studi di Torino, Italia*

**Comitato di redazione**

Valeria Bucchetti

Dina Riccò

Salvatore Zingale

**Progetto grafico**

*Sistema grafico copertine*

Graphic design: Elena Zordan

Art direction: Maurizio Minoggio

*Sistema grafico impaginato*

Umberto Tolino

*Impaginazione*

studio gramma (<[www.gramma.it](http://www.gramma.it)>)

*Cura editoriale*

Anna Riboldi

Il progetto della collana Design della comunicazione nasce nell'ambito dell'attività di ricerca e didattica di Design della comunicazione del Politecnico di Milano.

Questo volume viene pubblicato grazie al Fondo di Ateneo per la Ricerca di Base (FARB) del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano.

*I volumi di questa collana vengono pubblicati a seguito di un processo di peer review.*

# Design della comunicazione

*La collana Design della comunicazione nasce per far emergere la densità del tessuto disciplinare che caratterizza questa area del progetto e per dare visibilità alle riflessioni che la alimentano e che ne definiscono i settori, le specificità, le connessioni. Nel grande sviluppo della cultura mediatica la presenza del Design della comunicazione è sempre più trasversale e in continua espansione. La comunicazione richiede un sapere progettuale là dove la cultura si fa editoria, dove i sistemi di trasporto si informatizzano, dove il prodotto industriale e i servizi entrano in relazione con l'utente. Il Design della comunicazione è in azione nella grande distribuzione dove il consumatore incontra la merce, nella musica, nello sport, nello spettacolo, nell'immagine delle grandi manifestazioni come nella loro diffusione massmediale. La collana è un punto di convergenza in cui registrare riflessioni, studi, temi emergenti; è espressione delle diverse anime che compongono il mondo della comunicazione progettata e delle differenti componenti disciplinari a esso riconducibili. Oggetto di studio è la dimensione artefattuale, in tutti i versanti del progetto di comunicazione: grafica editoriale, editoria televisiva, audiovisiva e multimediale, immagine coordinata d'impresa, packaging e comunicazione del prodotto, progettazione dei caratteri tipografici, web design, information design, progettazione dell'audiovisivo e dei prodotti interattivi, dei servizi e dei sistemi di comunicazione complessa, quali social network e piattaforme collaborative.*

*Accanto alla dimensione applicativa, l'attenzione editoriale è rivolta anche alla riflessione teorico-critica, con particolare riguardo alle discipline semiotiche, sociologiche e massmediologiche che costituiscono un nucleo portante delle competenze del designer della comunicazione.*

*La collana si articola in due sezioni. I SAGGI accolgono contributi teorici dai diversi campi disciplinari intorno all'area di progetto, come un'esplorazione sui fondamenti della disciplina. Gli SNODI ospitano interventi di raccordo disciplinare con il Design della comunicazione.*

# FrancoAngeli

Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma FrancoAngeli Open Access (<<http://bit.ly/francoangeli-oa>>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Pubblica con noi: <<http://www.francoangeli.it/autori/21>>.

ISBN e-book Open Access: 9788835156703

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito* <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>>.

Salvatore Zingale

## **Relazioni dialogiche**

Un'indagine sulla comunicazione e la progettualità

**FrancoAngeli** 



# Indice

## Relazioni dialogiche

Entrata | 11

Dialoganti | 13

Primo incontro

**Una forma indeterminata** | 19

Secondo incontro

**Tre tipi di dialogo** | 31

Terzo incontro

**La metafora del campo** | 45

Quarto incontro

**Il Grafo delle Relazioni Semiotiche** | 60

Quinto incontro

**Relazioni e funzioni segniche** | 80

Sesto incontro

**Le relazioni fondamentali** | 90

Settimo incontro

**Mente comune e polifonia** | 100

Ottavo incontro

**Il pensiero collettivo** | 114

Nono incontro

**Come un decalogo** | 128

Decimo incontro

**Come su un palcoscenico** | 135

Undicesimo incontro

**Il dialogo, un gioco** | 142

Dodicesimo incontro

**Il dilemma della prima mossa** | 152

Tredicesimo incontro

**Verso il Musement** | 164

Quattordicesimo incontro  
**Passaggiando lungo i margini dell'alterità | 177**

Quindicesimo incontro  
**Segni degeneri e infinito | 189**

Sedicesimo incontro  
**Il gioco delle funzioni: primo tempo | 206**

Diciassettesimo incontro  
**Il gioco delle funzioni: secondo tempo | 223**

Diciottesimo incontro  
**Le domande degli artefatti | 239**

Diciannovesimo incontro  
**Perché, come, per chi | 254**

Ventesimo incontro  
**Attanti dialogici | 269**

Ventunesimo incontro  
**Nodi dialogici: primo tempo | 290**

Ventiduesimo incontro  
**Nodi dialogici: secondo tempo | 302**

Ventitreesimo incontro  
**Legami e conflitti | 312**

Ventiquattresimo incontro  
**Sull'intenzione progettuale | 322**

Ultimo incontro  
**Nello spazio del *tra* | 335**

**Uscita | 343**

**Bibliografia | 345**

La vita per sua natura è dialogica. Vivere significa partecipare a un dialogo.

MICHAIL BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorcestva* (1979)

La filosofia nasce dallo stupore che l'*Einfühlung* esista, dal fatto meraviglioso che noi viviamo negli altri e sentiamo il loro soffrire e tutta la loro vita che li conforma nel presente, nel loro percepire, vedere e udire, nella loro *Stimmung*, che si accorda con la nostra. Così noi viviamo – con gli altri in noi.\*

ENZO PACI, *Diario fenomenologico* (1961)

---

\* *Einfühlung* è un sostantivo femminile tedesco. Deriva dal verbo *einfühlen*, “sentire insieme”, “immedesimarsi”, “provare empatia”. Il termine fu impiegato dallo storico e filosofo dell’arte Robert Vischer (1847-1933) con riferimento all’estetica: secondo Vischer, l’arte conduce a immedesimarsi con le forme naturali, per via di una profonda consonanza o simpatia tra soggetto e oggetto. Anche *Stimmung* è un sostantivo femminile tedesco. Deriva dal sostantivo *Stimme*, “voce”, e viene impiegato anche come “accordo di voci” o di suoni e strumenti. *Stimmung* è anche la disposizione d’animo, il sentirsi in accordo, l’umore o l’atmosfera di un ambiente o di una relazione.



# Entrata

*La mattina di un giorno qualsiasi, uno studioso (che prende il nome di TRE) si rivolge a un secondo Sé stesso (che prende il nome di DUE) per discutere intorno alla natura semiotica del dialogo. Ai due si unisce subito un terzo Sé stesso (che prende il nome di UNO). Si tratta pur sempre del medesimo autore che ascolta altre voci dentro di sé dibattere e discutere: tre nomi, tre voci, un unico pensare.*

*I tre nomi sono mera convenzione, la più neutra e priva di connotazione che l'autore di questo volume ha trovato: un po' in omaggio alle tre categorie fenomenologiche di Charles Peirce, un po' per sostenere l'idea che dialogica è la natura della mente, prima ancora che la parola delle singole persone.*

*Ha così inizio un dialogo a tre voci sui modi del dialogare e sulla comunicazione: fra noi umani, fra gli umani e il mondo biotico, fra noi che progettiamo le cose e fra noi e le cose che usiamo per vivere meglio. Si dialoga anche di pensiero inventivo e di progettualità, di artefatti che pongono domande e dei destinatari di ogni progetto.*

*Le tre voci fanno di che cosa parlare e che cosa sostenere: dimostrare che ogni forma di comunicazione si basa su una forma dialogica. Tuttavia, non sanno dove il loro discorrere le porterà. Affrontano temi diversi, in armonia o in contraddizione, con coerenza o distrazione, spinte dall'euforia della scoperta o frenate dal cauto agire dello scetticismo.*

*Ogni loro incontro è il tratto di un'indagine che ripercorre alcuni argomenti e categorie della scienza semiotica, intesa in primo luogo come studio dell'attività interpretativa. Cercheranno la dialogicità in alcuni ambiti di tale scienza che, a loro dire, sono predisposti a mostrare i propri taciti caratteri dialogici; la intravedono certamente nelle relazioni che danno vita alle azioni umane; ma si appassionano all'idea che la dialogicità sia in ogni luogo della semiosi e delle nostre facoltà progettuali.*

*Nel loro dialogare, le tre voci vorrebbero seguire un ordine argomentativo, ma inevitabilmente i loro discorsi scivolano verso la divagazione. Accennano ad ar-*

*gomenti che riprenderanno in incontri successivi, ritornano su altri che sono già stati trattati. Procedono come un domino che traccia percorsi privi di un disegno preordinato, eppure ben concatenato.*

*Le tre voci inviteranno alla discussione altre voci, quelle dei loro maestri e degli studiosi da cui hanno imparato. Si rammaricano di non aver ancora avuto modo di studiare tutti gli autori e tutte le questioni intorno alla dialogicità; ma sono ben coscienti che il sapere enciclopedico è sì un modello al quale possono o devono aspirare, ma non certo un ostacolo la cui altezza e vastità scoraggi chi voglia avventurarsi negli universi della conoscenza.*

*Approderanno così nel grande oceano dell'alterità, che affrontano come Ulisse il mare colore del vino. E come Ulisse sanno di navigare verso genti che parlano altre lingue.*

## Dialoganti

- UNO *Studio di semiotica scettico, ma disposto ad accettare ciò che dubitava di non comprendere.*
- DUE *Studio di semiotica solerte, incline a mettersi al servizio dei pensieri degli altri.*
- TRE *Studio di semiotica eterodosso, cui piace esplorare strade in cui c'è da perdersi.*

## Ospiti dialogici (in ordine di entrata)

- EZIO RAIMONDI *Filologo, saggista e critico letterario (1924-2014).*
- UGO VOLLI *Semiotico e filosofo italiano, professore di Semiotica e di Filosofia della comunicazione; esperto di cultura ebraica; critico teatrale.*
- SUSAN PETRILLI *Semiotica italiana, è professoressa di filosofia e teoria del linguaggio presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro.*
- MICHAIL M. BACHTIN *Filosofo e critico letterario russo, teorico del dialogo e della polifonia (1895-1975).*
- GIULIO FERRONI *Critico letterario, storico della letteratura e saggista italiano.*
- SOCRATE *Filosofo greco. Iniziatore del metodo di indagine filosofica basato sul dialogo (470 a.C. ca.-399 a.C.).*
- EUGENIO BORGNA *Psichiatra e saggista italiano. Ha basato i suoi metodi di cura sul dialogo e l'ascolto empatico.*
- BYUNG-CHUL HAN *Filosofo sudcoreano, docente all'Universität der Künste di Berlino.*
- CHARLES S. PEIRCE *Filosofo statunitense. Fondatore del pragmatismo e uno dei padri della semiotica moderna (1839-1914).*
- GIAMPAOLO PRONI *Semiotico e scrittore italiano, studioso della semiotica di Peirce e del pensiero abducente, docente all'Università di Bologna.*
- ROSSELLA FABBRICHESI *Professoressa italiana di Filosofia teoretica ed Ermeneutica filosofica all'Università degli Studi di Milano. (Presente anche come ROSSELLA FABBRICHESI LEO).*
- FELICE CIMATTI *Filosofo e conduttore radiofonico italiano, docente all'Università della Calabria.*
- ROBERTO MARCHESINI *Medico veterinario, etologo e filosofo italiano.*
- MICHAEL H.G. HOFFMANN *Professore tedesco al Department of Philosophy del Georgia Institute of Technology.*

- UMBERTO ECO *Filosofo, semiotico, romanziere. Nel suo tempo, l'intellettuale italiano più conosciuto nel mondo (1932-2016).*
- MASSIMO A. BONFANTINI *Filosofo e semiotico italiano. Divulgatore di Peirce in Italia, teorico del pensiero inventivo, fondatore del Club Psòmega (1942-2018).*
- LOUIS T. HJELMSLEV *Linguista danese, rappresentante dello strutturalismo europeo, fondatore del circolo linguistico di Copenaghen (1899-1965).*
- COSIMO CAPUTO *Semiologo italiano, studioso di Hjelmslev e di storia della semiologia, docente all'Università del Salento.*
- MAX HORKHEIMER *Filosofo e sociologo tedesco, tra gli esponenti più noti della Scuola di Francoforte (1895-1973).*
- MARTIN BUBER *Filosofo e teologo austriaco naturalizzato israeliano, maestro della svolta dialogica nella filosofia del Novecento (1878-1965).*
- STEVEN JOHNSON *Giornalista e scrittore statunitense, divulgatore e fondatore di una serie di siti web influenti.*
- EMANUELE FADDA *Linguista e filosofo del linguaggio italiano, studioso di Saussure e di Peirce, docente all'Università della Calabria.*
- ROLAND BARTHES *Semiologo francese, saggista e critico letterario. Dal 1976 docente di Semiologia letteraria al Collège de France (1915-1980).*
- AUGUSTO PONZIO *Semiologo e filosofo del linguaggio italiano, studioso di Bachtin e di Lévinas, docente all'Università di Bari.*
- ENZO PACI *Filosofo italiano, tra i più importanti rappresentanti della fenomenologia e dell'esistenzialismo in Italia.*
- LUDWIK FLECK *Microbiologo ed epistemologo polacco (1896-1961). Precursore della sociologia della scienza, la sua opera è stata riscoperta grazie a Thomas Kuhn.*
- DAVID BOHM *Fisico e filosofo statunitense naturalizzato brasiliano, ha contribuito allo studio dei fondamenti della meccanica quantistica (1917-1992).*
- WILLIAM SHAKESPEARE *Drammaturgo e poeta inglese, è lo scrittore maggiormente citato nella storia della letteratura inglese (1564-1616).*
- GEORGE H. MEAD *Filosofo, sociologo e psicologo statunitense, considerato tra i padri fondatori della psicologia sociale (1863-1931).*
- CHARLES DARWIN *Biologo, naturalista, antropologo, geologo britannico, padre della teoria dell'evoluzione (1809-1882).*
- MARC BEKOFF *Professore emerito di Ecologia e Biologia evolutiva all'Università del Colorado-Boulder.*

- THOMAS MANN *Scrittore e saggista tedesco, Premio Nobel per la letteratura nel 1929 (1875-1955).*
- ERVING GOFFMAN *Sociologo canadese, uno dei più rilevanti esponenti dell'interazionismo simbolico (1922-1982).*
- ANDREA BAGLIONE *Dottore di ricerca in Letterature e culture classiche e moderne; ispanista con dipendenza da sport da racchetta.*
- JURIJ M. LOTMAN *Linguista e semiotico russo, fondatore della Semiotica della cultura (1922-1993).*
- JULES-HENRI POINCARÉ *Matematico, fisico e filosofo francese; si è occupato anche di struttura e metodi della scienza (1854-1912).*
- HANS-GEORG GADAMER *Filosofo tedesco, allievo di Martin Heidegger, è fra i maggiori esponenti dell'Ermeneutica filosofica (1900-2002).*
- GIOVANNI STANGHELLINI *Psichiatra e psicoterapeuta, insegna Psicologia dinamica all'Università di Chieti-Pescara.*
- NICCOLÒ SALANITRO *Filosofo italiano, ecologista, ha insegnato Storia dell'estetica all'Università degli Studi di Roma La Sapienza (1935-2004).*
- EMILIO GARRONI *Filosofo e scrittore italiano, professore di Estetica all'Università degli Studi di Roma La Sapienza (1925-2005).*
- EMMANUEL LÉVINAS *Filosofo francese di origini ebraico-lituanese, di formazione fenomenologica, fra i maggiori filosofi dell'alterità (1906-1995).*
- FABRIZIO DE ANDRÉ *Cantautore italiano, per molti di noi anche poeta (1940-1999).*
- LUDWIG WITTGENSTEIN *Filosofo del linguaggio austriaco, di formazione ingegnere, uno dei più geniali pensatori del XX secolo (1889-1951).*
- ROMAN JAKOBSON *Linguista, semiotico e traduttore russo naturalizzato statunitense, docente in numerose università del pianeta (1892-1982).*
- RICHARD COURANT *Matematico tedesco, emigrato negli USA nel 1933. Alla New York University l'Institute of Mathematical Sciences porta il suo nome (1888-1972).*
- HERBERT ROBBINS *Matematico e statistico statunitense, ha contribuito alla ricerca sulla topologia, sulla teoria della misura, sulla statistica e in altri campi (1915-2001).*
- GIORGIO ISRAEL *Storico della scienza, matematico ed epistemologo italiano, professore dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza (1945-2015).*
- JOHN SEARLE *Filosofo del linguaggio e della mente statunitense, professore all'Università della California, a Berkeley.*
- EDDA WEIGAND *Linguista tedesca, ha insegnato in diverse università, fra cui alla Ruhr Universität di Bochum e all'Università di Messina.*

- PAUL RICCEUR *Filosofo francese, al crocevia tra fenomenologia, ermeneutica, esistenzialismo e altro ancora (1913-2005).*
- FERRUCCIO ROSSI-LANDI *Studioso italiano di semiotica, filosofia, economia politica, scienze umane e antropologia (1921-1985).*
- KARL MARX *Filosofo, economista, storico, sociologo, politologo, giornalista e politico tedesco (1818-1883).*
- JOHN AUSTIN *Filosofo e linguista inglese, a lui si deve la teoria degli Speech Acts (1911-1960).*
- ALGIRDAS JULIEN GREIMAS *Linguista e semiotico lituano-francese, fondatore della semiotica strutturale (1917-1992).*
- JOSEPH COURTÉS *Semiotico francese, è stato direttore del Centro pluridisciplinare di semiolinguistica testuale del CNRS.*
- FRANCESCO MARSCIANI *Semiotico italiano, docente all'Università di Bologna, è fondatore del CUBE (Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica).*
- ALESSANDRO ZINNA *Semiotico italiano, studioso di Hjelmslev, professore all'Université Toulouse II Jean Jaurès.*
- GRACIA LATELLA *Studiosa argentina di semiotica letteraria e di semiotica discorsiva.*
- CLAUDIO PAOLUCCI *Semiotico italiano, insegna Semiotica e Filosofia del linguaggio all'Università di Bologna.*
- CLAUDIO LOLLI *Cantautore e romanziere italiano (1950-2018).*

*a coloro che rispondono*



# Primo incontro

## Una forma indeterminata

UNO Non capisco perché ci chiami ancora a discutere su dialogo e dialogicità. Di questi argomenti abbiamo già detto e scritto nel 2005, nel saggio introduttivo a *La semiotica e le arti utili in undici dialoghi*,<sup>1</sup> e poi quattro anni dopo, riprendendo e ampliando quello stesso saggio, in due capitoli di *Gioco, dialogo, design*.<sup>2</sup> Per non dire di quanto hanno già detto Massimo Bonfantini e Augusto Ponzio nel loro *Dialogo sui dialoghi*, pubblicato in prima edizione nel 1986 e ripubblicato nel 2010,<sup>3</sup> che sta all'origine del nostro interesse per questo tema.

Che altro c'è da dire?

TRE Da dire c'è sempre. Lo sai che nell'orto della semiotica non si finisce mai di zappare e coltivare. O scavare, innestare.

DUE Penso che tu faccia bene a proporci di riprendere questo argomento. E poi questa terrazza, così alta e vasta, è un luogo che invita a pensare parlando. Ma tu non abiti qui, vero?

TRE No. Ma qui possiamo venire tutte le volte che vogliamo, di giorno e di notte. Portate i vostri libri, se volete. Li mettiamo su quel tavolo lì.

DUE Il tema del dialogo e della dialogicità nell'ambito semiotico ha trovato, a far bene i conti, una limitata fortuna – poche coltivazioni e qualche debole innesto –, nonostante si tratti di un tema fondamentalmente semiotico. Oltre a Bonfantini e Ponzio, va ricordato Ugo Volli, che ha dedicato al

---

<sup>1</sup> Zingale (2005).

<sup>2</sup> Zingale (2009).

<sup>3</sup> Bonfantini e Ponzio ([1986] 2010).

dialogo metà delle sue *Lezioni di filosofia della comunicazione* (2008). Il suo pregio è quello di vedere il dialogo «a partire da due diverse fondazioni [...]: quella greca e quella ebraica» (Volli 2008: 56). Poi c'è, ad esempio, la linguista Edda Weigand, che nel 1989 pubblica *Sprache als Dialog* (Il linguaggio come dialogo).

Al di fuori della semiotica, invece, del dialogo si sono interessati molti altri, in ambito filosofico, etico, epistemologico, letterario e logico. E altro ancora. L'elenco potrebbe essere troppo lungo da snocciolare ora.

UNO Ecco, chiedo: perché non è stata sviluppata una semiotica del dialogo? A mio avviso, azzardo, perché la dialogicità non esprime una testualità “ben formata” e in quanto tale riconoscibile. La dialogicità non ha limiti definiti, non ha chiusura, spesso nemmeno coerenza semantica e coesione interna.

TRE Eppure sta proprio qui la sua rilevanza e la sua fertilità: nell'essere un organismo semiotico aperto, molte volte anche contraddittorio, proteso verso la ricerca della possibilità più che preoccupato della dimostrazione di una certezza. Il dialogo è dialettico, per definizione. Un dialogo non è mai conclusivo, non può esserlo. Bisogna pensare ogni dialogo, anche il più futile, come esposto all'imprevisto ma predisposto per condurci verso luoghi che non sospettavamo esistessero. Il dialogo sfugge alle leggi della testualità, anche se è una *ricerca di testualità*, così come è *ricerca di conoscenza*. La dialogicità è uno stato semiotico perennemente in ricerca. È sperimentale.

UNO È vero, è vero. Il dialogo sfugge alla definizione semiotica di testo. Tutt'al più potrebbe essere considerato un *quasi-testo*, una forma che al testo si avvicina ma poi se ne allontana, senza possederne mai i caratteri peculiari, come appunto la definizione dei limiti. Anche Ugo Volli la pensa così, quando dopo aver parlato del «carattere intermedio della condizione umana» in Platone osserva che «Altrettanto intermedio è per sua natura il dialogo, né discorso compiuto e “pieno”, né silenzio» (Volli 2008: 54). Però mi chiedo: questa mancanza di limiti non è forse il suo punto debole? Ciò che lo rende inanalizzabile?

TRE No, l'indeterminatezza formale del dialogo non è un limite, perché il carattere dell'apertura fa parte della natura stessa della semiosi, che è indefinita e, per così dire, sempre in movimento. È *in-finita*, ma nel senso che nega il finito e non tollera le chiusure. La semiosi è sempre rivolta all'alterità del mondo, e l'alterità non si lascia mai *de-finire*.

Il passo successivo ci porta a dire che la semiosi è proiettiva. Attraverso di essa siamo certamente in grado di dire come il mondo *si presenta*; ma la semiosi ci permette soprattutto di capire come il mondo *tende a essere*. In particolare, la semiosi dialogica che qui ci interessa trascende le forme attraverso cui viene messa in atto e non riguarda un tipo particolare di significazione o di enunciazione. La semiosi dialogica è il luogo della continua trasformazione.

UNO D'accordo, ma stiamo un po' bassi. Per capire, c'è differenza fra dialogo e, ad esempio, una qualsiasi forma di narrazione. Il dialogo non è un racconto dove si attende "come va a finire". Ma si può dire che un dialogo non si concluda mai?

Vi sono dialoghi che non hanno fine, come un matrimonio felice; altri la cui fine è desiderata eppure sembra impossibile, come una faida o il duello raccontato da Joseph Conrad (1908). Il dialogo è sempre aperto e mai, di per sé, tenderebbe a chiudersi. Perché il suo senso più genuino non sta in quello che si riesce a dire, quanto nella possibilità di dire. Lo diceva anche Emmanuel Lévinas in *Langage et proximité* (1967), quando parlava di "significanza della significazione", dove il dire trascende il detto, oltrepassando i limiti del mero significato.

Ora, questa *possibilità di dire* è asintotica e inesauribile: avvicinarsi non significa arrivare. Ma avvicinarsi significa senz'altro allenarsi al "meglio sentire".

DUE Al "meglio sentire"?

UNO Sì, al "meglio sentire": al sentire l'altro, il mondo, la vita al meglio della nostra sensibilità.

TRE Non hai tutti i torti. Diciamo che il fine di un dialogo potrebbe risiedere in questo *sentire meglio* e più profondamente il soggetto o l'oggetto

con cui si viene in relazione, visto che dialogare è cercare e trovare il senso *a partire da* un contatto. Il dialogo permette di avvicinarsi quanto più possibile a un senso desiderato: non importa se questo venga infine rappresentato da un'esperienza di affettività, dalla conquista o dal guadagno, oppure da una conoscenza più vivida.

Del resto, questo è il procedere e la prospettiva della semiosi. La quale ha origine da uno stato opaco di indefinitezza o di insoddisfazione, da ciò che Charles S. Peirce ha chiamato *Oggetto dinamico*. “Dinamico” sia perché appartiene al mondo dei fatti indipendenti dal nostro pensiero, come la fisica meccanica; sia perché mette in moto la semiosi, come sostiene Bonfantini (1980); ma anche perché questo oggetto, in qualunque modo lo si intenda, della semiosi costituisce la possibilità: il greco *dynamis* significa tanto “energia” quanto, appunto, “possibilità”.

UNO Abbiamo studiato un po' di greco antico anche noi, e io ho ancora una copia del Rocci, il vocabolario dei nostri anni di liceo. Da cui ora leggo. *δύναμις*: *forza; potenza; potere; capacità d'effettuare; possibilità; ecc.*  
Ma tu vuoi dire che dialogo e semiosi hanno qualcosa in comune?

TRE Sì, perché la semiosi, al suo avvio, e come pensavo di aver già detto, è *incontro con ciò che può essere*; mentre nella sua conclusione è, o dovrebbe essere, *scioglimento di ogni interrogativo*. Scioglimento che produce un'emozione *sensuosa*. Infatti, scrive Peirce nel distinguere la conoscenza induttiva dalla conoscenza ipotetica o abduttiva: «quando il nostro sistema nervoso è eccitato in maniera complicata, ma si costituisce una relazione fra tutti gli elementi dell'eccitazione, il risultato è un singolo turbamento armonioso, che io chiamo emozione. [...] Questa emozione si identifica costitutivamente con un'ipotesi ipotetica [...]. Diremo dunque che l'ipotesi produce l'elemento *sensuoso* del pensiero» (CP 2.643; *Opere*: 475).<sup>4</sup>

Ecco, il dialogo è strumento sia dell'incontro con ciò che non sappiamo, con ogni sorta di alterità, sia dello scioglimento della tensione conoscitiva. Il dialogare per ricercare, insomma, produce l'elemento *sensuoso* del pensiero.

---

<sup>4</sup> L'acronimo CP viene convenzionalmente usato per indicare i *Collected Papers di Charles Sanders Peirce* ed è seguito dal numero del volume e del paragrafo da cui sono tratte le citazioni. Il riferimento alle *Opere* è al volume, curato da Massimo Bonfantini e pubblicato nel 2003 da Bompiani, che raccoglie e traduce una parte degli scritti di Peirce.

DUE Tutto ciò sembra chiaro. Ma penso anche che richieda altre riflessioni. Non dico dimostrazioni galileiane, né indagini etnografiche, ma almeno approfondimenti e uno sforzo di verifica. Per il momento, propongo allora di chiamare il dialogo un *quasi-testo*. Un testo instabile, sempre aperto. Un testo che non fissa ma ricerca. A differenza della testualità piena, che per essere tale deve rispondere anche al criterio della coerenza, il dialogo affronta il rischio dell'incoerenza per andare incontro al piacere della conoscenza – scusate la rima.

TRE Certo, ma va detto che tutto ciò avviene anche con i dialoghi che si presentano nella forma piena del testo. E sì, perché anche quando è fissato in una forma scritta – nei dialoghi ricostruiti, come le opere dello stesso Platone, e poi di Galileo, Voltaire, Diderot, Leopardi e molti altri –, il dialogo conserva pienamente memoria del suo carattere di contraddittorio. Sai perché le trattazioni filosofiche in forma di dialogo sono testi concepiti sul tracciato del modello del vivo dialogo? Perché solo questo tracciato porta a esplicitare in ogni sua possibile direzione, anche quelle imprevedibili, il pensiero. E perché poi così il lettore è chiamato a ripercorrere la traccia di un discorrere problematico, risultato di due o più soggettività costantemente esposte all'insidia della domanda inattesa o di una opposta prospettiva: anche quando le battute di un dialogo filosofico sono scritte da un solo autore, le soggettività in gioco sono due – almeno due. Leggendo, il lettore partecipa passivamente a questo gioco, quasi come un arbitro, in continua tensione interpretativa della scena dialogante.

E potrei anche citare almeno due opere letterarie: *Dialoghi di profughi* di Bertolt Brecht (1956) e il recente *Dialogo* di Peter Handke (2022).

Questo procedere interlocutorio e problematico permane anche nel dialogo con sé stessi, dove un singolo soggetto rappresenta *da sé e in sé* la negazione della propria posizione e cerca di confutarla. Come ricorda Bonfantini, ciò significa che nel nostro pensare subentrano “diversi io”, i quali «intervengono a determinare il corso o i corsi del nostro pensiero», per il fatto che ragionamento e interpretazione sono necessariamente inferenziali e fanno «continuamente appello a *momenti ipotetici*: cioè a momenti in cui noi prendiamo le distanze da quanto abbiamo detto e andiamo a cercare un qualcosa d'altro, un qualcosa di nuovo che ci consenta di esplicitare il discorso» (Bonfantini e Ponzio [1986] 2010: 12).

DUE Il procedere interlocutorio, come lo chiami tu, non si trova solo nei dialoghi scritti, divenuti pienamente testo, e nel dialogare fra sé e sé; si trova anche nell'esperienza di lettura di un testo che non è stato scritto sul modello del dialogo.

Ecco, chiederei al critico letterario Ezio Raimondi di dirci che cosa ne pensa; se anche la lettura di un testo narrativo o saggistico può essere pensata come un atto dialogico.

RAIMONDI E nondimeno, pur in questo spazio gelosamente solitario e individuale, la lettura non è mai un monologo, ma l'incontro con un altro uomo, che nel libro ci rivela qualcosa della sua storia più profonda e al quale ci rivolgiamo in uno slancio intimo della coscienza affettiva, che può valere anche un atto d'amore. La solitudine diventa paradossalmente socievolezza, entro un rapporto certo fragile come sono fragili tutti i rapporti intensi e non convenzionali, che aspirino a essere autentici. E qui forse, tra il lettore e lo scrittore, si producono lo sguardo, la coscienza, il faccia a faccia di una vera e propria relazione etica.<sup>5</sup>

UNO Temo però che voi non stiate considerando il fatto, empirico, che quando si sente parlare di dialogo molti pensano alle quotidiane conversazioni. E quindi alle dinamiche comunicative che si manifestano dentro queste conversazioni. Non pensano a questa vostra idea così estesa – e forse *astratta* – di dialogo.

C'è allora un pericolo da scongiurare, fin da subito, o da mettere bene in chiaro: credere che la dialogicità interessi solo le forme esplicite della conversazione o di altri tipi di interazione verbale, come discussioni, dibattimenti, contrattazioni, tavole rotonde, litigi o amichevoli chiacchierate. Bisogna cercare la dialogicità nelle stesse modalità attraverso cui procedono l'indagine e la ricerca, ossia la nostra attività mentale e speculativa. Questa è una delle ragioni per cui, ad esempio, i termini *dialogo* e *conversazione* non collimano del tutto. Il dialogo non lo si trova solo negli atti di parola che lo esprimono: la dialogicità è presente già nell'atto stesso del pensare. La dialogicità non ha inizio da un *dire*, ma da un *rispondere*.

---

<sup>5</sup> Raimondi (2007: 13-14).

DUE Oh certo, le conversazioni sono solo uno dei modi in cui la dialogicità si manifesta. In ambito filosofico, ad esempio, si tende a vedere la dialogicità anche dentro la soggettività, in una visione dell'Io come inevitabilmente connesso con un Altro – come già sosteneva Schopenhauer, e con lui tutti i filosofi che si sono occupati di alterità.

In ambito semiotico e sociologico, invece, sappiamo che sono dialogiche tutte le forme di interazione sociale, di comunicazione ma anche di organizzazione, in cui le azioni dei vari soggetti sono l'una con l'altra interdipendenti. E poi, lo abbiamo già detto ma occorre ritornarci su, la dialogicità va ricercata dentro lo stesso processo della semiosi.

UNO Infatti, è questo che mi sta a cuore e che, allo stesso tempo, mi preoccupa: dal momento in cui noi individuiamo la dialogicità *sia* dentro la semiosi *sia* dentro la soggettività *sia* dentro la socialità, dobbiamo solo constatare che la dialogicità è lo schema elementare di ogni atto di pensiero e di conseguenza di ogni atto di interpretazione e di comunicazione. Mi chiedo però se saremo in grado di sostenere questa ardua tesi.

In ogni caso mi sembra evidente: ogni pensiero non è mai solitario; al contrario, esso ha origine e prospera nell'alterità, nella collisione o incontro-scontro con altri pensieri. Ma come facciamo ad andare oltre questa evidenza empirica?

DUE Il tuo timore è giustificabile. Ma in questi casi ci si appoggia a chi ha studiato le cose prima di noi. Penso che Ugo Volli, a leggere questo passaggio, possa essere d'accordo con quanto hai appena osservato. Sentiamolo.

VOLLI Benveniste [in *Problèmes de linguistique générale*, 1966-1974] sostiene che il sistema tradizionale dei pronomi personali non corrisponde alla realtà linguistica, perché i pronomi veri sono soltanto due, l'«io» e il «tu», mentre la terza persona si situa su un altro piano, oggettivato, in cui la persona non compare in quanto tale. Solo la situazione dialogica vede il soggetto pienamente riconosciuto. Il sistema linguistico è essenzialmente dialogico, nel senso che vi si svolgono azioni reciproche, che non si parla tanto *di* quanto piuttosto *a, con, per* l'altro.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Volli (2008: 54-55).

DUE E possiamo anche farci guidare dalla sintesi di Susan Petrilli della dialogicità in Michail Bachtin, un filosofo che ha dato molto alla semiotica.

PETRILLI Nella concezione di Bachtin la dialogicità è la dimensione costitutiva di qualsiasi tipo di atto di parola, di enunciazione, a prescindere dal fatto che si tratti del discorso esterno rivolto ad altri o del discorso interno, il pensiero “privato”. La dialogicità è propria di qualsiasi discorso, interno o esterno, della coscienza e dell’inconscio. Ciò è dovuto sia all’alterità costitutiva dell’io, della coscienza, sia al fatto che la parola propria è ripresa dalla bocca altrui ed è sempre impiegata, quindi, con riferimento al discorso di altri, sia che lo accettiamo sia che ne prendiamo le distanze. Ogni parola si realizza nel rapporto dialogico con l’altro e risente della parola altrui. Ogni parola, ogni discorso, ogni enunciazione è sempre una risposta, la replica di un dialogo esplicito o implicito, e non appartiene mai ad una sola coscienza, ad una sola voce.<sup>7</sup>

DUE Da qui la visione di Bachtin sulla considerazione della “parola”, che non va studiata solo all’interno del sistema della lingua:

BACHTIN [...] ma appunto nella sfera stessa della relazione dialogica, cioè nella sfera della vera vita della parola. La parola non è una cosa, ma è il *medium* eternamente mobile, eternamente mutevole della relazione dialogica. Essa non appartiene mai a una sola coscienza, a una sola voce. La vita della parola sta nel passare di bocca in bocca, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro, da una generazione a un’altra generazione. Ciò facendo la parola non dimentica il cammino percorso e non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a far parte.

Ogni membro del collettivo parlante si trova dinanzi la parola non già come parola neutrale della lingua, libera da intenzioni, non abitata da voci altrui. No, egli riceve la parola da una voce altrui e riempita di una voce altrui. Nel suo contesto la parola giunge da un altro contesto, penetrata di altrui intenzioni. La sua propria intenzione trova la parola già abitata.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Petrilli (2016a: 86; anche in Petrilli e Ponzio 2019: 306).

<sup>8</sup> Bachtin (1963: 262-263 tr. it.).

TRE Una parola già abitata dalle parole altrui. E come si poteva esprimere meglio l'idea che la dialogicità si trovi già nelle viscere di ogni linguaggio?

DUE Anche in un libro di qualche decennio fa, il curatore Giulio Ferroni sostiene un pensiero in linea con questa tesi.

FERRONI [...] dalla più semplice e lineare accezione linguistica, il dialogo passa a farsi metafora dell'intera comunicazione tra gli uomini, o del reciproco interagire tra i sistemi, le forme, gli atti della cultura e dell'essere dell'uomo.<sup>9</sup>

TRE Ora voglio aggiungere che anche i termini *dialogo* e *dialogicità* non collimano del tutto. Cercheremo di vedere e spiegare perché. In generale, oltre ai tre grandi ambiti che prima ricordavi – filosofia, semiotica, sociologia –, dobbiamo cercare la dialogicità, come avevamo proposto una volta, in quattro diverse dimensioni. Le ricordo qui perché, se ritorniamo sulla questione, è bene averle presenti fin da subito.

- a) La dimensione *esistenziale*: dialogicità come relazione interrogativa e interpretativa fra il *mondo del soggetto* e il mondo a lui esterno ed estraneo, fisico o psichico che sia.
- b) La dimensione *intersoggettiva*: il dialogare come forma e modo dell'interazione sociale comunicativa fra soggetti diversi.
- c) La dimensione *intertestuale*: le relazioni fra la molteplicità delle espressioni segniche attraverso le culture e i diversi sistemi semiotici.
- d) La dimensione *logico-epistemologica*: il dialogo come procedura del ragionamento indagatore, come assunzione dell'ipotesi e ricerca delle soluzioni possibili.

UNO Quest'ultima dimensione – che è quella che interessa maggiormente una semiotica a vocazione pragmatista e progettuale – ha le sue radici nella dialettica di Platone, nel metodo della divisione inteso come via per la chiarificazione e l'interpretazione delle idee.

Il ricorso alla dialettica ci permette di recuperare il senso originario del dialogo, da intendersi come *logos condiviso*, parola attraversata da più soggetti

---

<sup>9</sup> Ferroni (1985: 11-12).

e che procede secondo le modalità del confronto e della scelta delle ipotesi contrastanti e alternative. Il legame semiotico fra *dialogo* e *dialettica* – pur nella loro differenza – è tanto evidente da indurre a pensare che dialogicità e dialettica potrebbero essere entrambe definite una *semiotica della divisione e della condivisione*. O come metodo per costruire, attraverso confronto e contrapposizione, un orizzonte di senso comune.

DUE Semiotica del dividere e condividere, dici. Quindi anche del discernere, del separare ciò che è pertinente da ciò che non lo è. Ma lo sai che quanto seminato da Platone vedrà alcuni frutti nell’epistemologia contemporanea? Ne ripareremo più in là, penso, perché prima o poi dovremo discutere di come si dovrebbe dialogare. Non per questioni di galateo semiotico, ma per questioni di metodo. Ecco: occorre capire se mai potremo definire un *metodo dialogico*.

Per ora va sottolineato come il dialogo metta in scena il gioco del domandare e del rispondere, dell’asserzione e della negazione, del domandare per far scegliere e della scelta per definire la propria volontà. La semiosi è infatti sempre interrogativa, pone costantemente domande al mondo e incessantemente ne raccoglie le risposte.

Ciò porta ancor più a distinguere il discorso dialogico da altri tipi di enunciazione, ad esempio dalla narrazione e dall’argomentazione: nelle sue forme più originarie e radicali, il dialogo è un procedere su un percorso accidentato e insicuro, dove le posizioni e il senso delle scelte richiedono ai dialoganti di esporsi a ogni passo. Quando si dialoga, anche “con sé stessi”, si sa *che* si va, ma non esattamente *dove* si va. Dialogare significa cercare, non esporre ciò che è stato trovato.

TRE Dici bene: Socrate e Platone avevano già ben rimarcato la differenza fra discorso dialogico e trattazione dimostrativa: «Di solito preferisci, parlando da solo con te stesso, trattare con un discorso lungo ciò che vuoi dimostrare a qualcuno, oppure con domande?», chiede retoricamente Socrate al suo ospite (*Sofista*, 217c). La dimostrazione procede per deduzioni, a partire da principi o teoremi da svolgere davanti a un pubblico paziente e silenzioso; non richiede interlocutori e si presenta come monologo. Il discorso dialogico, al contrario, cerca di portare all’evidenza – scavando dentro i sensi e i significati – quanto viene supposto in una ipotesi.

UNO Questa consapevolezza che la conoscenza proceda per contrapposizioni e per contraddizioni, per dibattiti e controversie, da Platone, come sappiamo, è stata elevata a metodo filosofico; la prima volta in un abbozzo nel *Fedro*, poi compiutamente nel *Sofista*. Si tratta del metodo della *diairesi*, della divisione di una idea nelle sue parti, procedura inferenziale che porta all'essere di una cosa individuandone sia l'identità sia l'alterità.

DUE Nel *Sofista*, lo Straniero di Elea, discepolo di Parmenide, “uccide” la rigida distinzione di quest'ultimo fra essere e non essere: «Sarà necessario per noi – dice – esaminare le tesi di nostro padre Parmenide, e sostenere con forza che *ciò che non è*, sotto qualche aspetto, è anch'esso; e *ciò che è*, a sua volta, sotto qualche aspetto, *non è*» (*Sofista*, 241d).

UNO Grazie per la citazione. Che mi porta a muovere subito un'osservazione: questo passo, a mio avviso, inaugura la riflessione sull'alterità, perché – dopo il “parmenicidio” – il non essere non si configura più come la negazione dell'essere, ma come un *altro essere*.

Ritornando al metodo della diairesi, c'è da sottolineare come il procedimento dialettico si componga di due momenti fra loro dialogicamente opposti, il cui scopo consiste nel mettere gli interlocutori di fronte alla *scelta* su come dividere un oggetto di indagine, tagliandolo con una perizia simile a quella del bravo servitore cui è affidato il compito di trinciare e servire in tavola le carni cucinate: «[Il metodo] consiste nel saper dividere secondo le Idee, in base alle articolazioni che hanno per natura, e cercare di non spezzare nessuna parte, come invece suole fare un cattivo scalco» (*Fedro*, 265e).

La capacità del *separare* e del *dividere* – del disgiungere, distaccare, discernere – è infatti una delle maggiori facoltà della mente. Il ragionare è attività di separazione: dividere in parti o sezionare. Anche il comporre è attività che prima richiede una separazione: allineare gli oggetti o disporli lungo una sintassi o su una superficie di foglio o di terreno – come in logica, musica, matematica, pittura, drammaturgia e regia teatrale –, tutto ciò è amministrare le cose che fra loro sono state prima distinte.

DUE Mi fai venire il sospetto che, per certi versi, la produzione del senso non è tanto il *mettere insieme* proprio dell'etimo del simbolo (*syn-ballein*), quanto il *ri-mettere insieme* gli oggetti di una disgiunzione, osservata op-

pure operata. E che il compito della semiotica non sia tanto o solo quello di smontare i testi per conoscerne o svelarne la struttura, quanto di capire meglio – ecco, il *meglio sentire* – come le cose, fra cui i testi, potrebbero essere composte o ricomposte.

TRE Ma in quante belle digressioni vi state inoltrando, voi due. Avete ripreso argomenti su cui abbiamo già discusso, e che qui hanno tutta l'aria di preparare il terreno a quanto ancora abbiamo da dire.

Ecco, pensavo proprio che la digressione è non solo un carattere ineliminabile del dialogare, ma anche un aspetto che occorrerà tenere bene in conto se si vuole parlare di metodo dialogico. Bisogna infatti provare a dire come andrebbe utilizzato questo strumento, altrimenti sarebbe come interessarsi di scienze dell'alimentazione senza mai esporsi a dire come e che cosa cucinare.

UNO Non parlare di cibo. Qui abbiamo portato solo qualche mandorla da sgranocchiare e una bottiglia d'acqua. Non abbiamo nemmeno il caffè.

## Secondo incontro Tre tipi di dialogo

DUE Ecco qui, al caffè oggi ho provveduto io. Ma senza biscotti, per il momento accontentiamoci.

UNO Ti ringrazio.

DUE Mentre preparavo il caffè mi chiedevo se non sia il caso di presentare subito le tre principali forme e modalità attraverso cui si dialoga definite da Massimo Bonfantini e Augusto Ponzio nel 1986.<sup>1</sup> Insomma, i tre tipi di dialogo. Lo abbiamo fatto altre volte,<sup>2</sup> ma ripartire dai fondamentali è sempre cosa buona e giusta. È infatti un passaggio che non possiamo rimandare, perché ci permette di capire qual è il fine di un dialogo; e che non tutti i dialoghi si comportano alla stessa maniera. Insomma, se si considerano queste tre forme, si esce da un'idea generica di dialogo.

E poi sono certo che qui, riparlandone, capiterà senz'altro di muovere ulteriori osservazioni. Del resto, è nella logica della dialogicità parlare sempre delle stesse cose dicendo ogni volta cose differenti.

TRE E come altre volte, parliamone a partire dai due grafi che abbiamo disegnato nel 2009.<sup>3</sup> Il primo presenta l'intera struttura dei tipi di dialogo (fig. 2.1.). Il secondo si concentra sull'oggetto del dialogo (fig. 2.2.).

Bonfantini e Ponzio non mancano di osservare che questi tre tipi di dialogo sono interdipendenti e compresenti e assumono questa o quella forma a seconda delle situazioni e delle circostanze, ma anche della diversa intenzionalità dei soggetti coinvolti (fig. 2.1.). Vi sono così dialoghi vissuti in sé

---

<sup>1</sup> Bonfantini e Ponzio ([1986] 2010).

<sup>2</sup> Cfr. Bonfantini e Ponzio ([1986] 2010), Bonfantini (1991), Zingale (2009).

<sup>3</sup> Cfr. Zingale (2009).



Figura 2.1. I tre tipi di dialogo secondo Bonfantini e Ponzio ([1986] 2010).

e per sé, senza alcun obiettivo se non quello di stabilire o mantenere un contatto di intrattenimento (ricerca di vicinanza affettiva, di conforto, di svago o di avventura); poi vi sono dialoghi orientati all’ottenimento di un obiettivo posto (ricerca di un vantaggio, di un guadagno, di una conquista); infine vi sono dialoghi attraverso cui si snoda la riflessione critica ed esplorativa, sui mezzi, sulle alternative teoriche, sui fini, insomma i dialoghi di ricerca della conoscenza filosofica, scientifica, tecnica.

Con gli occhi sui grafi, vediamo prima di tutto di descrivere questi tre modi di dialogare. Inizia tu.

UNO Il dialogo di primo tipo – o di *intrattenimento* – è quello considerato e vissuto in sé stesso, disinteressato, privo di secondi fini e di obiettivi che non siano quelli del mero mantenimento del contatto comunicativo: si parla tanto per parlare, per il piacere della parola. A seconda delle circostanze, degli interlocutori e del tipo di rapporto che li lega, questo dialogo può a sua volta essere suddiviso in: (a) dialogo *di-vertente*: proprio della conversazione amichevole e del diletto conviviale; (b) dialogo *conformativo-ripetitivo*: proprio dei convenevoli rituali, per obbligo di cortesia o per bisogno di compagnia, così come per “mantenere il contatto” nelle relazioni interpersonali.

Alcuni esempi. Le chiacchiere fra amici, per passare il tempo o perché si hanno passioni in comune. Diverse forme di comunicazione non verbale, fisica e affettiva, anche quando determinata dalla musica, come nel ballo. Le interviste televisive leggere proprie dei talk-show ripetitivi. Altro?

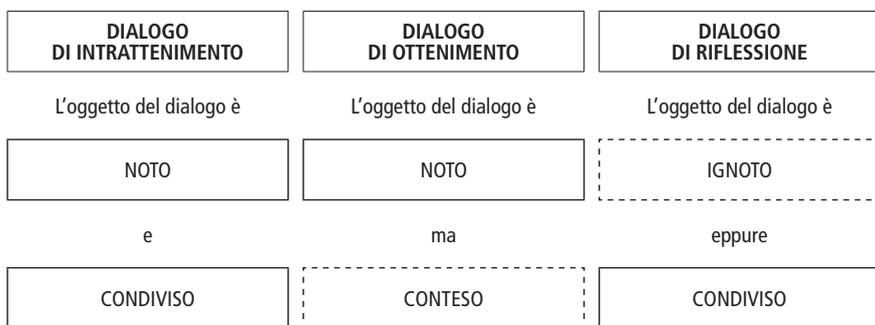


Figura 2.2. L'oggetto del dialogo: noto vs ignoto, conteso vs condiviso (Zingale 2009).

TRE Ci sarebbe molto altro, ma per ora hai reso bene l'idea. Passiamo al secondo tipo.

DUE Il dialogo di secondo tipo – o di *ottenimento* – è quello motivato e animato da un fine, praticato per il conseguimento di un obiettivo già determinato nella mente dei dialoganti: si parla con qualcuno per difendere o per conquistare un proprio interesse. A seconda degli interlocutori e della natura dello scopo, anche questo dialogo può essere a sua volta suddiviso in: (a) dialogo di *scambio*: proprio della contrattazione, economica o di altro tipo, e della richiesta; (b) dialogo di *competizione*: proprio della sfida o gara per conquistare i favori di un terzo, pubblico o giudice; oppure per sopraffare o dominare il partner del dialogo.

Porto anch'io alcuni esempi. I colloqui di lavoro, i dibattimenti giudiziari, le contrattazioni di compravendita, le tribune politiche, il corteggiamento amoroso. E altro ancora.

TRE Il dialogo di terzo tipo – o di *riflessione* – è infine quello attraverso il quale si cerca di giungere a una conoscenza, o di riflettere sui mezzi per raggiungerla: i due dialoganti indagano insieme, in cooperazione e nel confronto delle idee, intorno alla soluzione di un problema. A seconda dell'oggetto in discussione, questo dialogo viene suddiviso in tre sottotipi. Così avremo il dialogo di *ri-scoperta* o di *ri-velazione*, che è quello proprio della riflessione religiosa o metafisica, dove il dialogare ripercorre e sviluppa un corpus di conoscenze già acquisite, per cercare la migliore forma didattica, espositiva, persuasiva. Più in generale, questo è un dialogo sui mezzi, più

che sui fini, perché i fini, le verità, i valori sono già stati posti e non fanno quindi parte della discussione. Non accade così nel secondo sottotipo, il dialogo di *ricerca* o di *costruzione*: qui siamo infatti nel campo della discussione scientifica, dove si dialoga intorno alla soluzione di un problema circoscritto, in genere determinato da un dubbio o da un'ipotesi. La discussione sui fini è poi particolarmente viva nel dialogo del terzo sottotipo, il dialogo di *esplorazione* o di *problematizzazione*, quello proprio della passione filosofica, dove si dialoga su questioni esposte alla sorpresa e alla contraddizione e dove si ridefiniscono, per tentativi e successive approssimazioni, nuove relazioni e nuovi orizzonti.

Ed ecco i miei esempi. Gli incontri di un gruppo di progetto, le riunioni di lavoro, le sedute per definire una strategia di gioco. E ovviamente il dialogo nelle ricerche scientifiche, il dibattito filosofico, i vari convegni per esplorare nuove teorie o per ribadire quelle già conosciute. E via di seguito.

UNO Bene. A sentire tutti questi esempi mi sorge una domanda: secondo voi si tratta di tre tipi di dialogo o di tre modalità dialogiche?

TRE Tutt'è due le cose. Perché?

UNO Lo so che potrebbe sembrare una questione noiosamente nominalista, ma va ribadito che una tipologia suddivide e distingue, e sta qui la sua utilità, ma nell'esperienza del dialogare questi *tre tipi* si mischiano e alternano, spesso si confondono. In questo caso trovo più adeguata l'idea delle modalità: come il variare di una diversa maniera di condurre il gioco dialogico. Come il variare di tonalità o ritmo all'interno dello stesso brano musicale.

TRE Come darti torto? Aggiungo che queste tre modalità di dialogo potrebbero anche essere intese come elementi di un più generale modello teorico e interpretativo delle prassi semiotiche (nelle relazioni sociali, nell'arte, nelle scienze), ossia di tre *abiti dialogici*. La modalità dell'*intrattenimento* può essere così vista come la tendenza a rifugiarsi nella conformatività e nella ripetizione; quella dell'*ottenimento* come lo sviluppo di strategie di scambio o di competizione; e infine la *riflessione* (ossia l'*intendimento*, così amava rinominare questo dialogo Massimo Bonfantini, per amore della rima) come l'orientarsi verso la ricerca e l'esplorazione.

Questo vorrebbe dire che si agisce semioticamente:

- a) per trascorrere piacevolmente il tempo sia con le persone sia con le cose, enfatizzando il “buon contatto” ed evitando condizioni di disagio, cercando armonia e benessere, evitando ogni rischio;
- b) per conquistare qualcosa nel mondo sociale, magari scambiandola con altro, oppure forzando costringitivamente la volontà degli interlocutori per ottenere quel qualcosa attraverso una qualche strategia, come nell’arte retorica;
- c) per ricercare e indagare, per guardare utopicamente e con tensione morale o con follia visionaria (quella di cui parlava Platone) o con ideale utopico verso il mondo possibile.

UNO Anche con le cose, con gli oggetti del nostro ambiente artefattuale, dici? A pensarci bene, molti artefatti, per come si presentano o per come vengono utilizzati, sono stimolatori di dialoghi. Penso a un artefatto del tutto semplice e quotidiano come questo tavolo. Il tavolo è l’oggetto magico di ogni convivio. Rettangolare, quadrato, ellittico, rotondo. Ogni volta è la scena potenziale di uno o mille dialoghi. Basti pensare a che cosa ci passa per la mente, a quante congetture e illazioni facciamo, quando dobbiamo cenare in numerosa e variegata compagnia e bisogna decidere dove prendere posto: se scegli male, rischi di non parlare con nessuno per tutta la serata, oppure di rovinarti la cena a furia di sentir discorsi che non ti aggradano. A me succede quasi sempre così.

DUE Questo è un bell’argomento. No, non parlo delle tue disavventure nelle tavolate a cena con gli amici. Intendo che sarebbe interessante indagare l’azione semiotica degli artefatti in quanto azione che favorisce oppure ostacola le relazioni dialogiche. Oppure, se e come le relazioni sociali dialogiche vengano indirizzate o disciplinate, specie nei luoghi pubblici. Pensa solo a tutti quegli artefatti che segnano delle soglie o dei confini: a volte, ad esempio, il conversare viene agevolato, altre volte reso difficoltoso ad arte. In alcuni uffici pubblici gli arredi sono disposti in modo tale che sembra che dicano per quanto tempo tu abbia il permesso di parlare con un operatore. Ossia solo il tempo necessario. Come l’ironica *Sedia per visite brevissime* di Bruno Munari del 1945. Poi ci sono tutte le antipatiche forme – antipatiche, cioè contro ogni sana passione – dell’architettura dissuasiva, a

volte difensiva altre ostile: panchine in cui non ci si può sdraiare, pavimenti dove non si può sostare, muri che respingono. Certi ambienti sono stati trasformati in una trincea. Da luogo del dialogo lo spazio pubblico diventa antidialogico.

Lo so lo so, è bene non dilungarsi su questioni particolari, e magari avremo modo di ritornare su questi esempi in altra occasione. Ma c'è un passo dello scrittore svizzero Max Frisch che possiamo parafrasare e adattare. Ve lo traduco: «Si può risparmiare in ogni campo, ma non per le abitazioni. Vi sono spazi che non lasciano respirare la nostra anima, stanze che ogni mattino, quando ci si alza, ci tolgono la fiducia nel futuro» (Frisch 2014).<sup>4</sup> Ecco, se stiamo alla metafora del “respirare”, possiamo adattare questa osservazione alla comunicazione sociale. Ci sono spazi che non ci lasciano dialogare, che rendono malsana la comunicazione, che ostacolano la crescita cognitiva. Forse esagero, ma pensa a quanta influenza hanno gli edifici scolastici nella formazione.

In altre parole: gli spazi e gli ambienti costruiti spesso sono “oggetti costrittivi”: guidano e condizionano, anche nel bene, la nostra vita sociale e comunicativa. Ci fanno star bene o male non solo se ci proteggono o meno dalle intemperie, se sono confortevoli o inospitali, se ci consentono una o mille azioni: ci fanno sentire a nostro agio o a disagio per il tipo di comunicazione che consentono o inibiscono.

UNO Mentre ti ascoltavo, in questa tua appassionata perorazione in favore degli spazi dialogici, stavo pensando che anche gli artefatti di comunicazione – o specialmente loro – si comportano secondo queste tre modalità. Possono infatti diventare un veicolo per attrarre e far entrare nel gioco comunicativo, oppure per conquistare o ottenere benefici, infine per esplorare i campi della conoscenza.

TRE Ritorniamo allora ai tre tipi di dialogo delineati da Bonfantini e Ponzio, ricordando che essi sono fra di loro interdipendenti e potenzialmente compresenti. Un dialogo di corteggiamento, come dicevo, è volto all'ot-

---

<sup>4</sup> La versione originale recita: «Überall kann man sparen, nur beim Wohnen nicht. Es gibt Räume, die unsere Seele nicht atmen lassen, Zimmer, die uns jeden Morgen, wenn man aufsteht, den Glauben an die Zukunft nehmen».

tenimento, ma inizialmente è bene che sia mascherato da intrattenimento giocoso. Un colloquio di lavoro è un dialogo di ottenimento e scambio, dove però possono avere un ruolo decisivo tanto gli aspetti conformativi (i convenevoli) quanto gli aspetti più seriamente “di riflessione” (per mostrare le proprie competenze). Il *Simposio* di Platone è un dialogo di riflessione, ma intessuto di parti dialogate pervase da “conviviale letizia” e da “tensione drammatica” (che in qualche modo riconduce anche alla competizione).

DUE Mi chiedo se non vi siano caratteri comuni a tutti e tre i tipi di dialogo. E poi, sulla base di che cosa alcuni dialoghi risultano efficienti e altri no?

UNO Se visti insieme e trasversalmente, i tre tipi di dialogo sembrano caratterizzati da alcuni fattori che influenzano e modificano le diverse situazioni dialogiche e la natura relazionale fra i soggetti dialoganti. Possiamo osservare queste tre variabili:

- a) l’affinità elettiva fra i due interlocutori;
- b) la loro prossimità;
- c) la loro intenzionalità.

DUE Mi pare di capire che se Bonfantini e Ponzio hanno elaborato la loro tipologia in base al fine del dialogo, al perché si dialoga, queste tre variabili distinguono la pratica dialogica a seconda delle modalità di relazione fra i dialoganti e sono pensate sul calco delle tre modalità di espressione segnica: iconicità, indicialità, simbolicità.

UNO Ci penserò, non avevo considerato quelle che tu chiami modalità di espressione segnica – per capirci, la tricotomia icona, indice, simbolo di Peirce –, ma forse hai ragione. A volte gli schemi astratti assumono da soli la concretezza di un corpo. Ma ora lasciami spiegare.

*L’affinità elettiva* concerne la *posizione esistenziale* dei due soggetti: una comunanza di valori o di interessi, una motivazione, una qualche afferenza, la presenza di un accordo (nel senso musicale: armonico o dissonante che sia, ma comunque sentimento condiviso). È “elettiva” perché richiede un atto di scelta e di decisione. Fra il soggetto S<sub>1</sub> e il soggetto S<sub>2</sub>, affinché un dialogo prenda vita, è necessario che esista o che venga selezionato un qualche

legame, anche occasionale ed effimero, altrimenti la dialogicità – almeno quella di tipo riflessivo – si spegne subito. Come nell’iconicità e nella metafora, appunto, i due interlocutori non possono non avere *almeno una proprietà in comune*, anche negativa e divergente, che di fatto costituisce la ragione del contatto dialogico. Si dialoga e discute – o si litiga – solo con chi *sentiamo* di poterlo fare.

TRE Fammi indovinare: la *prossimità* invece concerne la *posizione fisica* dei due interlocutori, quindi davvero il complesso delle indicività prossemiche?

UNO Sì, il trovarsi faccia-a-faccia, corpo-a-corpo, la contiguità, la posizione d’incontro o d’opposizione. Anche la distanza (di fuga o di attacco), la postura, la direzione dello sguardo, il tono della voce e ogni altra tonalità sensoriale. Per troncare o rifiutare un dialogo è sufficiente *chiudere il canale*, anche solo guardando altrove. La prossimità esprime già *in sé* un valore semiotico, sia per la differente posizione gerarchica fra gli interlocutori sia perché i ruoli e le funzioni in un dialogo non sono mai perfettamente simmetrici: c’è chi “tiene in mano” il dialogo e chi si lascia guidare, chi lo conduce nel pieno dell’agio e chi mal lo sopporta.

DUE Allora il terzo punto è affare mio. E dico che l’*intenzionalità* concerne la *posizione progettuale* dei dialoganti: la voglia di parlare, innanzitutto, necessaria sia al piacere della conversazione sia alla caccia sia alla passione per il conoscere; quindi il desiderio della ricerca e la tensione verso una soluzione, lo scioglimento o la scoperta. L’intenzionalità è anche *volontà di dialogo*, il riconoscimento della reciprocità e del comune progetto di *affrontare un percorso*: c’è un senso, una direzione, da seguire, convergente o divergente che sia.

UNO Tutto questo vuol dire che una relazione dialogica non richiede necessariamente il ricorso alla parola chiara e razionale. La dialogicità ha infatti già luogo nella corporeità stessa, nel presentarsi all’altro, come ironicamente ci ricorda il Socrate “ben vestito” all’inizio del *Simposio* – e come fece Peirce quando ipotizzò che a rubargli l’orologio sulla nave fosse stato proprio quel tal cameriere sulla base di una mera sensazione sintomatica,

come, forse, la sudorazione e l'odore della pelle o un movimento fisico (cfr. CP 7.40; *Opere*: 1005 sgg.).<sup>5</sup>

La corporeità è il momento inaugurale e indicale del dialogo, l'orientamento verso l'altro: sguardi, braccia protese, movimenti che accompagnano altri movimenti. Per potersi parlare "bisogna vedersi", occorre che l'uno sia alla portata dell'altro, in una relazione fisica ed esperienziale: sentirsi e ritrovarsi nella medesima situazione. Guardarsi negli occhi, dirsele in faccia, restare a tu per tu: la dialogicità è forse la prassi semiotica che più d'ogni altra richiede la *presenza* e in cui la dimensione fatica è elemento dominante. Su ciò ha insistito il sociologo Erving Goffman, anche nel suo ultimo discorso ufficiale: «L'interazione sociale può essere definita in senso stretto come ciò che traspira unicamente nelle situazioni sociali, cioè in ambiti nei quali due o più individui sono fisicamente *l'uno alla presenza della risposta dell'altro*» (Goffman 1983: 43 tr. it.; corsivo mio).<sup>6</sup>

TRE Vuoi forse dirci che se due si parlano al telefono allora dialogano in tono minore, senza una piena corporeità? Non sono molto d'accordo, sai.

UNO Infatti non è questo che intendevo. Per farla breve, penso che la voce di una persona sia anch'essa corpo, presenza, a volte più della sua stessa immagine. La voce che si ascolta, al telefono o registrata, è sì solo una parte del corpo, ma indicamente lo rappresenta tutto. A volte lo sostituisce, pur senza cancellarlo, come nel bellissimo monologo di Claudio Magris *Le voci*, del 1995.

E posso dirti di più: in un dialogo la voce, anche da sola, è il perno attorno al quale ruota il senso stesso del dialogo. A me capitò una volta di leggere un dialogo di Platone e immaginare la voce di Socrate diversa e distante da quella di tutti gli altri dialoganti. Socrate doveva avere una *sua* voce.

DUE Bene, abbiamo detto che la dialogicità è caratterizzata da una simmetria imperfetta fra ascolto ed enunciazione, i due momenti che scandiscono i turni e che definiscono lo stato di interlocuzione e di gioco. Potrem-

---

<sup>5</sup> È il noto episodio raccontato in *Guessing: inferenza e azione*, dove Peirce agisce da vero detective. La prima traduzione italiana di questo testo è apparsa su "Il Protogora", numero 6 del luglio-dicembre 1984. Ora si trova nell'antologia delle *Opere*, preceduta da un'ampia nota introduttiva (pp. 995-1014).

<sup>6</sup> Su questi aspetti, vedi anzitutto gli studi di Goffman (1969) e di Hall (1966).

mo dire che è proprio l'alternanza tra parola e silenzio a dare al dialogo una certa *tensione euristica*, una tensione rivolta tanto alla voglia di dire quanto alla curiosità di sapere. Sarà per questo che Jonathan Swift scrisse un curioso saggio sulla conversazione, dove la preoccupazione maggiore era quella di mettere in evidenza i difetti e gli errori ai quali essa è sovente soggetta.<sup>7</sup> Fra questi, un posto di rilievo spetta proprio all'incapacità di governare la tensione fra dire e ascoltare: l'impazienza d'interrompere gli altri e l'irritazione di venire interrotti.<sup>8</sup>

TRE Infatti, nei dialoghi l'ascolto non è passivamente contemplativo, è anch'esso un'attività e si compone di due parti essenziali: l'*attesa* (del mio turno: per prepararmi a rispondere) e lo *studio* (di ciò che l'altro dice: perché voglio comprenderlo). L'attesa è il momento della comprensione riflessiva, è *ricezione interpretante*, è il momento che ci chiama all'attenzione verso l'altro e, insieme, alla preparazione e alla prontezza della risposta. Lo studio è invece proiettivo e inferenziale: prevede e interpreta le mosse dell'interlocutore, elabora la contromossa.

Senza l'attesa riflessiva e interpretante, se permane solo lo studio, il dialogo di fatto si tramuta in discorso recepito, più o meno compreso o gradito. Senza lo studio che prepara la risposta, riducendosi alla sola attesa, il dialogo degenera in ascolto passivo: l'attesa è solo quella della fine del contatto dialogico.

DUE La ragione è questa: l'ascolto dialogico – a differenza di altri tipi di ricezione – è sempre in tensione; è un ascolto sempre *sul punto di trasformarsi* in enunciazione, un ascolto che di fatto pone domande.

UNO Possiamo allora ritornare a un nostro tema di fondo: in quanto luogo di manifestazione del senso, il dialogo mette in pratica una specifica finalità, che è quella dell'andare alla ricerca di Qualcosa. Un testo o un discorso, infatti, sono organismi semiotici che “contengono” questo Qualcosa – un Significato o Contenuto –, anche se ancora da comprendere e

---

<sup>7</sup> Si tratta di *Hints Toward an Essay on Conversation* (1713). In italiano lo si trova in appendice a Morellet ([1812] 1999).

<sup>8</sup> Cfr. Swift in Morellet ([1812] 1999: tr. it. 78).

interpretare. Non a caso, “significato” e “contenuto” sono sostantivi che derivano da due participi passati, tempi verbali che indicano qualcosa che è *stato*. Il dialogo, al contrario, non contiene di per sé alcun Qualcosa, ma pone tale Qualcosa come possibile e ne va alla ricerca – anche quando di questo Qualcosa non sa ancora nulla.

Ciò è vero sia per i dialoghi di intrattenimento (ricerca di contatto, di affettività, di conforto o di avventura), sia per quelli di ottenimento (ricerca di un obiettivo, di un guadagno, di una conquista), sia per quelli di intendimento (ricerca della ricerca, della conoscenza, dell'*eureka* o della conferma).

TRE Ciò che va messo in evidenza è che il dialogo non solo differisce dal testo, ma anche dalle forme propriamente dette della comunicazione. Infatti, a guardar bene, nel dialogo non vi è relazione mittente-destinatario. Nel dialogo un Io non si rivolge a un Tu così come un enunciatore si rivolge a un enunciatario. Nel dialogo non c'è un destinante che si rivolge a un destinatario: nel dialogo si entra in relazione. *In relazione* significa che l'Io e il Tu procedono *insieme* in un'unica esperienza semiotica e di comunicazione, come quando insieme si oltrepassa una soglia e ci si ritrova in uno spazio che comprende entrambi. Si può dire che l'uno coinvolge l'altro nella relazione; ma bisogna aggiungere che, così facendo, nella relazione ognuno coinvolge anche sé stesso e quindi “solleva” sé stesso in quanto soggetto dell'enunciazione.

UNO Mi fai venire in mente gli amanti di Socrate. I quali possono trascorrere insieme – direi: *nella relazione* – la loro intera esistenza senza saper dire che cosa davvero li unisca. Ma sentiamo il Socrate di Platone.

SOCRATE Coloro che trascorrono insieme l'intera vita non sanno dire ciò che vogliono l'uno dall'altro, né penserebbero che la ragione per cui amano stare insieme con così intensa passione sia il piacere erotico. Ma è evidente che l'anima di ognuno di loro vuole *altra cosa*, che non è capace di esprimere. L'anima ha solo un presentimento di ciò che desidera, e lo manifesta con parole oscure.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Platone, *Simposio*, 192 c-d (corsivo mio).

UNO Questa è una mia traduzione. Umberto Galimberti, che mette questo passo anche come esergo di un suo libro, traduce l'ultima frase con qualche libertà, ma con una interessante interpretazione: dice che l'anima si esprime «divinando da un fondo enigmatico e buio» (Galimberti 2004: 151). Per lui, psicoanalista, questo *fondo enigmatico e buio* non può che essere l'inconscio; per noi semiotici è il *sensò* così come lo intendeva Hjelmslev: il *Purport* indistinto. Tenendo conto che questo termine inglese, in quanto sostantivo, designa il significato di base o generale: ciò che si pensa di comprendere anche se non si è in grado di analizzare. In ogni caso, questo *fondo enigmatico e buio* sembrerebbe essere ciò da cui muove la semiosi.

DUE Quindi, se non mi sbaglio, il *fondo enigmatico e buio* di Galimberti potrebbe anche essere l'Oggetto dinamico di Peirce? Almeno in un certo modo di intendere questo concetto?

UNO Sì, se l'Oggetto dinamico viene inteso, come suggerisce Eco (1984), sia come ciò che ci spinge a parlare sia come ciò di cui parliamo: nel primo caso è il motore della semiosi (sento uno strano dolore allo stomaco, ne parlo con un medico); nel secondo è un riferimento (al medico descrivo il dolore).

TRE Il dialogo, infatti, può diventare una “macchina semiotica” che ti permette di *pensare e dire* contenuti che altrimenti non saresti stato in grado di enunciare. Contenuti che sono lì, nelle zone d'ombra del possibile, e chiedono solo di essere portati all'evidenza. Scopo del dialogo di ricerca è, per così dire, parlare delle cose che ancora non sappiamo e che entrano nella nostra mente proprio per effetto dell'azione-reazione dialogica, osservando la pluralità delle visioni e delle esistenze diverse da noi. Se così non fosse, a proposito di medicina, il dialogo terapeutico non sussisterebbe.

Lo dice chiaramente uno degli psichiatri più filosofici e attenti alla comunicazione dialogica, Eugenio Borgna:

BORGNA Non c'è cura in psichiatria se non quando siamo in comunicazione, in relazione, con la tristezza e l'angoscia, la inquietudine e la dispe-

razione, il dolore del corpo e il dolore dell'anima, di chi sta male e chiede il nostro aiuto. Ma non c'è comunicazione autentica in psichiatria, e non solo in psichiatria, se non quando si abbiano parole capaci di creare un ponte fra la soggettività di chi parla e quella di chi ascolta, fra la soggettività di chi cura e quella di chi è curato; e quando ci siano corrispondenze fra il tempo interiore di entrambe le soggettività.<sup>10</sup>

UNO Il dialogo di ricerca diventa fruttuoso quando ogni turno dialogico diventa parte di una catena di interpretanti: ciò che tu dici in risposta a una mia asserzione interpreta la mia asserzione; la mia risposta a una tua domanda interpreta la tua domanda. Questa serie di atti interpretanti è una rincorsa reciproca a provare la soddisfazione di essere arrivati a una conclusione.

In un dialogo di ricerca, l'Eureka di Archimede diventa un esplosivo "Ho capito!".

DUE Una sorta di *Aha-Erlebnis*, come l'ha chiamata lo psicologo Karl Bühler: fare esperienza dell'improvviso riconoscimento di un significato cercato ma fino ad allora sconosciuto.

TRE Il fatto è che non sempre sappiamo di che cosa parlare, anche se abbiamo bisogno di parlare. È questa una delle "lezioni semiotiche" della psicoanalisi. Socrate aggiungerebbe che a volte non si può non parlare se non con parole oscure: *αὐκτιρώως*. E che, come gli amanti, abbiamo cose da dire che non riusciamo a dire.

Ma se siete d'accordo riprendo quel che avevo iniziato ad argomentare, ossia che nel dialogo salta la distinzione di ruoli fra destinante e destinatario. I *soggetti dell'enunciazione* diventano *soggetti nel dialogo*.

È vero, spesso si parla di scambio di ruoli fra enunciatore ed enunciatario, e forse ne abbiamo parlato anche noi. Ma questi sono, a dirla bene, i turni della conversazione. Il dialogo, invece, pur nella dissimmetria – perché Io e Tu non possono mai coincidere –, è un'esperienza di alterità. Pur nel disaccordo, pur non nutrendo interessi e scopi coincidenti, Io e Tu si confrontano navigando sul medesimo battello. Nel dialogo, parola e ascolto sono

---

<sup>10</sup> Borgna (2015: 5-6).

parte di una sola funzione: chi parla, nel parlare, ascolta le reazioni dell'altro; chi ascolta, nell'ascoltare, orienta il dire dell'altro.

UNO Penso che il filosofo sudcoreano Byung-Chul Han su questo punto potrebbe essere d'accordo con te:

BYUNG-CHUL HAN Chi ascolta porta l'altro a parlare. Io ascolto prima ancora che l'Altro parli, oppure io ascolto affinché l'Altro possa parlare. L'ascolto invita l'Altro a parlare, apre a lui lo spazio per la sua alterità.<sup>11</sup>

DUE Io da parte mia noto che in questo incontro, specie nelle ultime battute, abbiamo parlato quasi all'unisono, uno dopo l'altro come fossimo una voce e una mente sola. Ma già, dopo anni di frequentazione è inevitabile. Non è che in tal modo corriamo il rischio di dialogare a vuoto?

UNO Certo che è un rischio. Ma di questo ora non mi preoccuperei. In fondo, in questo incontro abbiamo ripetuto cose di cui abbiamo già parlato molto in passato. Invece, perché per domani non cerchi altri argomenti sulla dialogicità?

DUE Va bene. Ci passerò la notte.

---

<sup>11</sup> Han (2016: tr. it. 91).

## Terzo incontro

# La metafora del campo

DUE Buongiorno a tutti e due. Come mi hai chiesto, vi segnalo un altro interessante ambito di studi sulla dialogicità: è quello che va sotto il nome di “analisi della conversazione”. Questi studi risalgono all’inizio degli anni Sessanta a partire dalle ricerche inaugurate da Harvey Sacks, condotte anche con l’aiuto di Emanuel Schegloff e di Gail Jefferson. Si tratta, propriamente, di ricerche sociologiche, con alcuni contatti con l’etnometodologia di Harold Garfinkel e con la sociologia dallo “sguardo etologico” di Erving Goffman.

Temo però che, anche se un riferimento a questi autori è doveroso, in particolare alla teoria dell’interazione sociale di Goffman e all’“indicalità inevitabile” di Garfinkel, forse non sia necessario inoltrarci più di tanto in questo ambito di studi. Perché ci porterebbe verso approcci alla dialogicità differenti da quelli che abbiamo adottato; approcci di grande importanza, ma con altri fini.

UNO E allora perché hai scelto proprio questo ambito di studi?

DUE Perché il grande merito di queste ricerche sta nel fatto di trattare l’interazione conversazionale come una forma di organizzazione sociale. Anche le interazioni di cui questi studi si occupano sono di ogni tipo: dalla seduta psicoanalitica alle telefonate d’emergenza, dal seminario accademico alle chiacchierate da bar, dall’interrogatorio in un commissariato di polizia alla visita medica. Senza dimenticare due aspetti: che la conversazione è anche l’ambiente cognitivo in cui avviene l’apprendimento del linguaggio, il suo uso e il suo sviluppo; e che le conversazioni stanno alla base della costituzione delle istituzioni politiche e del lavoro che in esse si svolge. Non per nulla il centro di ogni democrazia è chiamato “parlamento”.

UNO Dici bene, amico, ma continuo a chiedermi: di che cosa dovremmo continuare a parlare ora?

TRE Come uno di voi due diceva, sarebbe bene riuscire a trovare un *metodo dialogico*. Un metodo, o almeno un insieme di buoni consigli, che ci permetta di condurre nel modo migliore un dialogo, di qualsiasi tipo esso sia: un dialogo che sia in grado di farci trovare ciò che stiamo ricercando. Perché non sempre è così. La domanda è se siamo davvero capaci di dialogare. Io temo di no, non sempre.

Ma prima abbiamo altri due compiti.

Il primo: andare più a fondo possibile dentro la questione dialogica, cercare di assimilare ciò che ci hanno insegnato filosofi e semiotici, perché sappiamo che è fin troppo facile parlare di dialogo, ma più complesso capire che cosa sia davvero la dialogicità.

Il secondo compito, che si intreccia al primo, è quello di rappresentare un modello che ci aiuti a comprendere meglio come avvengono le nostre attività dialogiche. Questo modello – che chiamerò *Campo dialogico* – è il primo passo per avere un’idea di che cosa dovrebbe voler dire “dialogare”, di che cosa è il dialogo inteso come luogo di azione sociale e conoscitiva. Quindi, come abbiamo già iniziato a fare, chiederemo l’aiuto di filosofi, semiotici, epistemologi e altri studiosi che in un modo o nell’altro possono contribuire a dare forma a questo modello teorico.

DUE Ho capito. Dell’analisi conversazionale ora non vuoi parlare. Per fortuna che non ci ho passato su tutta la notte. E allora ti chiedo: come pensi di presentare questo modello? Forse, se conosco le tue manie, iniziando a disegnare un grafo o diagramma?

TRE Non vedo altre vie. E sì, è una mia mania (ma alla maniera di Platone). Perché sono sempre più convinto che solo dal momento in cui riusciamo a rappresentare graficamente una teoria, questa può essere giudicata coerente. Non dico giusta o errata, ma coerente. Perché è vero che col tempo qualsiasi teoria può essere superata, ma nel formularla la sua tenuta può essere garantita solo attraverso la rappresentazione grafica. Altrimenti è come ideare un qualsiasi strumento musicale senza saper bene dove collocare le sue diverse parti e come accordarle insieme.

Del resto, la convinzione che la rappresentazione grafica sia guida per il pensiero è una delle grandi lezioni della matematica e della geometria. Ed è anche uno dei principi che sta alla base della semiotica di Peirce, specie se, come in questo passaggio, intendiamo con “icona” un artefatto visuale che mette insieme metafora e diagramma: «L'unico modo di comunicare direttamente un'idea è per mezzo di un'icona; e ogni metodo indiretto di comunicare un'idea deve dipendere per la sua istituzione dall'uso di un'icona» (CP 2.278).

E ricordiamo come inizia il suo scritto sull'iconismo e i grafi esistenziali:

PEIRCE Avanti, Lettore, per illustrare il corso generale del pensiero, costruiamo un diagramma: voglio dire un Sistema di diagrammatizzazione mediante il quale si possa rappresentare con esattezza qualsiasi svolgimento del pensiero.<sup>1</sup>

DUE Certo che lo ricordo, non trattarmi da smemorato. È che non so se essere d'accordo con questa tua fiducia nei diagrammi. Aiutano certo a capire, ma rappresentano davvero, come dice Charley, «qualsiasi svolgimento del pensiero»? Diciamo di sì, ma come per le teorie scientifiche: lo rappresentano, e parzialmente, ma fino a prova contraria. Insomma, vince il diagramma che riesce a essere più esplicativo.

Però, a dire il vero, io volevo chiederti un'altra cosa: in una lezione di un paio di mesi fa parlavi di *campo semiosico*? Ma *campo semiosico* e *campo dialogico* sono forse la stessa cosa?

TRE La metafora è la stessa e riguarda il “campo”, che è il luogo fisico o relazionale dove la semiosi *avviene*. Anzi, è il luogo dove tutto ciò che avviene, avviene perché si è avuta una qualche relazione o reazione semiosica. Come ciò che accade in un campo gravitazionale, elettrico, magnetico ed elettromagnetico, che sono mondi fisici, non semiosici.

UNO Allora io direi che sia bene farci prima comprendere perché hai scelto la metafora del campo. È bella e affascinante, ma se non risultasse adeguata allora andrebbe buttata via.

---

<sup>1</sup> Peirce (CP 4.530; *Opere*: 211).

TRE Sfida accettata. Cominciamo dall'idea di "campo", che nella nostra metafora è il dominio metaforizzato.<sup>2</sup> In fisica il concetto di campo risale a Michael Faraday (1791-1867) e a James Clerk Maxwell (1831-1879). Io lo prendo in prestito, appunto perché è una buona metafora, e propongo di utilizzare anche in semiotica una teoria del campo.

Ma non so se sia bene dilungarsi su questioni metalinguistiche.

UNO Come no, raccontaci di questa "teoria del campo", perché è un'espressione che ho già sentito da qualche parte. Forse non è così originale, ma vediamo di che si tratta.

TRE Sì, è così. Non importa che questa metafora sia originale, ma che funzioni. Ricordi bene: *Teoria del campo* è il titolo di due preziosi volumi di Attilio Marcolli,<sup>3</sup> un'opera scrupolosa e fondamentale sulla percezione visiva e sulla sua applicazione alla progettazione. Marcolli vede la *composizione* come una serie di campi di azione nei quali si sviluppano le forme, e insieme alle forme anche le nostre relazioni con esse. Il campo – che è al tempo stesso geometrico, gestaltico, topologico, fenomenologico – è infatti definito in termini di interdipendenza tra le parti.

Prima di Marcolli, l'espressione "teoria del campo" fu utilizzata dal polacco Kurt Zadek Lewin (1890-1947), che aveva elaborato una teoria psicologica gestaltica. Le mie fonti dicono che questa teoria è stata sintetizzata ricorrendo a questa formula:

$$C = f(P, A)$$

che si legge: *il comportamento (C) di un individuo è una funzione regolata da fattori tra loro in relazione costituiti dalla sua personalità (P) e dall'ambiente (A) in cui agisce.*

---

<sup>2</sup> Ricordiamo che ogni metafora deriva da una analogia sottostante, e che una analogia è una proporzione, come in matematica:  $a : b = c : d$ . La prima coppia di elementi della formula ( $a : b$ ) viene definita da Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca *tema*, la seconda ( $c : d$ ) *foro*. Il tema differisce dal foro, ma ha alcune proprietà in comune con esso. Sulla scia di altri studiosi, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958) precisano poi che fra tema e foro non vi è una relazione di somiglianza bensì una somiglianza di relazioni.

<sup>3</sup> Cfr. Marcolli (1971 e 1978).

Formula semplice ed efficace. Forse potremmo riprenderla e applicarla alla comunicazione: il senso di un atto di comunicazione (C) va cercato come risultato della funzione tra l'intenzione del parlante (P) e l'ambiente culturalmente determinato (A) in cui l'atto viene proferito. In questo caso (A) è un termine onnicomprensivo che include anche gli interlocutori.

Questo è uno spunto di ricerca. Da discutere e approfondire. Lo faremo, prima o poi.

DUE Ecco, prima o poi. Ora non dilungarti. Mostraci quale forma avrebbe questo Campo dialogico, se ha dei confini, delle aree, dei percorsi. Ad esempio, scomodando ancora le metafore: assomiglia a un campo da calcio o basket oppure a un campo agricolo?

UNO No no, non essere frettoloso. In certi casi è meglio farla lunga. Prima dello schema del Campo dialogico è meglio soffermarsi sull'idea del Campo semiotico. In semiotica si parla molto, e giustamente, di significazione, ma poco di semiosi. Tanto che per molti i due termini sono sinonimi. Così è ad esempio nel dizionario di Greimas e Courtés, i quali, sulla scia di Louis Hjelmslev, vedono la semiosi come “atto di significare”, ossia come la relazione tra un piano dell'espressione e un piano del contenuto, e quindi come una funzione segnica (Greimas e Courtés 1979: 316 tr. it.).

Ma nel modello di Peirce la semiosi non si risolve in questa funzione. Peirce non presenta una distinzione tra semiosi e significazione, e uno dei passi più noti in cui dichiara che cosa intende con semiosi (CP 5.484) potrebbe far credere che i due termini siano sinonimi. Ma se consideriamo il ruolo delle inferenze nel produrre senso, ossia conoscenza, allora la semiosi in quanto processo abbraccia uno spettro più ampio: è il processo attraverso cui qualcosa viene considerato segno di qualcos'altro e tale considerazione produce un interpretante, ossia un effetto di senso.<sup>4</sup> La semiosi, insomma, è il processo attraverso cui siamo in grado di dare senso e valore al mondo, all'ambiente e alle cose che lo popolano. Abbiamo semiosi ogni volta che la nostra mente rende un qualsiasi oggetto *significante*, lo fa diventare *segno di qualcosa*, un *segno per qualcosa d'altro*. Essere segno vuol dire essere *altro* da

---

<sup>4</sup> Facciamo riferimento, fra gli altri, alla voce “Semiosi”, redatta da Giovanna Cosenza, nel *Dizionario di filosofia* di Nicola Abbagnano (terza edizione aggiornata e ampliata a cura di Giovanni Fornero, 1998).

ciò che si era prima. La semiosi è un processo mentale e inferenziale che colloca le cose al di là della loro mera esistenza e le immette in un “discorso”. Per così dire, la semiosi precede e prepara la significazione. Per tale ragione il Campo dialogico a me pare debba essere visto come conseguenza del Campo semiosico. Se ciò è vero, occupiamoci prima di quest’ultimo.

TRE Sì, è così. L’idea di base è postulare prima un *Campo semiosico*, l’ambiente cognitivo all’interno del quale è possibile una produzione di senso. Vorrei evidenziare meglio che, proprio per come l’hai sintetizzata tu qui, la semiosi è un atto di trasformazione, come un processo chimico: se metti insieme due elementi, ne generi un terzo. Prima della semiosi le cose sono cose e basta; sono semplicemente *oggetti*: ciò che si pone dinnanzi a noi. Hanno un’esistenza propria del tutto indipendente dalla nostra volontà. Lo so, nozioni risapute. Le ricordo per dire che al di fuori del Campo semiosico non si ha né pensiero né significazione. Né dialogo né dialogicità. Ecco perché occorre *tracciare* qualcosa che faccia pensare ai confini di un campo.

DUE Non so se capisco bene, ma ho l’impressione che sotto questa idea di Campo semiosico si intravedano – come è inevitabile – le tre categorie fenomenologiche, o logico-fenomenologiche, di Peirce: *Firstness*, *Secondness*, *Thirdness*.<sup>5</sup> E ricordiamo che ogni parte della filosofia di Peirce, quindi anche la semiotica, ruota attorno al perno costituito da queste tre categorie.

UNO Lasciamolo dire a Giampaolo Proni, che su Peirce ci è maestro:

PRONI Soprattutto nella sistemazione matura della faneroscopia,<sup>6</sup> [le tre categorie] contribuiscono a situare il problema categoriale in un ambito novecentesco, collegandolo a quello della coscienza, della percezione, della teoria cognitiva, riaprendo la questione del realismo della sfera semiosica.

---

<sup>5</sup> Per una più ampia ed esauriente trattazione delle categorie fenomenologiche, o faneroscopiche, di Peirce rimandiamo a: Bonfantini (1980 e 2003, Par. IV), Peirce (1992c), Proni (1990, Cap. 2.1.) e (2017, Cap. III), Fadda (2013, Cap. 7).

<sup>6</sup> «Tra il 1904 e il 1905 Peirce sostituisce i termini *phenomenon* e *phenomenology* rispettivamente con *Phaneron* e *Phaneroscopy*, ma il cambiamento è solo terminologico: devono quindi essere considerati sinonimi [...]» Proni (2017: 246). Il termine *Phaneron* è derivato dal greco φανερός, *phanerós*, “manifesto, visibile”.

Per come è costruita la filosofia di Peirce, le tre categorie costituiscono più che una chiave di volta: esse sono il modulo logico fondamentale che, infinitamente diviso e infinitamente moltiplicato, mostra sempre la stessa struttura. Sono così ubiquo che il problema di ogni esposizione è come arrivare a trattarne senza introdurle implicitamente prima.<sup>7</sup>

DUE Penso allora che sia necessario ricordare, seppure nuovamente in sintesi, che cosa vogliono dire questi tre termini. Come osservava Massimo Bonfantini nel 1980, «Più che di tre concetti fondamentali si tratta di tre modalità in cui si organizza in via prioritaria la nostra esperienza: tre “toni” o “tinte” onnipersive (CP 1.353), sovrapposte e interdipendenti ma realmente differenti, che costituiscono il quadro basilare, universale e necessario, di ogni nostra esperienza» (Bonfantini 1980: XL; 2003: 26).

UNO È questa la sintesi?

DUE No, i due interventi di Proni e di Bonfantini ci servono solo per iniziare e per ricordare che queste tre categorie riguardano un modo di vedere la nostra esperienza. È per tale ragione che sono dette *fenomenologiche*.

UNO Sentiamo allora la sintesi. Del resto, se facciamo riferimento alla semiotica di Peirce non possiamo non avere ben chiaro il *paradigma della triadicità*, come mi viene da chiamarlo.

DUE Ci provo. Cercherò di essere schematico e di procedere per punti, perché le tre categorie di Peirce appartengono alle cose semplici ma difficili da cogliere. Innanzitutto, teniamo ben presente questo schema:

Primità	<i>Qualità</i>
Secondità	<i>Reazione</i>
Terzità	<i>Semiosi</i>

Faccio solo presente che sia Fadda (2013) sia Proni (2017) al posto di “Semiosi” impiegano il termine “Rappresentazione”. Ma non cambia nulla.

---

<sup>7</sup> Proni (2017: 81-82).

1. La Primità è la categoria che ci fa pensare alle cose colte nella loro pura qualità e sensazione («*Quality of Feeling*»), alle cose che sono così come sono indipendentemente da qualsiasi loro relazione con qualcos'altro. E quindi indipendenti anche da qualsiasi nostra opinione.

Va da sé che noi mai potremo avere questo tipo di esperienza, ma possiamo ipotizzarla, pensarla, e perfino cercarla. Così come avviene nelle arti, che viste in questa prospettiva possono essere considerate come una sorta di ricerca del valore che *qualità* e *sensazione* possono ancora darci. Non a caso Peirce in certi passaggi chiama questa categoria *originarietà*: come se fosse il punto di origine di ogni fenomeno, senza spiegazione alcuna.

Questa sorta di ricerca della Primità come valore originario mi fa spesso pensare – soprattutto, ma non solo – alle opere pittoriche di Alberto Burri, Dan Flavin e Mark Rothko. In questi artisti non vi è né figurazione né strutturazione formale; c'è solo la qualità materica delle terre, della luce, della trasparenza dei colori. Sembra il tentativo di individuare il punto di origine della semiosi. Il fatto è che per arrivare a questa “origine del sentire”, per poterne avere esperienza, le arti hanno necessariamente bisogno di passare attraverso le altre due categorie.

2. È la Secondità la categoria che ci permette di avere esperienza del mondo, con tutto ciò con cui entriamo in relazione. E soprattutto in quel tipo di relazione che comporta una *reazione*, perché ogni cosa viene conosciuta proprio nel momento in cui contrasta rispetto a un'altra. Rispetto a una sua alterità. Percepriamo l'oggetto *a* dal momento in cui viene accostato e contrapposto all'oggetto *b*. Sappiamo, ad esempio, che la percezione di una tinta cambia a seconda dei colori che le stanno accanto o intorno. La psicologia della Gestalt ci ha deliziato di innumerevoli e divertenti esperimenti in cui anche la dimensione di una figura appare maggiore o minore a seconda delle figure con cui entra in contatto. Da notare che Peirce si riferisce a questa categoria anche con un termine derivato dal latino, *obsistenza*, che sta a indicare la resistenza, l'insistenza, l'opposizione o scontro fra elementi.

Anche in questo caso la Secondità, vista sia come relazione con l'ambiente sia come reazione alle circostanze, mi fa pensare in particolare a un artista: Richard Long, il cui intento artistico sembra essere quello di esaltare la relazione tra l'uomo e l'ambiente, l'incontro e lo scontro con esso, una relazione tendenzialmente priva di ogni altra ingombrante mediazione.

Ecco, direi che se parliamo di Campo semiosico e poi di Campo dialogico, la categoria della Secondità è la nostra categoria di avvio, la condizione necessaria. Anche se, ancora, essa non è sufficiente perché si possa parlare di semiosi.

3. Bisogna entrare nella Terzità, che è la categoria attraverso la quale siamo in grado di avere cognizione sia delle cose sia di come esse si comportano. È per via di questa terza categoria che siamo in grado di pensare e di giudicare, di dire che il colore *a* è più luminoso del colore *b*, che un frutto è commestibile e un altro no, che se piove per molti giorni di seguito allora il livello del fiume si alzerà. La Terzità è la categoria della semiosi, la quale permette di conoscere le cose del mondo, nelle scienze così come nella vita sociale, di farne uso e di progettarle.

Affinché ciò sia possibile, occorre che la nostra mente sia in grado di elaborare una *rappresentazione* delle cose, per averle chiare in mente. Solo nella Terzità le relazioni fra le cose possono iniziare a dare spiegazioni sulla loro natura. Non importa più *sentire* una certa qualità cromatica, né limitarsi a constatare come quel tal colore appare più chiaro se accostato a quell'altro. Ciò che ora occorre è *capire perché* tutto ciò avviene, se siamo in grado di ravvisare in un avvenimento una regolarità o una legge.

La Terzità è allora il luogo della mente e della sua attività semiosica: cercare il senso degli oggetti e degli eventi attraverso il ragionamento inferenziale. Tutto ciò vuol dire interpretare; tradurre l'apparenza in conoscenza; trasportare il percepito nel mentale; trasformare le cose in segni di altre cose. In altre parole, allestire quella sorta di natura estesa e ibridata di pensiero che chiamiamo cultura.

Concludo. Se nel campo delle sensazioni e della pura materialità possiamo trovare la categoria della Primità (Qualità) e nel campo delle dinamiche fisiche e chimiche quella della Secondità (Reazione), nel Campo semiosico troviamo, insieme a queste, la categoria della Terzità (Rappresentazione). Il Campo semiosico è solamente quello della *Thirddness*, la Terzità, dove la mente svolge un'attività interpretativa. Questa attività, secondo molti, avviene già a livello biologico. Ne sono convinto anch'io, ma ora non voglio approfondire. Sulla Terzità come attività interpretativa vorrei sentire che cosa ha da dirci Rossella Fabbrichesi, che conosce bene le categorie di Peirce.

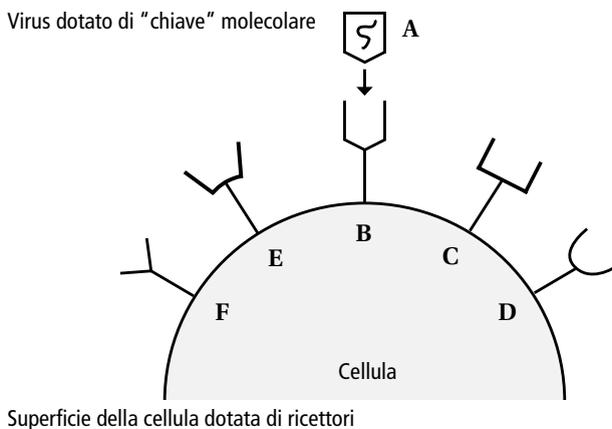


Figura 3.1. Da Cimatti (2004).

FABBRICHESI Terzità è rappresentazione, riconoscimento, continuità, sviluppo, regolarità. È la categoria universale del discorso e del pensiero, in particolare del pensiero simbolico, della razionalità, del senso. Per essa, Primo e Secondo divengono “reali” e significativi, perché senza la mediazione discorsiva è impossibile rappresentarli come tali. Così però la loro essenza è falsata, tradotta inevitabilmente in un altro linguaggio: e d'altronde le tre categorie sono difficilmente distinguibili, perché ogni fenomeno d'esperienza le propone nella loro complessità e interconnessione.<sup>8</sup>

UNO Ti ringraziamo per la tua apprezzabile sintesi. E ringraziamo Rossella, che coglie un punto essenziale. Sì, quello dalla Primità-Secondità alla Terzità è un passaggio importante; e bene fa Rossella a parlare di “essenza falsata e tradotta”. Falsata, perché una volta che nominiamo o rappresentiamo una qualsiasi qualità, questa è come risucchiata nella stessa rappresentazione, perdendo il suo stato di *originarietà*. Tradotta, perché ogni rappresentazione è un *dire in altro modo*: con altro linguaggio o altri segni. Insomma, tu e Rossella avete chiarito molti punti, ma ritengo che sia bene ricorrere anche a un esempio. Chiedo così aiuto a Felice Cimatti, anche lui filosofo che spesso frequenta la semiotica. Fra l'altro, Felice si occupa

<sup>8</sup> Fabbrichesi Leo (1992b: XI).

anche di psicoanalisi e, ciò che qui interessa, di animalità. Perché le tre categorie peirceane – o il *paradigma della triadicità* – interessano il procedere della mente, di qualsiasi mente, non necessariamente umana. Secondo molti questo paradigma sta anche alla base della biologia, come accennavi tu, tanto che la semiosi si identifica con la stessa vita.<sup>9</sup>

In un suo testo del 2004, Cimatti fornisce un esempio di *interazione biologica* che trovo ben congegnato. Vediamolo, rappresentato dalla figura 3.1.

DUE D'accordo. Ma io ci capisco poco. Felice, ce la vuoi spiegare tu?

CIMATTI Prendiamo il caso del virus, per il momento, come caso esemplare – per quanto generalissimo – di interazione biologica. Il virus A, in quanto organismo vivente e quindi materiale, ha una certa forma tridimensionale, e proprio questa forma gli permette di incastrarsi con un particolare recettore sulla superficie della cellula, in questo caso il recettore B, la cui forma è complementare a quella del virus. Rispetto ad A, invece, i recettori F, E, C e D non gli sono complementari, non sono, cioè, *biologicamente significativi*.<sup>10</sup>

DUE Aspetta. Il caso sembra interessante. Non può sfuggire che nelle parole di Felice si trovino tre elementi lessicali che portano alla dialogicità, o per lo meno alla relazione come condizione della semiosi: “interazione”, “incastrarsi”, “essere complementare”. Felice, tu fai notare che il virus A ha, implicitamente, un proprio punto di vista sul mondo. Dico implicitamente non perché possieda una coscienza, ma perché è *fatto* in un determinato modo. E per tale ragione solo alcuni eventi del mondo attraggono il suo interesse: A infatti trova B interessante. Ma perché?

CIMATTI B è interessante, per A, perché la complementarità fra A e B *significa*, per il virus, la possibilità di sopravvivere. Una interazione biologica, allora, è sì, *anche*, una interazione materiale [...], ma in quanto biologica quella interazione ha un valore che è logicamente diverso dal semplice contatto fra due entità materiali qualsiasi. Il contatto fra A e B significa

---

<sup>9</sup> Cfr. Sebeok (2001), ripreso e commentato da Ponzio e Petrilli (2002).

<sup>10</sup> Cimatti (2004: 26).

“sopravvivenza” per A solo perché A *già* è vivo; è dal punto di vista della vita che B significa qualcosa, per esempio “sopravvivenza”, per A.<sup>11</sup>

DUE Ecco perché gli animali domestici non hanno giocato un ruolo epidemiologico nella diffusione del virus SARS-CoV-2: il coronavirus riconosce solo – o solo *significativamente* – il contagio interumano come via principale di trasmissione.

Ma torniamo alle categorie peirceane: se l’interazione biologica riguardasse solo due entità puramente materiali, non ci sarebbe semiosi; invece riguarda due entità che sono sia materiali sia “pensanti”, ossia hanno un punto di vista e sono in grado di selezionare, discernere, fra ciò che per loro è di interesse e ciò che non lo è.

CIMATTI Ogni fenomeno vivente, allora, è vivente proprio per questa ragione, perché ha – meglio, è – un punto di vista sul mondo.<sup>12</sup>

TRE Vi propongo allora un mio schema. L’esempio di Cimatti, e il suo puntualizzare che noi *siamo* un punto di vista, illustra bene la differenza fra *mondo diadico* (dominato solo dall’accadere degli eventi, dalla *Secondness*) e *mondo triadico* (dominato dalla presenza del pensiero, dalla *Thirdness*). A questi due mondi va aggiunto, ovvio, il mondo della *Firstness*, il mondo delle pure Qualità, che di conseguenza sarà un *mondo monadico*.

Ecco allora lo schema, nella figura qui accanto (fig. 3.2.), una sorta di cosmologia semiotica tascabile a partire dalle tre categorie di Peirce.

UNO Ora mi è più chiaro perché hai scelto la metafora del campo: per via dei confini. Non tutto il mondo fa parte della semiosi (*Thirdness*), il campo dove accadono processi di pensiero. Inoltre, il linguaggio (l’insieme dei sistemi di significazione) costituisce solo una parte della semiosi, visto che noi umani siamo in grado di intendere anche a prescindere dal linguaggio – così come fanno gli animali non umani. Il problema è che spesso ce ne dimentichiamo. Dimentichiamo la nostra *animalità*, perché fin troppo impegnati a esaltare la nostra *umanità*, il nostro antropocentrismo. Dimentichiamo le

---

<sup>11</sup> Cimatti (2004: 27-28).

<sup>12</sup> Cimatti (2004: 28).

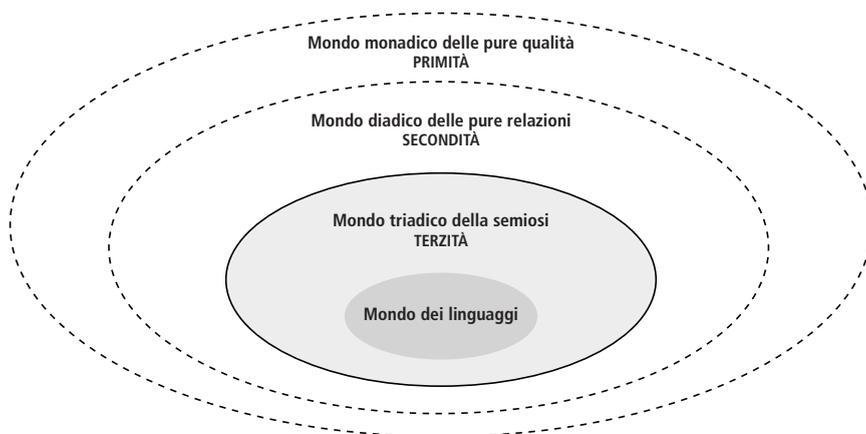


Figura 3.2. I tre mondi fenomenologici. Il mondo della Primità (*Firstness*) o delle Qualità ingloba ogni altro mondo. Il mondo della Secondità (*Secondness*) o della Reazione (o anche Relazione) è contenuto nel primo mondo ma ingloba i seguenti. In questi due primi mondi non abbiamo semiosi, ma solo mera esistenza. Il mondo della Terzità (*Thirdness*) o della Semiosi (o Rappresentazione) è quello in cui viviamo e pensiamo. Il linguaggio (o ogni altro sistema di significazione) è parte del mondo della semiosi.

alterità non umane che popolano il mondo della semiosi, che continuiamo, errando, a vedere opposizione all’umano e non in relazione dialogica. È invece la riscoperta dell’animalità a renderci felici, esseri desideranti e capaci di incontrare pienamente il senso del mondo. Devo questo convincimento in parte a Cimatti, ma più intensamente a Roberto Marchesini.

MARCHESINI Animale è colui che si sporge dal parapetto di sé stesso perché affamato di mondo. Animale significa negoziare, incontrare, ascoltare, capire. Significa comunicare, sempre e comunque, anche nella completa passività... naufragare nella socialità anche quando si è distanti da ogni altro. L’animale *inventa* una particolare relazione con il mondo, fondata sul languore e sull’appagamento, sul dolore e sul piacere, sull’inquietudine e sulla calma, in una continua dialettica di stati che lo rendono peripatetico, inevitabile chiacchiera sul mondo. L’animale non si limita a interagire: i suoi stati coinvolgono, diventando questioni sociali che si realizzano attraverso osmosi emozionali, ingaggi, confronti, competizioni, alleanze, affiliazioni. *L’animale è colui che incontra.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Marchesini (2018a: 18).

UNO I corsivi, nella trascrizione, li ho messi io. Così come quelli dell'intervento che segue.

MARCHESINI L'animalità è collosa al tatto, perché *intimamente interrelata al mondo*, come una ragnatela che deve intrappolare particole di esistenza. *L'animalità ha un odore forte*, perché vuole penetrare in ogni recesso e declamare la propria presenza. L'incontro è sempre *denso*, talvolta nauseante o orripilante, è il sublime del naufragare, non la tranquillità dell'ermo colle. L'ospite animale è ormai un'assenza, un vagito che abbiamo reso evanescente attraverso un'operazione di cristallizzazione: lo abbiamo trasformato in una figurina per il nostro grande album, in uno specchio per il Narciso trionfante di questa società che coccola la solipsia. Un ospite, per essere veramente tale, deve poter aver *spazio di dialogo*, ancor prima di diritto, deve veder riconosciuta la propria presenza.<sup>14</sup>

TRE Ha ragione Marchesini. L'animale vive per lo più la presenza: la sua, quella dell'ambiente e degli altri animali. Noi umani, proprio perché abbiamo elaborato il linguaggio, siamo in grado anche di vivere a distanza. Ma se siamo – perché siamo – animali, siamo anche socialità e dialogicità. Dobbiamo dare e avere spazio di dialogo. E ciò avviene perché viviamo nell'animalità e perché il tratto primo dell'animalità è la *semiosi*, che sa essere anche muta, priva di linguaggio, priva di ogni sistema di significazione.

UNO Se l'intera vita, attraverso atti e processi dialogici, avviene *nella semiosi* – così come noi, secondo la felice analogia di Peirce, siamo *nel* pensiero allo stesso modo in cui siamo *in* movimento<sup>15</sup> –, sono curioso di vedere quali sono gli atti e i processi che definiscono un Campo dialogico, e quali sono i confini di questo campo.

DUE E già, ancora non ci hai mostrato nessun grafo, non lo hai disegnato, né con la matita su un foglio di carta né con braccia e mani per aria. Se è un campo avrà pure una forma, no?

---

<sup>14</sup> Marchesini (2018a: 24).

<sup>15</sup> Questa la citazione completa: «Di conseguenza, esattamente come si dice che un corpo è in movimento e non che il movimento è in un corpo, si dovrebbe dire che siamo in pensiero e non che i pensieri sono in noi» (Peirce, CP 5.289, nota; *Opere*: 96).

TRE La verità è che ho disegnato solo uno schizzo, che richiede d'essere meglio definito e curato nei particolari. E poi, confesso, questa nostra discussione mi ha fatto venire in mente una modifica su cui voglio ragionare ancora un po'.

DUE Come vuoi. Noi però vogliamo vedere il grafo già domani mattina. Avrai tempo per dare pace alle tue indecisioni.

TRE No. Domani vi propongo di vederci nel pomeriggio.

## Quarto incontro

# Il Grafo delle Relazioni Semiotiche

TRE Ecco, è pronto, fra poco ve lo mostro. Non è stato facile trovargli un nome. Alla fine l'ho chiamato Grafo delle Relazioni Semiotiche. Abbreviato: GRES.

DUE Prima di mostrarci il grafo del Campo dialogico lasciami tentare qualche anticipazione abduittiva. Non lo vedo, ma voglio immaginarlo. Dimmi se indovino.

Il Campo dialogico si troverà certamente dentro il cerchio più interno del grafo dei tre mondi fenomenologici visto la volta scorsa (fig. 3.2.), dentro il cerchio della semiosi. Ed è all'interno di questo cerchio che prima o poi dovremmo inscrivere le tre forme della dialogicità, quelle che deriviamo dal già citato *Dialogo sui dialoghi* di Bonfantini e Ponzio.

TRE Dici bene, ma corri troppo. Prima un passo indietro. Un passo, direi, verso un tema di fondamento: l'idea di *alterità*.

La dialogicità si fonda sull'alterità. Senza questa non possiamo avere né comunicazione né significazione. Anzi, più radicalmente, non possiamo avere nemmeno semiosi, la *Thirdness* di cui abbiamo parlato, perché ciò che definisce la semiosi è l'idea di Terzo, di un fattore di *mediazione* che ci fa entrare in una relazione dialogica. Solo nella *Thirdness* abbiamo alterità: l'alterità comporta dialogicità, la dialogicità è fonte di comunicazione e significazione.

DUE Che la dialogicità stia alla base di ogni processo di comunicazione e di significazione è quindi una tua ipotesi. E spero che diventi anche la conclusione di questo nostro dialogare. Avremo modo di ritornare su questa ipotesi, e speriamo anche di dimostrarla, o di confutarla, se il caso. Per il

momento, da parte mia, mi limito a una nota citazione, giusto per porre qualche base di sostegno all'ipotesi che formuli: «Essere significa comunicare dialogicamente. Quando il dialogo finisce, tutto finisce» (Bachtin 1963: 331 tr. it.).

TRE E io, da parte mia, vorrei che il grafo del Campo dialogico fosse un argomento a favore di questa ipotesi. Non solo perché rappresenta al meglio l'interazione dialogica, ma soprattutto perché la forma di questa interazione la possiamo trovare anche in altri ambiti della semiotica. Il grafo che vi mostrerò si presta infatti a rappresentare sia il processo della semiosi, reinterpretando il triangolo di Peirce, sia il modello biplanare della significazione di Louis Hjelmslev. Non solo. In questo grafo possiamo rappresentare anche le funzioni del linguaggio di Roman Jakobson e perfino il modello attanziale della narratività di Algirdas Greimas. E forse diversi altri modelli e teorie.

UNO Ti piace esagerare. In una manciata di parole hai sciorinato la colonna vertebrale della semiotica moderna, da Peirce a Hjelmslev a Greimas e oltre. Sono scettico, lo sai, ma confido nella forza del pensiero visuale e diagrammatico.

TRE Il tuo scetticismo è ragionevole. Per il momento mi limito a dire che se il grafo funzionerà, sarà perché esso si basa su due paradigmi semiotici di fondo: il *paradigma della triadicità* e il conseguente *paradigma della mediazione*.

UNO Allora mostriamo il grafo e chiariamo la natura di questi due paradigmi. Suvvia, apri quella cartelletta e mostraci che cosa hai disegnato.

TRE In effetti i grafi sono due. O meglio, si tratta di un grafo con due varianti. La prima variante riprende il grafo sui tre mondi fenomenologici, ma lo riorganizza per mettere in evidenza la sua potenzialità semiotica. La seconda variante invece, che è quella che useremo maggiormente, è stata pensata per rappresentare fenomeni e processi che si trovano del tutto dentro la semiosi. Non si esclude una terza variante, un incrocio fra le prime due. Ma vedremo caso per caso.

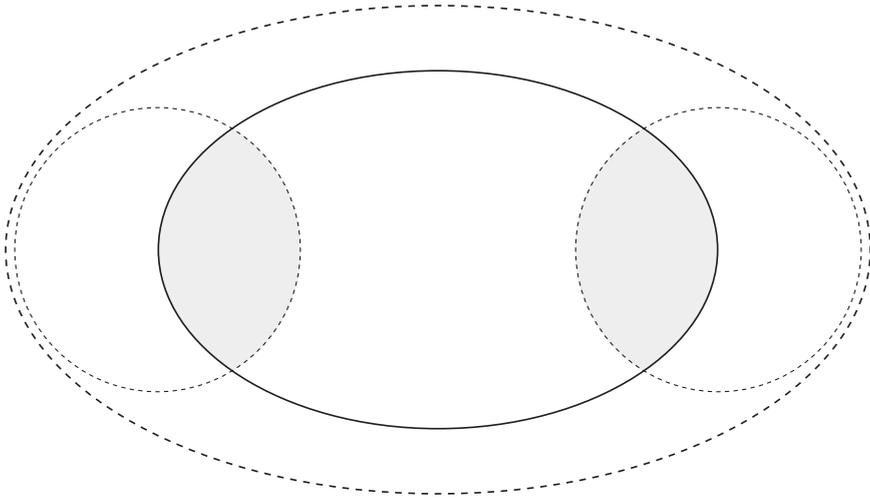


Figura 4.1. Il Grafo delle Relazioni Semiotiche (GRES), prima variante.

Ora è importante precisare che in entrambe le varianti il grafo va inteso come uno schema neutro che mantiene sempre la medesima forma grafica, un intreccio elementare di figure geometriche, sul modello del diagramma Eulero-Venn. Una forma vuota che di volta in volta può essere riempita da concetti diversi. Qui sopra vi mostro la prima variante (fig. 4.1.).

UNO Ha un aspetto sinuoso e simmetrico. Spiegaci come funziona.

TRE All'esterno ho tracciato un grande ovale dalla linea tratteggiata: questo corrisponde al mondo non-semiosico (Firstness e Secondness) che avvolge il mondo semiosico (Thirdness). Nel grafo sui tre mondi fenomenologici (fig. 3.2.) questo mondo era rappresentato dai due insiemi più esterni. Perché è vero che la semiotica non si occupa di ciò che non appartiene alla semiosi, ma ricordiamo che sono le qualità delle cose e le relazioni/reazioni fra di loro che permettono di plasmare e articolare tutto ciò che è parte del mondo semiosico. Che cosa sarebbe la pittura senza le qualità cromatiche e materiche dei pigmenti e senza la relazione e reazione di questi con altre sostanze chimiche, come le colle, l'uovo, l'olio e via di seguito? In che cosa consisterebbe la gradevolezza degli artefatti che usiamo ogni giorno, se non nel piacere di guardarli e toccarli, nell'armonia dell'assemblaggio

delle loro parti e nel beneficio che assicurano a noi e al nostro ambiente? Certo, può accadere anche il contrario: cattiva pittura e oggetti sgradevoli. Ma anche il disgusto è una qualità. Infine: che cosa articola la lingua se non i suoni bruti e disarticolati che emette il nostro apparato fonatorio? Di tutto ciò spesso ci dimentichiamo. Non bisogna pensare che ciò che chiamiamo *linguaggio* viva appartato in una sua esistenza autonoma e separata. Non è così. Tutto ciò che è linguaggio vive *a partire da* un mondo di materia e di fatti fenomenici.

DUE Così come i corpi e le menti di ogni organismo vivente: non si vive nella separazione, siamo sempre in relazione. Rischio di risultare blasfemo, ma il prologo del Vangelo di Giovanni ci ha messi per secoli fuori strada. Έν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, *In principio era il Logos*. La parola, il pensiero. Nulla prima della parola e del pensiero? Pare che Dio ci abbia posti subito nell'alveo della Thirdness, scordando che i nostri piedi camminano sulla terra e la nostra pancia ha bisogno di cibo. Per fortuna ci ha pensato Bertolt Brecht a farci guardare da un'altra parte: «Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral». <sup>1</sup> Che tradurrei liberamente, e quindi fedelmente, così: *Prima occorre pensare a sfamarsi, poi alla morale*. Certo, Brecht mette in bocca a Macheath queste parole con un altro senso, ma io penso che possiamo adattare al nostro discorso. O al mio discorso, nel caso voi non foste d'accordo. Prima viene il bisogno di mangiare, nutrirsi, ossia il mondo sensoriale; solo dopo arriva la morale, ossia il pensiero e le arti. Prima siamo immersi nel flusso delle materie e delle relazioni, solo dopo e a partire da qui elaboriamo un pensiero e un linguaggio. Indefiniti linguaggi. Ecco, io al posto di Giovanni evangelista avrei scritto, come farà Martin Buber: *Im Anfang ist die Beziehung*. <sup>2</sup>

UNO Mi piace il tuo discorso, ci rifletterò. Ma ora stiamo al grafo. Limitiamoci a ribadire che il mondo della Thirdness – del pensiero e dei linguaggi

---

<sup>1</sup> Il verso è tratto dall'*Opera da tre soldi* (1928) ed è parte della canzone "Di che vive l'uomo?" (Denn wovon lebt der Mensch?).

Il verbo tedesco *fressen* vuol dire "mangiare", ma riferito solo agli animali non umani. Quando viene riferito agli umani connota il nutrimento come bisogno primario, di pieno godimento o come atto di ingordigia.

<sup>2</sup> «All'inizio è la relazione» (Buber 1923: 72 tr. it.).

– è avvolto e immerso nel mondo della Firstness e della Secondness – delle qualità e delle relazioni. Però penso che il grafo vero e proprio di fatto sia quello che si trova dentro il grande ovale dalla linea tratteggiata. È così?

TRE È così. Dentro il grande ovale si trovano tre elementi (due cerchi laterali e un ovale più piccolo), i quali danno origine a due intersezioni. In questa prima variante, anche i due cerchi laterali sono tratteggiati. Spiegherò dopo il perché. Quando anche la linea dei due cerchi è tratteggiata, vuol dire che nelle due intersezioni si trovano tutti gli elementi che appartengono sia al mondo non-semiosico sia al mondo semiosico. Le due intersezioni rappresentano quindi un momento di passaggio, o di trasformazione, il momento in cui le cose stanno per entrare nella semiosi.

Se la terminologia non vi annoiasse, direi che in questi cerchi dalla linea tratteggiata mettiamo tutto ciò che possiamo considerare *presemiotico*: un po' come nei processi della sinapsi chimica, dove abbiamo un elemento *presinaptico* e un elemento *postsinaptico*, e nel mezzo uno spazio *intersinaptico*.

UNO Su, spiega illustrazione e analogia. Non puoi chiederci di comprendere tutto al volo.

TRE Sentiamo intanto che cosa dice la Treccani, con alcune mie enfasi in corsivo: «La caratteristica fondamentale della sinapsi chimica è quella di essere una struttura asimmetrica, in cui l'*elemento presinaptico* e quello *postsinaptico*, separati da un vallo sinaptico di circa 30-40 nm, hanno specializzazioni completamente diverse, essendo il primo specializzato nella *trasduzione* elettrico-chimica e nella *secrezione di un messaggero* chimico (neurotrasmettitore) e il secondo nella *ricezione* e nella successiva *traduzione elettrica o metabolica* del neurotrasmettitore». <sup>3</sup>

L'analogia, come sempre, vale solo per alcuni aspetti. Ciò che collochiamo nei due cerchi dalla linea tratteggiata è “presemiosico” perché costituisce le condizioni iniziali della semiosi. Ciò che invece si trova dentro l'ovale interno ha già i caratteri della semiosi. Questo vuol dire che ciò che nella sinapsi chimica passa attraverso il vallo sinaptico nel nostro modello transita attraverso le due intersezioni.

---

<sup>3</sup> Tratto da: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/>>.

DUE Quindi, stando all'analogia, l'ovale in mezzo sarebbe il luogo dove agiscono i neurotrasmettitori? Il luogo della semiosi?

TRE Stando all'analogia, e in questa prima variante, sì. Del resto, si tratta di un processo di trasformazione. È appunto per questa ragione che nella figura 4.1. i due cerchi laterali sono disegnati con una linea tratteggiata, la stessa del grande ovale: perché sono *luoghi di transizione*, aperti, e quindi occorre differenziarli dall'ovale posto al centro, che è il vero "campo" dove ha luogo l'agire semiotico. In questa variante la linea è tratteggiata perché ciò che viene posto all'interno dei due cerchi non ha (ancora) cittadinanza semiotica. Appartiene, per dirla con Peirce, al mondo dei fatti bruti (o *Secondness*).

Nel modello della semiosi di Peirce, il grande ovale rappresenta, come visto, il mondo delle Qualità (o *Firstness*). Se invece volessimo usare il GRES per rappresentare il modello biplanare di Louis Hjelmslev, allora nel grande ovale metteremo il *Purport*. In quest'ultimo caso però dobbiamo far uso della seconda variante del GRES. Ma di questo ci occuperemo in un prossimo incontro, ora non voglio accavallare troppi argomenti.

UNO Quindi l'ovale centrale può rappresentare tanto il campo della semiosi (o Terzità, *Thirdness*) quanto il campo della relazione segnica, secondo Hjelmslev?

TRE Proprio così.

UNO Hai detto che il GRES è adatto a illustrare quasi ogni argomento semiotico. Anche quelli che non richiedono un passaggio dal presemiotico al semiotico?

TRE Sì, con il grafo si può rendere ragione anche di questi casi, che poi negli studi semiotici sono maggioranza. Maggioranza, ma non esclusività. Ecco, a questo serve la seconda variante (fig. 4.2.).

In questo caso anche i cerchi laterali hanno una linea continua. Questa variante verrà usata quando occorrerà descrivere argomenti che si trovano del tutto dentro la semiosi.

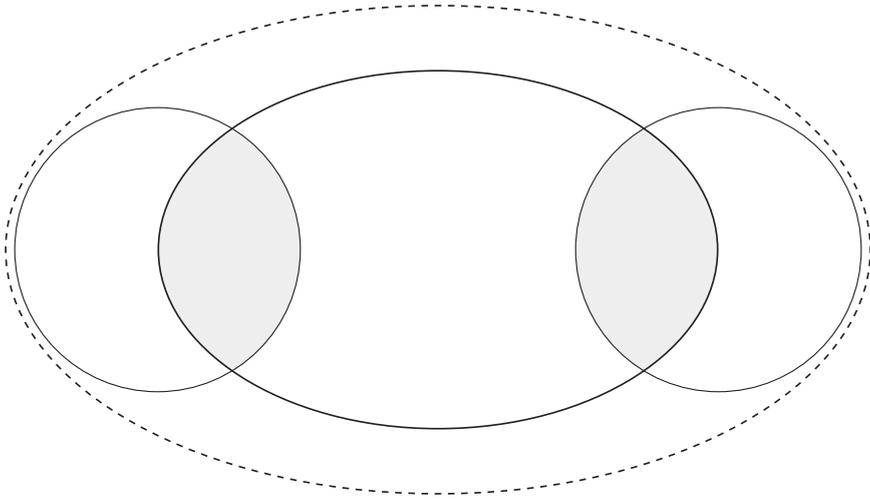


Figura 4.2. Il Grafo delle Relazioni Semiotiche (GRES), seconda variante.

**DUE** La differenza fra le due varianti mi pare evidente. Non serviranno troppe spiegazioni.

**TRE** Vedremo in un prossimo incontro quanto e come il grafo sarà in grado di spiegare altri processi semiotici. Almeno alcuni. Per il momento proseguo dicendo che all'interno del GRES si farà anche uso, quando necessario, di vettori: segmenti, archi e nodi. Questi saranno rappresentati con una linea che potrà avere diversi spessori e la cui texture potrà essere continua, tratteggiata o a puntini. Di volta in volta, nelle didascalie dovrà essere indicato il valore dato ai diversi spessori e alle diverse texture.

Non so se l'ho già detto, ma le due varianti in alcuni casi possono essere usate insieme, disegnando il cerchio a destra con una linea continua e lasciando quello a sinistra con la linea tratteggiata.

**UNO** Parli quasi come un matematico, ma dici cose che potrebbero essere perfino poetiche. Io al momento sono un po' scettico rispetto alla tua pretesa di rappresentare in questo grafo, pur nelle due varianti, *tutti o quasi tutti* gli argomenti fondamentali – anzi, *elementari* – della cosiddetta scienza dei segni. Ma vedremo strada facendo. Per il momento sono curioso di vedere come rappresenti ad esempio il processo della semiosi, che è

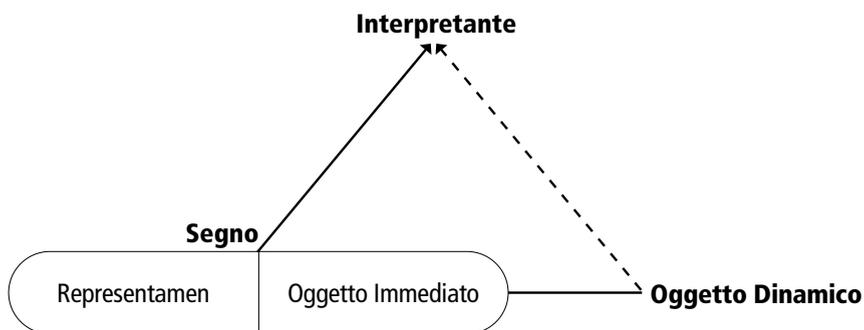


Figura 4.3. Il triangolo della semiosi (da Bonfantini 1980).

già ben schematizzato dal triangolo semiotico. Triangolo mai disegnato da Peirce, ma derivato da Massimo Bonfantini come correzione del triangolo di Ogden e Richards.<sup>4</sup> Lo ripropongo qui (fig. 4.3.) nella versione completa, con l'introduzione dell'Oggetto immediato come parte del Segno.

TRE Questo grafo di Bonfantini rappresenta molto bene il processo della semiosi. Di per sé, non sarebbe necessaria alcun'altra rappresentazione. Se lo facciamo è solo per mettere in evidenza come nella teoria semiotica spesso abbiamo una certa ricorrenza di relazioni di concetti, ricorrenza di cui ci si dimentica, o che non *vediamo*, ma che la rappresentazione grafica rende manifesta. I modelli della semiosi e della narratività, ad esempio, ci permettono di comprendere processi fra di loro differenti, ma che, per diversi aspetti, si sviluppano a partire dalla medesima *logica diagrammatica*. Bene. Per rappresentare la semiosi facciamo uso della versione mista che ho ipotizzato prima (fig. 4.4.).

DUE Vediamo se capisco. Nei due cerchi laterali, al di qua e al di là dell'agire semiotico, come dici tu, hai posto a sinistra l'Oggetto dinamico, e a destra, a conclusione del processo, la Storia e l'Enciclopedia. Ma non hanno lo stesso valore, visto che i due cerchi hanno i bordi l'uno tratteggiato (l'Oggetto dinamico, perché si trova nel mondo fattuale) e l'altro continuo (la Storia, che è nella semiosi).

---

<sup>4</sup> Ogden e Richards (1923).

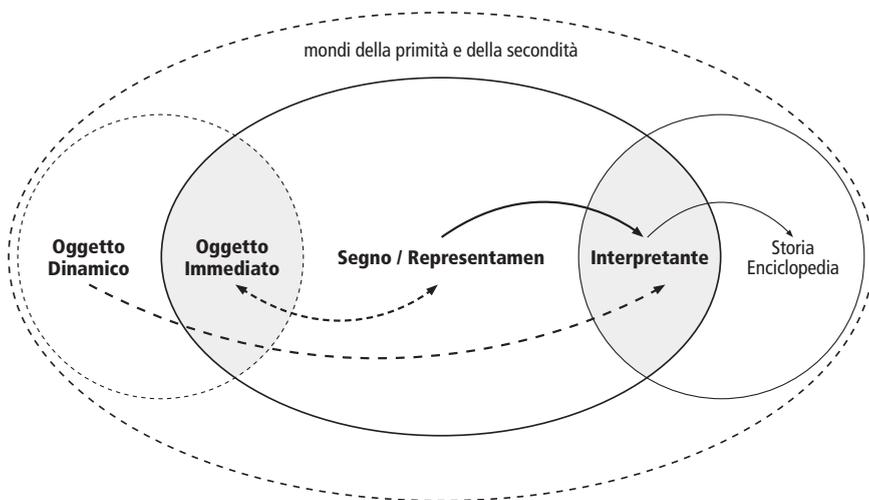


Figura 4.4. La semiosi peirceana nel GRES.

TRE Sì, il contenuto dei due cerchi laterali non ha lo stesso valore. In questo caso i due cerchi indicano gli estremi (logici o cronologici) di un processo. In altri casi, invece, indicano i termini di una relazione.

UNO Tu in quel cerchio che conclude e rimette in moto la semiosi metti la Storia e l'Enciclopedia, anche se non sono esattamente la stessa cosa. Però la Storia produce la conoscenza enciclopedica e l'Enciclopedia è storica.

DUE A me incuriosiscono invece le frecce che hai posto, i vettori che orientano la lettura del processo della semiosi. Sappiamo che Peirce ha sempre fatto uso dei termini *Sign* e *Representamen* come fossero sinonimi, anche se a volte una differenza possiamo coglierla (come in CP 6.455). Ma lasciamo ai “peirceologi”, come li chiamava Eco, la bega di sdipanare tale questione. Io vi riporto un'osservazione che ho trovato in un saggio di un filosofo tedesco, Michael H.G. Hoffmann, che ora insegna al Georgia Institute of Technology. Hoffmann ci dice che la concezione del Segno in Peirce presenta due funzioni. Ma lo faccio dire a lui, io ve lo traduco:

HOFFMANN Fondamentale per la comprensione della semiotica di Charles S. Peirce (1839-1914) è che il concetto di segno di Peirce è destina-

to a svolgere due funzioni molto diverse: da un lato, un “Segno” è – come nell’uso comune – qualcosa che rappresenta qualcosa, il suo Oggetto, per qualcosa, il suo Interpretante [...]. Dall’altro lato, però, i “Segni” sono anche mezzi di cognizione e devono essere presupposti per ogni attività cognitiva. Si può quindi distinguere tra la funzione rappresentativa e la funzione cognitiva dei segni.<sup>5</sup>

DUE Poi specifica che la funzione cognitiva che Peirce affida al Segno (verrebbe da dire: soprattutto al *Sign*, meno al *Representamen*) deve essere compresa sullo sfondo dell’epistemologia di Kant. Il Segno di Peirce quindi, in quanto mediazione, è una condizione della cognizione.

TRE Mi stimola, questa distinzione di funzione, perché è sempre riduttivo pensare al Segno come Espressione esteriore il cui scopo è quello di designare un qualche Oggetto o Contenuto. Sì, se disegno un paesaggio o racconto di un fatto voglio designare quel paesaggio e quel fatto. Ma sappiamo che la questione vera riguarda che cosa voglio ottenere con quel disegno o con quel racconto. Se a un atto di comunicazione togliamo l’Interpretante, togliamo quella che lo stesso Peirce ha chiamato «the Sign’s Soul», anima che «has its Being in its power of serving as intermediary between its Object and a Mind» (CP 6.455).

Ma ecco, se guardi bene il grafo, fra Oggetto immediato e Segno, sotto, c’è quello che ora che mi ci fai pensare propongo di chiamare *vettore di designazione*, che va nelle due direzioni, come a dire che se un Oggetto *determina* un Segno, un Segno *designa* un Oggetto. Nel GRES c’è poi un altro vettore, quello fra il Segno e l’Interpretante. Chiamiamolo *vettore di cognizione*, per dire che la funzione del Segno che più interessa è quella che porta all’acquisizione di una cognizione. L’epistemologia ha una base semiotica.

UNO Giusto, ma non approfondiamo questo aspetto, non ora. Stiamo al grafo, che è una riformulazione del triangolo del 1980 di Bonfantini, che qui hai anche esteso, visto che, oltre a questi discorsi, per necessità di simmetria hai aggiunto la Storia e l’Enciclopedia. Par di capire che l’Oggetto dinamico sia ciò da cui deriva il processo semiosico, mentre la Storia e l’En-

---

<sup>5</sup> Hoffmann (2001: 2).

ciclopedia siano il suo esito. Penso che Umberto Eco possa confortarci in questa idea. Soprattutto nel ribadire che l'Oggetto dinamico vada posto al di fuori – o se volete *prima* – della semiosi, perché esso è tutto ciò che la determina.

ECO Ogni atto semiosico è determinato da un Oggetto dinamico – in quanto tale ancora esterno al cerchio della semiosi – che è «the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation» (CP 4.536).<sup>6</sup>

DUE Il «cerchio della semiosi»! Sembra che Umberto parli del GRES...

TRE Oltre a questo, è molto importante, in quello che ha detto Umberto, la presenza di un termine filosoficamente ingombrante, tanto *pesante* quanto spesso *mal posto* e quindi di impaccio: “Reality”. In Peirce il Reale non è, o non è solo, il mondo della pura Esistenza. È *reale* ciò che è oggetto di un pensiero; è *reale* ciò che esiste in virtù di un atto di pensiero che lo conosce: «It is a real which only exists by virtue of an act of thought knowing it, but that thought is not an arbitrary or accidental one dependent on any idiosyncrasies, but one which will hold in the final opinion» (CP 8.14). È quindi la Thirdness – la semiosi – che rende *reale* ciò che nella Firstness e nella Secondness è solamente o mera possibilità o mera esistenza. In questo senso, in Peirce *reale* è ciò che è *generale*, ossia affrancato da ogni sorta di individualità, fisica così come psicologica.<sup>7</sup>

UNO Potresti fare un esempio? Anche se sappiamo che si tratta di una questione molto dibattuta e che nessun esempio la esaurirà mai.

TRE Volentieri, poi torniamo a ciò che ci ha detto Eco. Mettiamo di esserci smarriti, di notte e in un paesaggio di bosco e campagna. Vediamo poco ma dobbiamo cercare una via percorribile. Non è difficile immaginare che prima o poi accada di urtare contro un albero. Questa, lo abbiamo già visto, è Secondness (l'obesistenza dell'albero, la sua resistenza e opposizione). Ma ci

---

<sup>6</sup> Eco (1990: 334).

<sup>7</sup> Sui concetti di *realtà* e di *esistenza* vedi Fadda (2022).

porta anche indietro verso la Firstness (la qualità della durezza del tronco, e altro ancora). Bene, una volta sbattuta la testa su *quell'albero*, noi tenderemo a generalizzare quell'oggetto, ossia a *estendere* le proprietà incontrate durante quell'urto a ogni altro albero e a ogni altro oggetto somigliante all'albero relativamente a quelle sue proprietà, ad esempio a un palo, a un masso, a un muro. In tal modo entriamo nella Thirdness, perché l'albero diventa un caso di una classe generale: diventa *segno di*, perché sta al *posto di* tutto ciò che impedisce il mio cammino, che mi procura dolore e che devo evitare. Questa classe generale si forma nel pensiero, non appartiene all'esistenza. È in questo senso che l'albero è *reale*, non solo perché esistente in qualche luogo del mondo; è reale dal momento in cui la sua esistenza condiziona il pensiero e con questo il comportamento, dal momento in cui la sua conoscenza produce effetti nella mente (ciò che Peirce chiama "Interpretanti").

DUE Voi due non conoscete tanto bene il tedesco, ma questa lingua può aiutarci a capire. In tedesco "reale" si dice *wirklich* e "realtà" *Wirklichkeit*, termini che derivano dal verbo *wirken*, che vuol dire "funzionare", "agire", "avere effetto" (come il *to work* inglese). La *Wirklichkeit* è la realtà effettiva. In altri termini: il concetto di "reale" in tedesco è pragmatista.

UNO Ti ringraziamo. Ma vorrei sapere che cosa ne pensa ancora Eco, voglio capire che cosa dobbiamo intendere con questa "Reality". E se è vero o no, come molti pensano, e come credo erroneamente rimproverino a Peirce, che questo Oggetto dinamico sia un oggetto vero e proprio, una cosa fisica o chimica o biologica, che si può trovare nella brutta esistenza.

ECO Nell'ambito del mio discorso, possiamo parlare di Oggetti Dinamici anche a proposito di testi, dato che l'Oggetto Dinamico può essere non solo un elemento dell'arredo del mondo fisico, ma anche un pensiero, un'emozione, un gesto, un sentimento, una credenza.<sup>8</sup>

UNO Ecco, speravo in questa risposta. In casi come questi, però, in cui l'Oggetto dinamico può essere un testo o una credenza, penso che il cerchio a sinistra andrebbe anch'esso disegnato con una linea continua. La

---

<sup>8</sup> Eco (1990: 334).

differenza grafica del tratteggio aiuta quindi a capire quando un Oggetto appartiene alla *dinamicità* del mondo non-semiosico o alla *problematicità* del mondo semiosico.

Sono già meno scettico: ora mi pare che il grafo visualizzi bene queste differenze e varianti.

TRE In generale, è Oggetto dinamico tutto ciò che, *in sé*, non fa ancora parte di un determinato processo semiosico, ma – e non si tratta di una contraddizione – è anche ciò che lo avvia: ciò che ne è la causa. È il presupposto necessario affinché la semiosi possa avvenire. L'Oggetto dinamico è la *Cosa*, termine che deriva dal latino *Causa*, che a sua volta deriva da verbi che hanno a che fare con il *colpire* e lo *spingere*: appunto per avviare un processo. Potremmo ribattezzarlo “Oggetto causale”.

Per questo va accolta la precisazione di Umberto: anche “cose” che si trovano nella sfera della semiosi possono agire come Oggetti dinamici.

DUE Fammi un esempio.

TRE Gli stati d'animo. Gli umori. Le passioni. I sentimenti. Prendi ad esempio la gelosia, quella che Lev Tolstòj in *Sonata a Kreutzer* attribuisce a Vasja Pozdnyšev, il protagonista del romanzo. Romanzo che nasce da una sorta di scommessa tra lo scrittore russo, un pittore e un attore. Tutti e tre, dopo aver ascoltato la “Sonata per violino e pianoforte n. 9 in La maggiore, Op. 47” di Ludwig van Beethoven, più nota come *Sonata a Kreutzer*, dopo quell'ascolto che li aveva tanto ammaliati, decidono di tradurre le impressioni che quella musica aveva loro suscitato in tre diverse opere, utilizzando ognuno gli strumenti della propria arte.

DUE Oh, la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven! Il terzo movimento, il Finale: uno dei brani musicali più dialogici che io abbia mai ascoltato: il suono del violino e del pianoforte che si rincorrono, botta e risposta, come un parlare fitto che a volte rallenta e poi riprende. Ognuno dei due strumenti, alternandosi, riprende e sviluppa il tema dell'altro. Credo bene che il povero Vasja Pozdnyšev, ascoltando la moglie suonarla insieme a un avvenente violinista, venisse travolto da questa insana passione.

TRE Ecco, hai detto tutto tu. La gelosia, in questo esempio, è Oggetto dinamico dal momento in cui è la *causa* che sconvolge la mente di Vasja, il quale interpreta l'affiatamento musicale dei due musicisti anche come affiatamento sentimentale; ma è anche Interpretante, perché quel sentimento sta alla fine del suo aberrante processo interpretativo.

Ciò che *sentiamo* è parte della nostra storia e della nostra vita culturale. Qualsiasi sentimento può essere posto sia all'inizio sia alla fine di un processo semiotico. Alla fine, quando è la conclusione di una storia, come la serenità o la felicità dopo un travaglio. O all'inizio, come il disperato innamoramento del Werther di Goethe che lo porterà al suicidio.

Come vedi, si tratta di esempi che sconfinano nella teoria della narratività. E come vedremo, anche la narratività può essere rappresentata dal GRES. Forse perché alla fin fine la semiotica, con le sue diverse scuole e teorie, si occupa della stessa questione: i passaggi attraverso cui diamo senso alle cose e alla nostra esperienza.

DUE Il fatto che uno stesso tipo di sentimento possa agire prima come Oggetto dinamico e poi come Interpretante è un buon esempio per render conto di un altro paradigma della semiotica: la semiosi illimitata. Vorrei che ce lo rispiegasse Charley.

UNO Ma chi è questo Charley?

DUE Charles Sanders Peirce.

PEIRCE A sign stands *for* something *to* the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its *object*; that which it conveys, its *meaning*; and the idea to which it gives rise, its *interpretant*. The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object at its limit. The meaning of a representation can be nothing but a representation.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Peirce (CP 1.339).

DUE Questo vuol dire che possiamo mettere diversi grafi in serie, dove il secondo riparte dal primo, il terzo dal secondo, e via così: *each representing the one behind it*.

Eppure, se capisco bene, il Campo dialogico prevede un movimento che si svolge tutto al proprio interno. Un processo dialogico, infatti, assomiglia a un percorso che prevede un susseguirsi di movimenti di andata e di ritorno. Più che una *endless series*, un *endless bustle*, un andirivieni di atti semiotici dall'una all'altra parte. Infinita, o potenzialmente infinita.

TRE Sì, si possono disporre infiniti GRES in sequenza, dove il cerchio dell'Interpretante diventa a sua volta Oggetto dinamico per un ulteriore ciclo.

UNO Ma noi non lo faremo, non ora. Non è questo il nostro compito. Se il GRES ha una *ragione semiotica*, questa la si trova nello spazio intermedio. Che a me ricorda quello che Hannah Arendt ha chiamato *Zwischenraum*, in inglese *In-Between*, lo spazio intermedio e relazionale che forma il tessuto di ogni umana vicenda. È l'attraversamento di questo spazio che produce semiosi, in qualsiasi ambito dell'esperienza.

Questo spazio di mezzo mi fa venire in mente che dobbiamo fare sempre ricorso a un lapidario passo di Peirce, che si trova nel saggio *Some Consequences of Four Incapacities*, in Italia noto anche con il titolo *Pensiero-segno-uomo*. Si tratta dei quattro principi anticartesiani, tutti qui espressi con una negazione. Sentiamo che cosa dicono i primi due.

PEIRCE 1. Non abbiamo nessun potere di Introspezione, ma ogni conoscenza del mondo interno è derivata per ragionamento ipotetico dalla nostra conoscenza dei fatti esterni. / 2. Non abbiamo nessun potere di Intuizione, ma ogni cognizione è determinata logicamente da cognizioni precedenti.<sup>10</sup>

DUE Non capisco, perché hai chiesto a Peirce di ricordarci i suoi principi anticartesiani?

---

<sup>10</sup> Peirce (CP 5.265).

UNO Volevo ricordare soprattutto il primo, per dire che i *fatti esterni* sono Oggetti dinamici. I quali determinano dei Segni o Representamen, i quali a loro volta determinano Interpretanti. Il segno è quindi *mediazione*: per questo nel grafo sta nel mezzo. Ciò che sta nell'intersezione fra Oggetto dinamico e Segno è l'Oggetto immediato, ossia tutto ciò che dell'Oggetto dinamico possiamo conoscere e ciò che riusciamo a rappresentare. L'Oggetto dinamico, infatti, è l'Oggetto *as it is*, così come esso è, indipendentemente da ogni nostro sguardo, dai nostri interessi, dal nostro essere un punto di vista. Nel suo essere *mediazione*, il Segno da un lato interpreta l'Oggetto, dall'altro prepara la formazione dell'Interpretante.

Infatti, il terzo principio anticartesiano, che a mio avviso è il principio su cui si basa tutto il pensiero semiotico – ve lo ripeto con la dovuta e lenta solennità: *questo-è-il-principio-su-cui-si-basa-tutto-il-pensiero-semiotico* –, porta l'attenzione sulla funzione di mediazione dei segni; mentre il quarto esclude dalla conoscenza tutto ciò cui non possiamo arrivare attraverso segni, ossia per via di ragionamento. Ma lasciamoli recitare di nuovo a lui stesso:

PEIRCE 3. Non abbiamo nessun potere di pensare senza segni. / 4. Non abbiamo nessuna concezione dell'assolutamente inconoscibile.<sup>11</sup>

DUE E la Storia, e l'Enciclopedia? Perché al di là dell'Interpretante hai posto la Storia?

TRE La Storia siamo noi, canta Francesco De Gregori.<sup>12</sup> La Storia è l'insieme di tutti gli Interpretanti, di tutte le idee elaborate, di tutte le azioni praticate, di tutti gli artefatti progettati. E anche di tutti i conflitti che idee, azioni e artefatti hanno prodotto. E degli abiti, mentali e comportamentali, che sono nati dallo scontro fra visioni e programmi diversi e divergenti. La Storia è tanto il deposito quanto la narrazione di tutto ciò che abbiamo accumulato nei nostri sistemi culturali nel corso del tempo: *in the long run*. Tutto ciò lo aveva capito molto bene Massimo Bonfantini, semiotico studioso di Peirce ma anche, fra le altre cose, filosofo della Storia.

---

<sup>11</sup> Peirce (CP 5.265).

<sup>12</sup> Francesco De Gregori, "La storia siamo noi", in *Scacchi e tarocchi* (1985).

Che cosa hai scritto, Massimo, nella tua Introduzione all'antologia italiana *Semiotica* di Peirce, nel 1980?

BONFANTINI Il carattere non intuitivo ma ipotetico e approssimato della conoscenza impedisce che essa possa mai riposarsi in un'adeguazione integrale all'oggettività; la costituzione dei segni e dei significati si svolge nel tempo, ogni atto semiosico non può dunque mai essere ripetitivo e non risentire della storia degli uomini quali fattori di segni, ogni occorrenza segnica è quindi nuova e interpretativa; né infine credenze e regole d'azione possono restare immobili, ma sono sempre costrette, in varia misura, a riformularsi per affrontare le improvvise insorgenze dell'esistenza.<sup>13</sup>

DUE Se, come dice Massimo, la conoscenza non può mai riposare e se credenze e regole d'azione non possono restare immobili, lo schema del campo semiosico dovrebbe poter sempre ricominciare. Come del resto prevede il modello della semiosi di Peirce. Ciò che si trova nel cerchio della Storia, allora, può a sua volta riproporsi come nuovo Oggetto dinamico – o se volete, per non far confusione di termini, come *oggetto problematico*, come abbiamo già detto in altre occasioni<sup>14</sup> – dando origine a un ulteriore ciclo semiosico. Le «improvvisi insorgenze dell'esistenza» che ci inducono a ripensare le nostre credenze (e sì, anche le nostre *Weltanschauungen*) e le nostre regole d'azione (ciò che guida, come un abito, il nostro operare), queste insorgenze dell'esistenza altro non sono ciò che chiamiamo *problemi*. Sia quelli che troviamo nell'ambiente, cui ci dobbiamo adeguare con rispetto e intelligenza, sia quelli che provochiamo noi (quando ci dimentichiamo di possedere un'intelligenza). E sappiamo quanto eventi e prodotti della storia umana siano spesso grandi problemi.<sup>15</sup>

TRE Lo sa molto bene anche Bonfantini, che vorrei nuovamente tirare in ballo a proposito della Storia (con la S maiuscola, come dice lui, perché non è una storiella qualsiasi) e di come questa possa essere vista come un continuo *tendere* alla soluzione di problemi posti dall'ambiente e dalla conviven-

---

<sup>13</sup> Bonfantini (2003: 23). Precedentemente in Bonfantini (1980).

<sup>14</sup> Vedi Zingale (2012).

<sup>15</sup> Vedi Zingale (2016).

za sociale e politica. La Storia, insomma, come un succedersi di progetti e di ipotesi di soluzione; dove l'idea della semiotica peirceana dell'Interprete logico finale prende forma nell'idea di inventiva come "risposta alle sfide insorgenti".

BONFANTINI Secondo la teoria semiotica, ovvero problematicista e pragmaticista, della Storia che propongo, la Storia va avanti per progetti-ipotesi-di-soluzione-di-problemi: progetti che non sono disegni predestinati e provvidenziali, che precedono e attraversano il deliberare umano; come non sono libera e artistica invenzione di uomini-titani, padroni dell'immaginazione e della materia. I progetti sono le risposte alle sfide insorgenti: le risposte con cui, per tentativi, ma guidati dalla persistenza oggettiva del problema, gli uomini cercano le vie del vivere e del vivere meglio, le vie della convivenza e della sopravvivenza: da null'altro garantiti, se non dall'insistere del problema, che esige la soluzione, pena la degradazione della vivibilità dell'esistenza e talora addirittura la morte di popoli o dell'intera specie.<sup>16</sup>

DUE E noi speriamo vivamente che la Storia umana, stimolata dall'umana progettualità, proceda per sentieri che non portino alla morte della specie.<sup>17</sup> Il problema è che la mente umana – o l'insieme delle menti umane – sembra occupata da una molteplicità di progetti, per giunta l'un l'altro in contraddizione. Progetti che divergono e a volte si combattono. Ora, sappiamo bene che non sarà mai possibile ritornare all'epoca in cui, come troviamo nel racconto della Torre di Babele, tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole (vedi *Genesi* 11,1) e forse anche un solo pensiero e un solo progetto. Finché abbiamo il dono della scelta, contraddizioni e divergenze sono ineliminabili dal nostro orizzonte.

UNO Dici bene, e quello che dici ben si intona con la mia inclinazione scettica. Noi siamo qui che parliamo di dialoghi e di dialogicità, ma occorre ribadire un aspetto che forse non abbiamo messo sufficientemente in evidenza: che dialogare non vuol dire, *necessariamente*, essere in accordo

---

<sup>16</sup> Bonfantini ([1983] 2014: 181).

<sup>17</sup> Vedi Bonfantini, Proni, Zingale (2018).

e volersi bene. Anche un forte litigio è una pratica semiotica, e cognitiva, che rientra dentro lo schema della dialogicità. Sì, un litigio è un violento dialogo di ottenimento, che si mette spesso in scena per primeggiare, come nei dibattiti elettorali in televisione. Se ci fai caso, nelle discussioni aspre – fra cui i litigi, ma non solo: mi riferisco ad esempio anche alle controversie scientifiche – c’è sempre una terza parte, implicita o esplicita. Un pubblico. Una giuria. Un pubblico giudicante c’è sempre, fosse anche sotto forma di simulacro. Una terza parte cui è richiesto di assistere e, cosa importante, di fare da arbitro. Spesso, più che all’interlocutore diretto, i due dialoganti-duellanti si rivolgono a questa terza parte.

DUE Il che vuol dire che un dialogo mette in evidenza anche le *divergenze*, quando gli assunti degli interlocutori non si incontrano mai, come due rette parallele. Si può dialogare e discutere indefinitamente, ostinatamente, anche se non si intravede possibilità di sintesi o convergenza, forse perché, per quanto contrapposte e inconciliabili, in un dialogo le opinioni di ognuno si arricchiscono pur sempre delle opinioni dell’interlocutore.

UNO E poi ci sono i *dialoghi inutilmente divergenti*, quelli viziati dall’incomprensione o dal fraintendimento.

TRE Sempre a divagare, voi due. Visto che avete introdotto un tema nuovo, e controverso, vi invito a riprendere l’argomento in una prossima occasione. Io vorrei continuare con la rappresentazione dei modelli semiotici all’interno del GRES.

Ecco, c’è un implicito nella proposta del GRES, che sicuramente avete già colto. Questo diagramma – e l’amore maniacale per la forma diagrammatica del pensare – ha una propria sottesa argomentazione, la quale può essere così formulata: un qualsiasi modello semiotico è tanto dialogico quanto più può essere riformulato dentro la forma diagrammatica del GRES.

UNO Quindi tu sei convinto che se una teoria semiotica può essere adattata al GRES, allora mostra caratteri dialogici?

TRE Più che una convinzione è un’ipotesi, un’abduzione temeraria. Ma ora conviene aggiornarci a domani, fare quattro passi e distrarsi un po’.

UNO Ah, ecco: prima dici a noi che divaghiamo, poi ci interrompi per porci una questione così onerosa e ora vuoi già andar via?

TRE Dai, sì, c'è ancora un po' di luce. E poi oggi ho voglia di andare a letto presto e alzarmi all'alba. Quando mi riesce, sono felice.

DUE No no, rimanete ancora due minuti. Ci stavamo dimenticando di mostrare il grafo sulla dialogicità. Eccolo qui, semplice: figura 4.5.

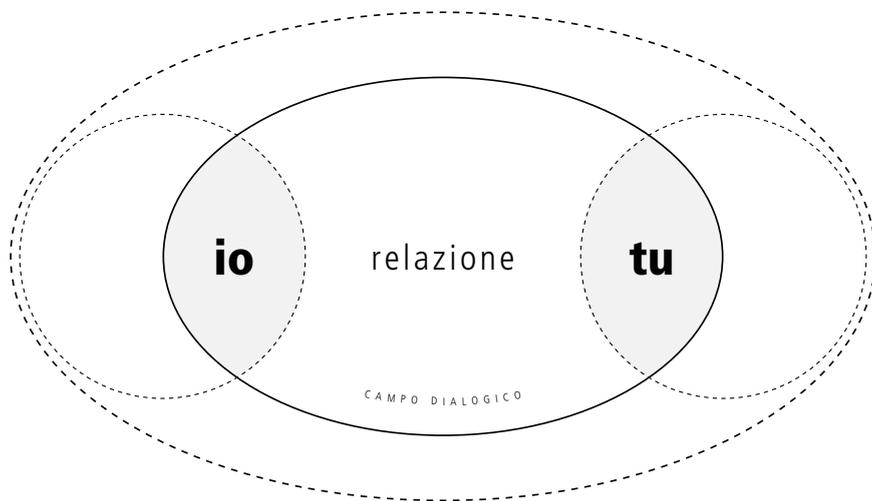


Figura 4.5. La dialogicità nel Grafo delle Relazioni Semiotiche.

Visto che vogliamo tornare a casa non occorrono commenti. Ma un'annotazione è doverosa.

Il grafo si presenta con una struttura estremamente semplice: due soggetti e la loro relazione. I due cerchi laterali per il momento sono vuoti, ma possono essere riempiti quando si tratteranno aspetti particolari della dialogicità. Che ci sono, anche se io al momento non so quali potrebbero essere. A domani.

## Quinto incontro

# Relazioni e funzioni segniche

DUE Hai poi fatto una bella passeggiata ieri sera? E soprattutto, hai riposato bene?

TRE Sì, anche se avrei voluto passeggiare ancora più a lungo. Sono ritornato a casa prima del previsto e mi era passata la voglia di andare a letto. Perché stavo pensando che...

DUE Aspetta. Nel frattempo noi, ieri sera, siamo rimasti qui e abbiamo notato che il diagramma del GRES, anche se di forma ovale e contenente dei cerchi, fa pensare a un campo da tennis. Anzi, a qualsiasi campo o tavolo da gioco.

TRE In effetti fa pensare a ogni tipo di campo da gioco, specie se lo intendiamo come campo dialogico, visto che nei due spazi laterali collochiamo i due soggetti in relazione – come due giocatori. Ma è un campo da gioco anche se lo intendiamo come campo semiotico: in questo caso le relazioni non sono *fra soggetti* ma *fra concetti*, come abbiamo già visto con il processo della semiosi. Il grafo, dicevo, ha una forma neutra e questo dovrebbe permetterci di rappresentare diversi argomenti della semiotica, almeno i modelli più noti. È la nostra ipotesi: la dialogicità come base di ogni forma di significazione e di comunicazione.

UNO Allora ecco a te una sfida. Lo avevi anticipato, ma pensi davvero che il GRES possa essere impiegato per raffigurare il modello biplanare del danese Louis Hjelmslev e il concetto di funzione segnica?

TRE Proviamoci. Ora lo disegno. Il GRES potrebbe risultare così:

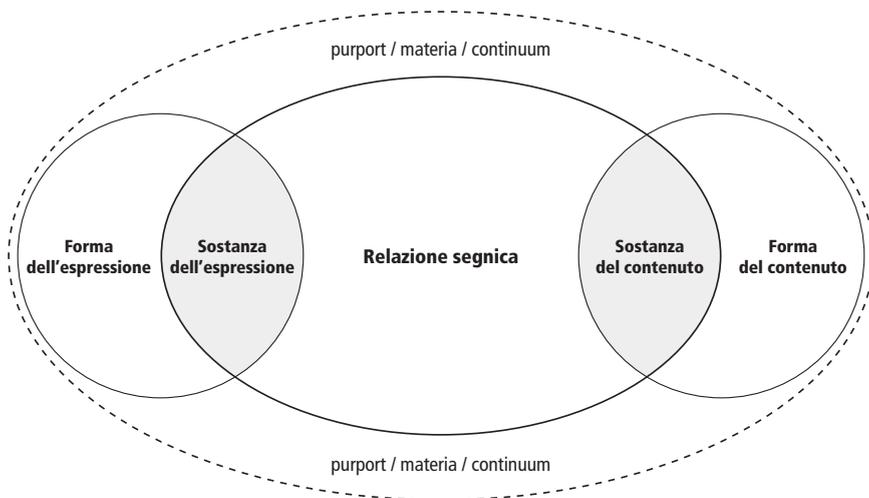


Figura 5.1. Il modello biplanare di Louis Hjelmslev rappresentato nel GRES.

DUE Provo a descriverlo io. Hai utilizzato la seconda variante, perché il modello biplanare va inteso del tutto dentro il mondo semiosico. Nei due cerchi laterali hai così posto da un lato la Forma dell'espressione e dall'altro la Forma del contenuto, le quali nelle intersezioni diventano Sostanza dell'espressione e Sostanza del contenuto. Vedremo perché. Al centro, la relazione segnica: ciò che fa sì che Espressione e Contenuto siano i due elementi che mettono in atto la significazione. Tutt'intorno, analogamente al mondo non semiosico di cui abbiamo parlato in precedenza (nel terzo incontro), c'è il *Purport* o Materia o Continuum: il mondo fenomenico, mentale e fisico, ancora in cerca di una forma semiotica. E va ricordato che *Purport* viene anche tradotto con *Senso* – termine su cui occorrerà ritornare.

TRE Beh, sentiamo direttamente che cosa dice Hjelmslev.

HJELMSLEV Ogni lingua traccia le sue particolari suddivisioni all'interno della "massa del pensiero" amorfa, e dà rilievo in essa a fattori diversi in disposizioni diverse, pone i centri di gravità in luoghi diversi e dà loro enfasi diverse. È come una stessa *manciata di sabbia* che può prendere forme diverse, o come la *nuvola di Amleto* che cambia aspetto da un momento all'al-

tro. Come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi, come la stessa nuvola può assumere forme sempre nuove, così la stessa materia può essere formata o strutturata diversamente in lingue diverse. A determinare la sua forma sono soltanto le funzioni della lingua, la funzione segnica e le altre da essa deducibili. La materia rimane, ogni volta, sostanza per una nuova forma, e non ha altra esistenza possibile al di là del suo essere sostanza per questa o quella forma.<sup>1</sup>

UNO Anche se non è il caso di azzardare somiglianze e corrispondenze che altri potrebbero non riscontrare, c'è ragione di pensare che la *materia* di Hjelmslev abbia qualcosa in comune con l'accoppiata Firstness e Secondness di Peirce. Del resto questa è un'idea che si trova anche in Eco, nel capitolo "Segno e inferenza" di *Semiotica e filosofia del linguaggio* del 1984. Voi non pensate che possa essere un parallelismo azzardato e discutibile? Peirce e Hjelmslev, passando per Saussure, sono grandi menti semiotiche, ma la loro semiotica parte da presupposti epistemologici differenti.

TRE È discutibile, non lo metto in dubbio, ma forse non del tutto azzardato. Su questo Umberto Eco ha qualcosa da dirci.

ECO Hjelmslev induce a pensare che ci sia un continuum dell'espressione e un continuum del contenuto. [...] La materia, il continuum di cui i segni parlano e attraverso cui parlano è la stessa: è l'Oggetto dinamico di cui parla Peirce, che motiva il segno, ma di cui il segno non rende immediatamente ragione, perché l'espressione disegna un Oggetto immediato (il contenuto). Una data civiltà organizza il contenuto in forma di campi, assi, sottosistemi, sistemi parziali [...]. Per esprimere queste porzioni si scelgono porzioni formalizzabili e formalizzate di continuum, che è *lo stesso* di cui si parla, e cioè lo stesso ma in quanto segmentato dal contenuto.<sup>2</sup>

TRE Sono quindi d'accordo con te: questa collocazione del Purport (o Materia, Continuum, come preferisce Eco) dentro il GRE è un azzardo teorico, come ogni nuovo abbinamento e confronto. Soprattutto, è vero, è un

---

<sup>1</sup> Hjelmslev (1943: 56-57 tr. it.).

<sup>2</sup> Eco (1984: 52-53).

parallelo discutibile. Ma tu dovresti sapere che ogni teoria è discutibile: è oggetto di discussione. Così come ogni modello semiotico vale nella misura in cui può essere adattato e applicato anche in ambiti di pensiero diversi da quelli per cui è stato elaborato. Che altro è la dialogicità? Se qualcuno vorrà rimproverarci di aver forzato entrambi i modelli, ridisegnandoli nel nostro diagramma, avrà i suoi argomenti, e si spera che abbia anche voglia di discuterli. Dalla discussione potrebbero risultare nuove chiarezze o nuovi stimoli.

DUE Vi state facendo troppi scrupoli. Visto che parliamo di dialogo, vi ricordo che qualcuno ha messo in evidenza un *dialogo transatlantico*, ovviamente non reale, proprio tra Peirce e Hjelmslev. Mi riferisco a Cosimo Caputo, che è uno degli studiosi più attenti di Hjelmslev, almeno in Italia. Cosimo inserisce infatti la Glossematica<sup>3</sup> dello studioso danese «in un dialogo con il paradigma peirceano» (Caputo 2010: 187).

Le vostre elucubrazioni sono – ci mancherebbe – di grande interesse, ma sul rapporto fra Purport e Oggetto io darei la parola a Cosimo.

CAPUTO In termini glossematici, l'Oggetto dinamico è un'«entità manifestante semioticamente non formata»; è la stessa manciata di sabbia (o nuvola di Amleto) che prende forme o aspetti sempre diversi pur rimanendo esterna al processo semiotico. Sempre glossematicamente, l'Oggetto immediato è un'«entità manifestante semioticamente formata», cioè una sostanza, ossia un oggetto come il segno stesso lo rappresenta.<sup>4</sup>

DUE Per completezza, aggiungo che Cosimo sta facendo riferimento al saggio di Hjelmslev *La stratificazione del linguaggio* del 1954.

TRE E io specifico che il GRES non dice che Purport e Firstness più Secondness siano la *stessa cosa*, dice solo che possono occupare la medesima posizione *nel grafo*. Il problema è se il grafo sia in grado di reggere queste nuove rappresentazioni delle due teorie.

---

<sup>3</sup> Così chiamò Hjelmslev la sua teoria linguistica e semiotica. Dal greco *glōssa*, lingua, e con un riferimento, nella terminazione, alla matematica.

<sup>4</sup> Caputo (2010: 188).

DUE Bene. Continuo allora la descrizione che mi avete fatto interrompere, per vedere se la mia lettura è in grado di validare il modo in cui possiamo usare il GRES.

Dicevo: i due cerchi laterali e le due rispettive intersezioni corrispondono al Piano dell'Espressione e al Piano del Contenuto; il grande ovale è tutto ciò che correla i due piani, facendoli di volta in volta diventare i *funtivi* della relazione segnica: ad esempio, ogni tipo di regola convenzionale che unisce un'Espressione a un Contenuto. Oppure una inferenza valida.

Ma resta da spiegare perché – e questa è a mio avviso la cosa più interessante del modello – nelle due intersezioni ciò che è “Forma” diventa “Sostanza”. Tenendo conto che, come abbiamo visto, il Purport è anche chiamato Materia: tanto materia fisica, e indifferenziata, che dà vita all'Espressione, quanto materia cognitiva e mentale che dà vita al Contenuto.

UNO Questo passaggio teorico dalla Materia alla Forma (cioè da un qualcosa di indistinto a uno schema astratto e generale) e quindi dalla Forma alla Sostanza (cioè a una incarnazione concreta e specifica) è molto interessante. Hjelmslev (1943) ricorre anche ai termini matematici: la Forma come *costante* e la Sostanza come *variabile*. Nell'osservazione empirica però avviene il percorso inverso: si osserva la Sostanza (ad esempio le diverse inflessioni con cui ognuno di noi parla) per estrarre una Forma (la norma generale). In estrema sintesi, e rifacendomi alla pittura, questo passaggio potrebbe essere illustrato con...

TRE No no, fermati. Tocca a me illustrarlo. Tocca a me parlare di pittura. Lo faccio con un elenco che stendo sulla falsa riga, vale a dire con altri termini e con una mia inversione dei punti, dell'elenco che Eco presenta nel capitolo 2.2. del *Trattato di semiotica generale*. Da notare che lo schema di questi punti è speculare: il punto 1 è in relazione con il 7, il 2 con il 6, il 3 con il 5, con il punto 4 a fare da perno. È anche una buona occasione per riguardare insieme il modello di Hjelmslev. Vediamo.

(1) Sul versante del Piano dell'Espressione, prima di iniziare a dipingere, il pittore dispone di una quantità indeterminata di materia: un *continuum* di possibilità fisiche. Non parlo dei colori che è possibile comprare, ma di tutti i colori disponibili nel mondo fisico. Parlo dei colori e delle materie coloranti, dei colori presenti nel mondo minerale e in quello vegetale, e an-

che negli animali. Ogni cosa può essere usata per lasciare tracce colorate su una superficie.

Tutto ciò, anche se non è questa la locuzione usata, può essere chiamato *Materia per l'Espressione*: la Materia predisposta per diventare significativa. Pensa al grasso di Joseph Beuys. Questa materia fa parte del Purport, perché è in tutto e per tutto materia non ancora semiotica: è “materia non formata”, come la creta che si trova nei terreni o nelle montagne.

(2) Questo pressoché infinito mondo di possibilità di materie coloranti e di tinte è in sé inafferrabile. Né possiamo pensare che a un pittore interessino davvero tutti i colori e tutte le materie disponibili. Occorre allora scegliere, scartare ciò che non interessa e raffinare ciò che rappresenta al meglio le intenzioni pittoriche. Da qui derivano, nel corso della storia della pittura, diversi *sistemi cromatici*, sia per ciò che riguarda le singole tinte, sia per ciò che riguarda i pigmenti e gli elementi per il loro impasto e per la loro conservazione – oltre che per la resa tecnica. Infatti, abbiamo il sistema dei colori a tempera, ad acqua, a olio, e via dicendo. Ma soprattutto, abbiamo i grandi modelli cromatici elaborati da artisti e scienziati.<sup>5</sup>

Tutto ciò assume una Forma, e infatti costituisce, dentro il grafo, la *Forma dell'espressione*: che è una struttura le cui posizioni sono ancora vuote, ma che ha una natura appunto posizionale e opposizionale: il sistema, ad esempio, distingue fra i colori primari, secondari e terziari; oltre che per tonalità calde vs fredde, e altre suddivisioni che risultano evidenti se si prendono in esame i diversi modelli cromatici elaborati da diversi pittori, studiosi, chimici.

(3) Ma i colori non li vediamo mai in questa loro forma astratta. Quando si dipinge, la struttura a posizioni vuote della Forma dell'espressione prima o poi assumerà una sua propria *Sostanza dell'espressione*, come quando in chimica una materia indistinta acquisisce proprietà ben definite, con sue caratteristiche singolari e particolari. Questa Sostanza è così il risultato di diverse componenti o variabili: il tipo specifico di pasta colorante, il tipo di pennello o altro materiale per spalmare il colore, il tipo di supporto. La Sostanza, in altri termini, è la Forma che si incorpora. Il blu di un artista non sarà mai come il blu di un altro artista. È per tale ragione che gli stori-

---

<sup>5</sup> Sul colore rimandiamo in particolare a quattro testi: Silvestrini e Fischer (1996), Di Napoli (2006), Falcinelli (2017) e Boeri (2018).

ci dell'arte distinguono il blu di Giotto da quello del Beato Angelico; e per portare un esempio più vicino a noi, il blu di Yves Klein – che ha anche un suo nome: International Klein Blue (IKB) – non può essere confuso con nessun altro blu. In tutti questi casi abbiamo a che vedere con dei contenuti. E ciò vale per diverse altre tinte e diversi altri artisti. Altrimenti, il senso dell'opera di un pittore si perderebbe.

(4) E siamo così alla *Relazione segnica*, ossia a ciò che fa sì che sia (2) sia (3) vengano presi come *Piano dell'Espressione* in relazione a un *Piano del Contenuto* rappresentato dai punti che seguono: (5) e (6).

(5) Anche il Contenuto ha una “Sostanza”, la *Sostanza del contenuto*, in un senso analogo a quanto visto prima: quando il pittore dipinge, ciò che posa sulla tela non è solamente materia fisica, ma anche materia significante. Ma si tratta, ogni volta, di una significazione che avviene in *quel* dipinto di *quel* pittore, il quale esprime *quel* determinato Contenuto.

Prima del *Cenacolo* affrescato da Leonardo da Vinci nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano, quante altre scene dell'ultima cena di Cristo sono state dipinte? Molte. Ma ognuna ha calato il racconto evangelico – ossia la Forma del contenuto – in una composizione che ogni volta mutava rispetto alle altre: perché il medesimo contenuto quando lascia la sfera dello schema astratto per divenire rappresentazione in atto si incarna in un corpo unico e differente.

Insomma, ogni volta che noi enunciamo qualcosa, con la pittura o con le parole, con gesti o con altri comportamenti, stiamo dando una specifica Sostanza a una sorta di repertorio di contenuti che di per sé hanno caratteri astratti e puramente formali (come le formule di cortesia) ma non ancora netti o definiti (come ad esempio una frase di cortesia ma “confezionata” con un tono di seduzione).

(6) Ecco, questo repertorio costituisce la *Forma del contenuto*, la quale è anch'essa una struttura neutra, le cui posizioni sono vuote, nuovamente di natura posizionale e opposizionale. Questa struttura varia a seconda dei sistemi culturali, i quali, per così dire, *ritagliano* ognuno a modo proprio (cioè, secondo quanto risulta dal lavoro interpretativo) l'indistinto universo del pensiero e del pensabile.

Ritornando ai colori, sapete già che in alcune culture il *verde* non viene distinto dal *blu*, né questo dal *grigio*. Oppure, queste tinte non vengono sempre distinte allo stesso modo. Ecco un esempio ormai classico proposto

dallo stesso Hjelmslev (1943), che riguarda i diversi modi di segmentare la fascia di colori che va dal verde al marrone nelle lingue inglese e gallese:

<b>green</b>	<b>gwyRDD</b>
<b>blue</b>	<b>glas</b>
<b>gray</b>	
<b>brown</b>	<b>llwyd</b>

Tabella 5.1. Da Hjelmslev (1943: 59 tr. it.).

E si tenga presente che l’inglese, da parte sua, non distingue con due termini separati il blu dall’azzurro.

(7) Secondo questo modello semiotico, anche il pensiero è concepito come un *continuum* indifferenziato, una “massa amorfa”, come già l’aveva descritto Saussure, che idealmente comprende tutto ciò che si può conoscere ma di cui non abbiamo ancora alcuna esperienza, né percettiva né immaginativa. Per così dire, questo *continuum* è l’universo del possibile che ancora non abbiamo interpretato e quindi rappresentato in alcun tipo di manifestazione segnica, ma che è a nostra disposizione e che possiamo un giorno interpretare e rappresentare.

UNO Mi pare una buona sintesi, ma non comprendo perché ti soffermi così a lungo su questi modelli, come se volessi buttar giù un manualetto di semiotica. Sono cose risapute, presenti appunto in ogni manuale. Io pensavo che tu volessi esporci la novità – se di novità si tratta – del *campo dialogico*, argomento che non sembra ancora preso in considerazione a sufficienza. Stai tergiversando. In Italia – come diciamo da cinque giorni – in ambito semiotico ne hanno fatto oggetto di specifico interesse solo Massimo Bonfantini, Augusto Ponzio e Susan Petrilli; e diversamente da loro Ugo Volli. Poi abbiamo trattazioni su aspetti più specifici, e “tecnici”, della

dialogicità, come l'analisi della conversazione.<sup>6</sup> Vi sono studi di carattere psicologico e antropologico, con particolare riferimento alla psicopatologia e alla cura.<sup>7</sup> E non parliamo di quanto spazio ha avuto la considerazione del dialogo in filosofia.<sup>8</sup> Insomma, occorre sviluppare lo studio della dialogicità anche in semiotica, che dovrebbe essere la disciplina maggiormente interessata. E tu invece la stai tirando per le lunghe.

TRE Parafasando ciò che disse un calciatore durante un'intervista,<sup>9</sup> sono completamente d'accordo a metà con quello che dici.

*Completamente*, perché è vero che bisogna finalmente mettere piede dentro il campo dialogico. A *metà*, perché queste due sintesi da manualetto hanno un doppio fine. Il primo riguarda una sorta di esperimento e verifica: mostrare come il GRES possa rappresentare diversi argomenti semiotici, anche quelli ritenuti fra loro antitetici, come appunto il modello della semiosi di Peirce e il modello della significazione di Hjelmslev. Insomma, il GRES aspira anche a *mettere in dialogo* modelli semiotici elaborati da autori fra loro distanti nel tempo, nello spazio, negli interessi. Il fine non è certo quello di unificare in un solo modello tutte le scuole semiotiche, ma di cercare di vedere se, nonostante la diversità dei rispettivi *modelli di pensiero*, nella storia degli studi semiotici sia possibile individuare un *collettivo di pensiero* – come direbbe Ludwik Fleck, di cui parleremo fra non molto, penso – alla fin fine unitario. O almeno, di avere una mappa dei diversi collettivi di pensiero semiotici.

Il secondo fine riguarda l'ipotesi che abbiamo già avanzato: vedere la dialogicità come la *ratio* di ogni forma di comunicazione. Per questo penso che la dialogicità vada considerata a partire sia dal modello della semiosi sia dal modello della significazione; e per la medesima ragione dobbiamo ipotizzare che semiosi e significazione si possano a loro volta meglio comprendere se riusciamo a vederne il carattere dialogico.

---

<sup>6</sup> Vedi ad esempio Fele (2007).

<sup>7</sup> Vedi Borgna (1999 e 2015) e Stanghellini (2017).

<sup>8</sup> Si rimanda alle opere di Bachtin, Buber, Lévinas, Ricœur, Jullien e altri. Per una panoramica, vedi Broccoli (2021).

<sup>9</sup> Il riferimento è al difensore del Lecce Luigi Garzya che rispondendo a una domanda si lasciò scappare una straordinaria contraddizione: «Sono pienamente d'accordo a metà col mister».

UNO Un perfetto chiasmo. Spero vorrai anche ben sottolineare che questa idea del legame fra dialogicità, semiosi e significazione è una tua ipotesi di lavoro, un postulato, più che una dimostrazione. Ecco, potrà mai esserci una dimostrazione?

TRE No che non può esserci, ma io ho fiducia. Forse, se non proprio una dimostrazione alla maniera delle *hard sciences*, potremmo avere un modello convincente che *si autoverifica* nella sua messa in pratica. Del resto, qui si ragiona in una prospettiva di semiotica inventiva e progettuale, e il progettare richiede tanto modelli quanto prassi e sperimentazione. Se chi applicherà questo modello otterrà buoni risultati, allora avremo un modello che funziona.

## Sesto incontro

# Le relazioni fondamentali

TRE Per mettere piede dentro il campo dialogico, come si diceva ieri, è opportuno ripartire dal grafo 4.5., in cui l'unica parte verbale rilevante è rappresentata da due pronomi: Io e Tu. Questi due pronomi ci conducono difilato a Martin Buber, filosofo e teologo ebreo, austriaco poi naturalizzato israeliano.

La sua scrittura è spesso aforistica, di quell'aforisma che riassume in brevi enunciati una precedente lunga meditazione: «All'inizio è la relazione», scrive nel 1923,<sup>1</sup> come abbiamo già anticipato. La relazione viene prima di ogni altra cosa, la relazione è all'origine di ogni processo della semiosi.

Anche per Buber noi *siamo* dialogo. Non possiamo non esserlo, se concepiamo la stessa vita come *essere in relazione*. Di conseguenza, non siamo *soggettività* ma *intersoggettività*. L'esperienza del dialogo – e l'incontro dell'Altro – diventa così la via che permette all'Io di superare il recinto dell'individualità. Non possiamo sussistere senza dialogo, né possiamo ignorare di essere in relazione; dialoghiamo fra noi umani ma anche con Dio. Per Buber è impensabile parlare agli uomini senza al contempo parlare a Dio.

UNO Dalla logica alla teologia.

TRE Hai detto bene. È il passaggio, ben spiegato da Ugo Volli, dal dialogo greco – ossia socratico e platonico – a quello biblico. Noi siamo figli del primo, e ci siamo sempre mossi fra i suoi recinti. Ma è impensabile non considerare anche il secondo. Anche perché, ipotizzo, a un dato livello i due pensieri dialogici possono incontrarsi.

Ma in che cosa consiste questa differenza? Sentiamo Volli:

---

<sup>1</sup> Buber (1923; 72 tr. it.). Tutte le traduzioni da questo testo sono da noi modificate.

VOLLI Del tutto differente [dal dialogo greco] è l'approccio biblico, un'organizzazione discorsiva che si caratterizza come *responsabilità per l'altro*. Un tema particolarmente interessante della filosofia del Novecento è stato l'interrogazione sull'identità e sulla trascendenza dell'altro: in opposizione alla reazione ingenua all'alterità, che consiste nella rivendicazione di una contiguità ("Tu sei come me"), in un'ottica di rassicurante vicinanza (com'è anche il Dio incarnato del Cristianesimo), sia Buber sia Lévinas pongono a condizione dell'accettazione dell'altro il riconoscimento della sua incommensurabilità, l'accettazione di una *distanza*.<sup>2</sup>

UNO "Distanza" che, se non interpreto male, in questo caso vuol dire anche "relazione". C'è tuttavia da capire perché l'Altro venga ritenuto *incommensurabile*.

TRE Perché non abbiamo alcun modo per delimitare l'Altro dentro schemi di alcun tipo, di giudicarlo o definirlo.

DUE Bene. Ma ora ditemi quali sono i motivi per cui Buber è erede del dialogo biblico.

TRE A questo proposito sentiamo ancora Ugo Volli, che interrogandosi se la tutela dell'alterità debba riguardare una intera cultura (lingua, religione, alimentazione, ecc.) o solamente gli individui che ne fanno parte così risponde:

VOLLI Nel caso biblico si tratta di individui, ma il problema diventa assai più difficile, dato che la narrazione riguarda soprattutto una relazione verticale, con un Altro che certamente non ci è uguale e che determina in maniera assoluta ogni relazione: come ci si rapporta in posizione di dialogo con un interlocutore tanto straniante come un Dio assolutamente eterogeneo che è però l'unica vera alterità, l'interlocutore necessario perché decide e giudica?

Nella Bibbia, il dialogo ha una valenza non gnoseologica ma etica, ha innanzitutto il valore di riconoscere in Dio l'Altro come soggetto che non si

---

<sup>2</sup> Volli (2008: 69-70).

riesce ad afferrare mai del tutto, che contiene un resto irriducibile, che è sempre necessariamente lontano, anche se amoroso e soccorritore.<sup>3</sup>

TRE Ecco, qui si presenta il duplice modo di considerare l'alterità: cognitivo ed epistemologico, da un lato; etico e antropologico, dall'altro. In realtà ci sarebbe anche il *modo semiotico*, ma di questo o abbiamo già implicitamente parlato o ne parleremo.

Dalle parole di Volli estraggo due frammenti che riguardano il Dio biblico, che è «unica vera alterità» e «Altro come soggetto che non si riesce ad afferrare mai del tutto».

UNO Allora chiedo: per i non credenti quale senso può avere occuparsi dell'alterità divina, qui definita come l'unica e vera?

TRE Su questa spinosa questione, o meglio su che cosa dovremmo intendere con “teologia”, spero possa esserci utile ciò che scriveva nel 1970 Max Horkheimer in uno dei suoi ultimi testi: *La nostalgia del totalmente Altro* (titolo che si potrebbe anche tradurre con “Il desiderio del totalmente Altro”):

HORKHEIMER Teologia significa qui la coscienza che il mondo è fenomeno, che non è la verità assoluta, la quale solo è la realtà ultima. La teologia è – devo esprimermi con molta cautela – la speranza che, nonostante questa ingiustizia, che caratterizza il mondo, non possa avvenire che l'ingiustizia possa essere l'ultima parola.<sup>4</sup>

TRE Forse è questa la ragione per cui esiste la fede in Dio, in un essere a noi superiore: per coltivare la speranza che *l'ingiustizia che caratterizza il mondo* possa non essere l'unica realtà in cui sia possibile vivere.

DUE Allora ripropongo la domanda: perché consideriamo Buber erede del dialogo biblico?

---

<sup>3</sup> Volli (2008: 70).

<sup>4</sup> Horkheimer (1970: 74-75 tr. it.).

TRE Vediamo se riusciamo a cogliere anche noi ciò che distingue il dialogo greco da quello biblico, e iniziamo ricordando che il suo assunto fondamentale lo possiamo così riassumere, con un evidente nostro innesto, che evidenziamo con il corsivo: l'esistenza *semiosica* di ogni essere vivente è possibile solo all'interno di una relazione che ci rende l'uno interlocutore dell'altro. Che questo *altro* sia un nostro simile o ciò che da noi è più distante – l'Altro oltre me – non importa. L'uomo, dice Buber, è anzitutto dialogo. Questo è uno dei caratteri che marca la differenza con il dialogo greco: qui è in gioco la dimensione etica e non conoscitiva.

DUE L'innesto riguarda la semiosi, concetto che in Buber non è presente. Ma anche l'attribuire l'essere in relazione e in dialogo a ogni forma vivente. Forse perché la vita stessa è relazione dialogica, come sostiene Bachtin?

TRE Dobbiamo innanzitutto prendere in considerazione il saggio del 1923 già evocato: *Io e Tu*. Qui Buber propone un modello basato su due "parole-fondamentali" (*Grundworte*). Sentiamo l'inizio di questo testo:

BUBER Il mondo è duplice per l'uomo, secondo il suo duplice atteggiamento.

L'atteggiamento dell'uomo è duplice, secondo il dualismo delle parole-fondamentali che egli può pronunciare.

Le parole-fondamentali non sono singole parole, ma coppie di parole.

Una parola-fondamentale è la coppia di parole Io-Tu.

L'altra parola-fondamentale è la coppia di parole Io-Esso; dove, senza mutare questa parola-fondamentale, al posto di Esso possono essere impiegate anche le parole Lui o Lei.

Di conseguenza, anche l'Io dell'uomo è duplice.

Infatti, l'Io della parola-fondamentale Io-Tu è un Io diverso di quello della parola-fondamentale Io-Esso.<sup>5</sup>

UNO È un passo molto noto di Buber. Forse più poetico che filosofico, ma di quella parola poetica che coglie molto più di quanto non riesca a fare la parola filosofica. Io mi lamento spesso della scrittura di certi filosofi quan-

---

<sup>5</sup> Buber (1923: 137 tr. it.).

do sembra voler competere con quella letteraria. Ma in questo caso lo stile aforistico ha qualche vantaggio: lascia i concetti aperti.

DUE Per Buber quindi l'alterità e la dialogicità si fondano sulle due coppie relazionali Io-Tu e Io-Esso; dove Io-Esso si manifesta nel possesso e nell'avere, mentre Io-Tu riguarda la dimensione del dialogo. Si potrebbe semplificare dicendo che Io-Tu corrisponda all'essere, e Io-Esso all'avere. Ma leggendo la sua opera, questa distinzione non appare così netta. Si tratta, a me pare, di due diverse forme di relazione attraverso le quali, secondo Buber, noi definiamo la nostra esperienza nel mondo e con il mondo: «Il mondo come esperienza appartiene alla parola-fondamentale Io-Esso», mentre «La parola-fondamentale Io-Tu produce il mondo della relazione» (Buber 1923: 139 tr. it.).

La coppia Io-Esso si colloca quindi nel mondo dell'esperienza, della percezione e della prassi. Qui Buber impiega il termine *Erfahrung*, che designa l'esperienza esteriore, quella attraverso cui impariamo – e non *Erlebnis*, l'esperienza vissuta e interiore.

TRE Poetica o filosofica che sia, la scrittura di Buber è certamente teologica. Per quanto la sua visione della dialogicità abbia molto da insegnare anche alla “profana” applicazione della comunicazione dialogica, essa partecipa sia della natura umana sia di quella divina, conduce al dialogo con l'Eterno, fra l'Io e Dio: «Ogni singolo Tu è uno sguardo che conduce al Tu eterno. Attraverso ogni singolo Tu la parola-fondamentale si rivolge all'eterno» (Buber 1923: 164 tr. it.). Questo Tu eterno non è in nessun caso riducibile all'Esso, perché il Dio biblico non può essere posseduto. Molto di più: non è un argomento *di cui* si parla, ma un'entità *a cui* si parla.

DUE E qui ci viene nuovamente incontro Ugo Volli, quando presenta il dialogo fra Abramo e Dio a proposito dell'intenzione di punire Sodoma e Gomorra e della “trattativa” che si instaura fra i due dialoganti per evitare che i giusti siano puniti insieme agli empi. È lo stesso Dio che dà inizio al confronto: «Devo io tener nascosto ad Abramo quello che sto per fare, mentre Abramo dovrà diventare una nazione grande e potente e in lui si diranno benedette tutte le nazioni della terra?» (*Genesi* 18, 17-18).

VOLLI Da questa trattativa che Abramo riesce a imporGli si capisce che il Dio biblico non è concepito come quell'essere intollerante che rifiuta necessariamente la discussione descritto da certa pubblicistica. Anzi Egli accetta perfino la richiesta di giustificare il proprio comportamento, non la considera blasfema o dissacratoria [...]. È importante notare che non esiste un semplice rapporto di comando ma un'assunzione reciproca di responsabilità.<sup>6</sup>

DUE Il *principio dialogico* di Buber e la sua filosofia relazionale disegnano quindi una trama di relazioni, dove né l'Io né il Tu né l'Esso hanno mai esistenza separata; dove solo nella relazione un Io e un Tu possono riconoscersi come soggetti; dove il fine è il dialogo con il divino.

UNO Io in Buber intravedo anche un'eco hegeliana: l'autocoscienza che è tale quando si relaziona ad altre autocoscienze. Leggiamo ad esempio, in ordine sparso, da questo suo saggio: «Ogni vita effettiva è incontro», «La relazione è reciprocità. Il mio Tu influisce su di me come io su di lui» (1923: 141 tr. it.). E soprattutto, sfogliando una pagina avanti, l'aforisma che abbiamo già citato: «All'inizio è la relazione» (1923: 143 tr. it.).

DUE Io invece vado indietro di una pagina e vi propongo questo passaggio più articolato:

BUBER Mi trovo di fronte a un essere umano in quanto mio Tu, gli dico la parola-fondamentale Io-Tu: egli non è una cosa fra le cose né consiste di cose.

Egli non è Lui o Lei, limitato da altri Lui o Lei, un punto inscritto nella rete spaziale e temporale del mondo; e neppure una qualità sperimentabile e descrivibile, un fascio allentato dai caratteri nominabili. Bensì, nella sua singolarità e integrità, egli è Tu e riempie la volta del cielo. Non perché null'altro esista eccetto lui: ma tutto il resto vive nella *sua* luce.

Così come la melodia non è un mero insieme di suoni, né il verso un insieme di parole né una statua di linee, ma queste devono essere estratte e strappate per arrivare dall'unità alla molteplicità; così è per l'essere umano

---

<sup>6</sup> Volli (2008: 77).

al quale io dico Tu. Posso considerare il colore dei suoi capelli, delle sue parole, della sua bontà d'animo, e farlo sempre nuovamente; ma così egli non è più Tu.<sup>7</sup>

UNO Queste due *parole-fondamentali* sono in sintesi due modi di intendere e stabilire le nostre relazioni sia fra diverse soggettività sia con il mondo e l'ambiente. Io le chiamerei *relazioni-fondamentali*, ciò che pone due entità qualsiasi l'una rispetto all'altra. E mi chiedo se queste possano essere declinazioni di una relazione più generale: Io-Altro.

DUE Lasciami pensare. Io-Altro sarebbe, applicando a Buber la nostra visione semiotica, non tanto una parola-fondamentale quanto la semiosi-fondamentale. E con questo intendo la *base* (*Grund* vuol dire anche “base”, oltre che “fondamento”) che permette a ogni essere vivente di entrare in relazione con altre esistenze e quindi di vivere. Del resto, come ci ricorda anche Steven Johnson (2010), dobbiamo la vita agli atomi connettivi del carbonio:

JOHNSON Per quanto ne sappiamo l'espressione “vita basata sul carbonio” è ridondante: senza l'atomo del carbonio, la vita sarebbe impossibile. Gran parte degli astrobiologi – scienziati che studiano la possibilità della vita altrove nell'universo – ritiene che, ammesso sia mai possibile rintracciare prove di un'esistenza extraterrestre, fosse su Marte o su qualunque lontana galassia, questa sarà comunque sempre basata sul carbonio. Da dove ci viene una tale certezza sul ruolo essenziale del carbonio nella creazione di esseri viventi? La risposta ha a che fare con le proprietà strutturali di quell'atomo.<sup>8</sup>

UNO Proprietà che gli permettono di formare legami con altri atomi. La coppia Io-Altro sussiste quindi perché abbiamo il bisogno vitale di una relazione, senza la quale “tutto finisce”, come dice Bachtin. Ma possiamo declinare questa coppia anche in diverso modo: come ricerca del senso, che è sempre *altro* da ciò che si presenta. La semiosi è il superamento della mera

---

<sup>7</sup> Buber (1923: 64 tr. it.).

<sup>8</sup> Johnson (2010: 50-51 tr. it.).

osservazione, o fruizione, fenomenica; la semiosi è ricerca dell'Interpretante al di là della presenza dell'Oggetto che stimola la ricerca stessa.

TRE Le vostre mi sembrano osservazioni sensate, ma non saprei dire quanto siano appropriate in riferimento alla filosofia di Buber.

UNO Lasciando ad altri ogni trattazione teologica, io riporterei l'attenzione ai tre pronomi usati da Buber: Io, Tu, Esso.

Tutti noi siamo un Io, ma non possiamo sottrarci alla relazione con un Tu. Anzi, siamo un Io dal momento in cui riconosciamo un Tu e da questo veniamo riconosciuti. Ricordiamo l'*Anerkennung* di Hegel.

Ma quando i pronomi in relazione diventano Io ed Esso, allora sia il primo relato sia il secondo cambiano, come suggerisce lo stesso Buber: Io è un *agente* che non riconosce Esso in quanto soggetto; Esso è un *agito*, come fosse un mero oggetto passivo.

DUE Abbiamo quindi un'alterità verso un Tu e un'alterità verso un Esso, dove la seconda è di fatto la marxiana *Verdinglichung*, la *reificazione*, quando qualcosa o qualcuno diventa oggetto del mio volere e soprattutto del mio potere, oggetto di sottomissione, di possesso o di utilità. Ma l'alterità verso un Esso è anche *alienazione*, per chiamare in causa un altro termine marxiano troppo in fretta accantonato – e già, a volte anche il pensiero naviga con le correnti della moda, la leopardiana sorella della morte e figlia della caducità. L'alienazione rende anche l'Io un Esso. Perché l'Io si trova egli stesso sotto il dominio delle cose, delle merci, di un lavoro che rende merce il suo stesso artefice. L'alienazione rende un soggetto estraneo a sé stesso, e lo rende tale già nell'atto della produzione, dentro la stessa attività produttrice.

Alienazione, *Entfremdung*. Dove *fremd* è sia l'estraneo sia lo straniero. Alienazione, essere estranei a sé stessi.

UNO Bel colpo, mettere insieme Buber e Marx.

DUE È il flusso del dialogare e del pensare qui di fronte a voi due che mi porta a stabilire inattese connessioni.

TRE Non solo. Buber disdegnava tanto il collettivismo sovietico (ammesso che questo abbia davvero a che fare con il pensiero marxiano) quanto l'individualismo, perché entrambe queste concezioni sociali sono frutto e insieme causa dell'umana solitudine: «se l'individualismo non comprende che una parte dell'uomo, il collettivismo non comprende l'uomo che come una parte», osserva in *Il problema dell'uomo* (Buber 1948: 112 tr. it.).

Il legame fra Buber e la reificazione marxiana può tuttavia trovare più di una giustificazione. Leggendo questo passo possiamo infatti intravedere una certa consonanza:

BUBER Ma questa è la sublime malinconia della nostra sorte, che nel nostro mondo ogni Tu deve diventare un Esso. Per quanto fosse presente in modo esclusivo in una relazione priva di mediazioni, non appena questa ha iniziato ad agire o a imporsi con qualche strumento, il Tu diviene un oggetto tra gli oggetti; forse il più considerevole, ma pur sempre uno di essi, con proprie dimensioni e limiti.<sup>9</sup>

TRE E poco oltre:

BUBER Nel mondo ogni Tu è destinato per natura a diventare cosa, o a ritornare continuamente nell'oggettualità. Nel linguaggio delle cose si dovrebbe dire: ogni cosa al mondo può, prima o dopo esser diventata una cosa, apparire a un Io come il suo Tu. Ma il linguaggio delle cose coglie solo una sporgenza della vita reale.<sup>10</sup>

TRE La verità è che se la relazione Io-Esso fosse l'unica relazione con ciò che *sta fuori di me*, l'Io rimarrebbe senza interlocuzione. Sarebbe un Io che parla ma che non dialoga; appunto, alienato.

Buber mette bene in evidenza che questo Esso non va inteso solo come oggetto, entità non umana. Anche fra le persone vengono stabilite relazioni Io-Esso. Al contrario, il Tu non riguarda solamente la soggettività umana: per uno scienziato il mondo intero è un Tu, interlocutore dialogico da scoprire e campo di conoscenza.

---

<sup>9</sup> Buber (1923: 71 tr. it.).

<sup>10</sup> Buber (1923: 71 tr. it.).

DUE A questo proposito gli etologi osserverebbero che ancora oggi le alterità non umane – gli animali e le piante – sono considerate sì *altro da noi*, ma dove questo *altro* non si trova più allo stato di cosa, oggetto di sfruttamento o di manipolazione. Questa visione “cartesiana” (dove piante e animali sono *res extensa*) sta cambiando. Come ci ha più volte insegnato Marchesini, stiamo passando, seppure a fatica, da un *modello divergente-espungente* a un *modello dialettico-integrativo*.<sup>11</sup>

Allo stesso modo, nelle credenze di molti, così come in gran parte della comunicazione massificata, a essere reificato è il corpo femminile. «Sexual objectification is a familiar concept»: così inizia il saggio *Objectification* di Martha C. Nussbaum del 1995.<sup>12</sup> Non ne siamo ancora del tutto fuori, ma una maggiore consapevolezza dell’alterità etica sta via via modificando i rapporti fra persone, nell’amicizia così come nell’eros.

Bene, considerando questi mutamenti di prospettiva, le due “relazioni-fondamentali” di Buber mi sembrano un modello tanto elementare quanto fecondo.

UNO Su questo concordo. E inizio a desiderare un altro modello, non riesco a immaginare quanto esteso, dove siano posti i diversi modi di intendere le relazioni dialogiche. Perché è vero che noi stiamo vagando fra i campi dell’alterità e della dialogicità, pasturando i nostri discorsi e le nostre conoscenze. Osserviamo e commentiamo. Ma per quanto si possano, e debbano, trovare distanze fra i diversi studiosi che via via incontriamo, forse alla fin fine alcuni punti in comune li possiamo individuare. E questo, per un dolce paradosso, anche quando le distanze sembrano ampie. Che cosa è, infatti, una distanza se non una forma inedita di relazione?

TRE A volte sei davvero saggio. Mi convince e piace questa idea della *distanza* fra pensatori non come separazione, ma come campo che si crea e che in tal modo apre a nuove indagini. Altrimenti la filosofia, che non è contrapposizione di visione ma una successione di contributi che si integrano superandosi, non avrebbe alcuna utilità.

---

<sup>11</sup> Marchesini (2008).

<sup>12</sup> Nussbaum (1995: 249).

# Settimo incontro

## Mente comune e polifonia

TRE Oggi vi propongo di soffermarci ancora su Peirce, il nostro filosofo semiotico; il filosofo che, come abbiamo visto, scopre che la semiosi sta alla base di ogni attività del pensiero e di ogni altra relazione fra gli umani (e anche fra i non umani). Ci viene aiuto il capitolo di un libro di Susan Petrilli (2005), “Soggetto, segno, corpo in Charles S. Peirce”, che mostra come in Peirce vi sia un’evidente concezione dialogica, perché per lui ogni “io” è un processo semiosico, o meglio *sta* in un processo di semiosi, *dentro* una storia e quindi è parte di una rete tendenzialmente illimitata di altri “io”. La semiosi, va sempre ricordato, è un processo illimitato e in continua diramazione.

Petrilli nel suo saggio seleziona alcuni passaggi di Peirce che vanno chiaramente in questa direzione. Nel 1879, commentando la sua massima pragmatica, Peirce osserva:

PEIRCE Sappiamo che l’uomo non raggiunge il suo pieno sviluppo fino a quando è isolato e che le sue possibilità sono essenzialmente quelle che ha come membro della società. In particolare, l’esperienza di un solo uomo non ha alcun valore, se egli si isola. Se egli vede ciò che gli altri non vedono, chiamiamo ciò allucinazione. Non è la “mia” esperienza, ma la “nostra” esperienza che va pensata; e questo “noi” ha possibilità indefinite.<sup>1</sup>

TRE Ventisette anni dopo, nel 1905, a dimostrazione della persistenza nel tempo della concezione dialogica peirceana, il nostro Charley ci ricorda come il ragionare stesso è un parlare critico di almeno due soggetti all’interno dello stesso io.

---

<sup>1</sup> Peirce (CP 5.402, nota 2).

PEIRCE Due cose qui sono importanti da acquisire e da ricordare. La prima è che una persona non è assolutamente un unico individuo. I suoi pensieri sono ciò che egli “dice a sé stesso”, vale a dire dice a quell’altro io che sta appena prendendo vita nel flusso del tempo. Quando uno ragiona, è quest’io critico che egli cerca di persuadere; e qualsiasi pensiero è un segno, e appartiene principalmente alla natura del linguaggio. La seconda cosa da ricordare è che la cerchia sociale dell’uomo (per quanto in senso stretto e ampio si possa intendere questa espressione) è una sorta di persona poco compatta, in certo qual modo di livello più alto della persona di un organismo individuale.<sup>2</sup>

UNO Conosco il libro di Susan Petrilli. E visto che abbiamo di nuovo qui con noi Charley – si dice così, vero? –, diamogli ancora la parola.

PEIRCE Quando io comunico il mio pensiero e i miei sentimenti a un amico con cui sono in rapporto di grande simpatia, sicché i miei sentimenti passano in lui e io sono consapevole di ciò che egli sente, non vivo io nel suo cervello come nel mio proprio – nel senso più letterale? È vero, la mia vita animale non è lì ma la mia anima, ma il mio sentire, pensiero, attenzione sì. [...] Ogni uomo ha un’identità che trascende di molto il mero animale; – un’essenza, un *significato* per quanto sottile possa essere. Egli non può conoscere la sua propria essenziale significatività; del suo occhio è lo sguardo. Ma che egli abbia davvero questa identità eccedente – come ce l’ha una parola – è l’espressione vera ed esatta del fatto di simpatia, di sentimento solidale – ivi compresi gli interessi non egoistici – e tutto ciò ce lo fa avvertire come un valore assoluto.<sup>3</sup>

UNO Qui abbiamo – è una mia interpretazione, beninteso – un’anticipazione del concetto di *Commens*, o *Commind*, la mente comune. Ne riparlamo. Per ora possiamo limitarci a dire che questo concetto ben evidenzia che la “comunicazione” più che un *mettere* in comune è un *trovarsi* in comune. Ecco, sì, trovarsi dentro un campo dialogico, o nello *Zwischenraum* di Hannah Arendt. Nella comunicazione, così intesa, noi ci troviamo – almeno con

---

<sup>2</sup> Peirce (CP 7.591, tr. it. in Petrilli 2005).

<sup>3</sup> Peirce (CP 7.591, *Consciousness and Language*, 1866).

il nostro “sentire” – nella mente di un altro così come ci troviamo nella nostra. O meglio, ci troviamo *insieme* alla mente di altri componenti la nostra comunità, dentro un sentire e un agire in comune: dentro una *simpatia*.

TRE Questi tre interventi di Peirce ci confermano che la nostra esistenza individuale andrebbe considerata come *semiosicamente* interrelata con tutte le altre esistenze; anche con quelle di ogni altra forma di vita o “esistenza biologica”, aggiungiamo noi. Se l’uomo è un segno, come dice Peirce, ogni uomo è parte di una semiosi illimitata. Nessuno di noi ha un’esistenza separata. Tutti noi facciamo parte di quella indefinita narrazione, fatta tanto di ferree regole quanto di salti immaginativi, che è la Storia dell’uomo, e forse dell’universo.

L’unione *pensiero-uomo-segno* e il carattere comunitario dell’essere dell’uomo sono aspetti ben chiari del pensiero di Peirce. Come lui stesso ci dice con la metafora dell’uomo come *glassy essence*, che riprende da Shakespeare.

PEIRCE Quale sia la realtà di ogni cosa dipende dalla decisione finale della comunità. Allo stesso modo il pensiero è ciò che è solo in virtù del suo rivolgersi a un pensiero futuro che nel suo valore di pensiero è identico al primo, sebbene sia più sviluppato. In questo senso, l’esistenza del pensiero ora dipende da ciò che esso sarà; cosicché il pensiero ha solo un’esistenza potenziale, dipendente dal pensiero futuro della comunità.

L’uomo individuale, dato che la sua esistenza separata si manifesta soltanto attraverso l’ignoranza e l’errore, nella misura in cui egli è qualcosa di scisso sia dai suoi compagni sia da ciò che egli ed essi sono destinati a essere, è soltanto negazione. Questo è l’uomo,

... uomo orgoglioso,  
più ignorante di ciò di cui ha maggior certezza,  
la sua vitrea essenza.

(Shakespeare, *Measure for Measure*, II, 2).<sup>4</sup>

DUE Come ci ha appena detto Peirce, la metafora dell’essenza vitrea, trasparente, pare essere anche metafora della visione prospettica, rivolta al

---

<sup>4</sup> Peirce (CP 5.317).

futuro. Della visione progettuale. Tanto che se, come si diceva prima, la semiosi si identifica con la vita, la semiosi è anche progetto. Progetto comunitario. L'uomo, infatti, è tutt'altro che realtà individuale; è un insieme in cui convivono il pensiero e la semiosi, la comunità e l'idea di futuro: l'idea di come avremo progettato di essere, come direbbe il Sartre di *L'esistenzialismo è un umanismo* (1946).

Ma a proposito di comunità, facciamo un piccolo passo indietro. Prima parlavi di *Commens*, di *Commind*, di mente comune. Di che cosa si tratta? Che cosa vuol dire *Commens*?

UNO È latino. È una parola contratta. Vuol dire appunto *mente comune*. È un neologismo di Peirce. In inglese *Commens* diventa infatti *Commind*. Un concetto forse finora un po' trascurato da linguisti e semiotici, anche perché si tratta di uno dei pochi casi in cui Peirce si occupa esplicitamente di comunicazione. Lasciamo spiegare a lui che cosa intende con questo neologismo.

PEIRCE Abbiamo l'Interpretante *Intenzionale*, che è una determinazione della mente del mittente; l'Interpretante *Effettuale*, che è una determinazione della mente dell'interprete; e l'Interpretante *Comunicazionale*, o *Cominterpretante*, che è una determinazione di quella mente nella quale le menti del mittente e dell'interprete devono fondersi affinché ogni comunicazione possa aver luogo. Questa mente può essere chiamata *Commens*. Essa è costituita da tutto ciò che è, o deve essere, ben compreso fra mittente e interprete, in via preliminare, affinché il segno in questione possa compiere la sua funzione. [...] Nessun oggetto può essere denotato senza che venga messo in relazione con l'oggetto della *Commens*.<sup>5</sup>

UNO Se non capisco male, anche se schematicamente, qui emerge ciò che potremmo definire la concezione pragmatista della comunicazione. Vero Charley?

DUE Charley ti ha già risposto. Implicitamente. Ovvio che la sua visione della comunicazione non può che essere pragmatista. Basti considerare il

---

<sup>5</sup> Peirce (EP 2: 478, da una lettera a Lady Welby del 1906).

gioco delle tre determinazioni: dall'*intenzione* che sta nella mente del mittente all'*effetto* che si produce nella mente dell'interprete, passando per la *mediazione* (la *Commens*) che queste due menti fa incontrare.

TRE Sono d'accordo. Ma proviamo a tradurre nel GRES quanto detto appena ora da Peirce:

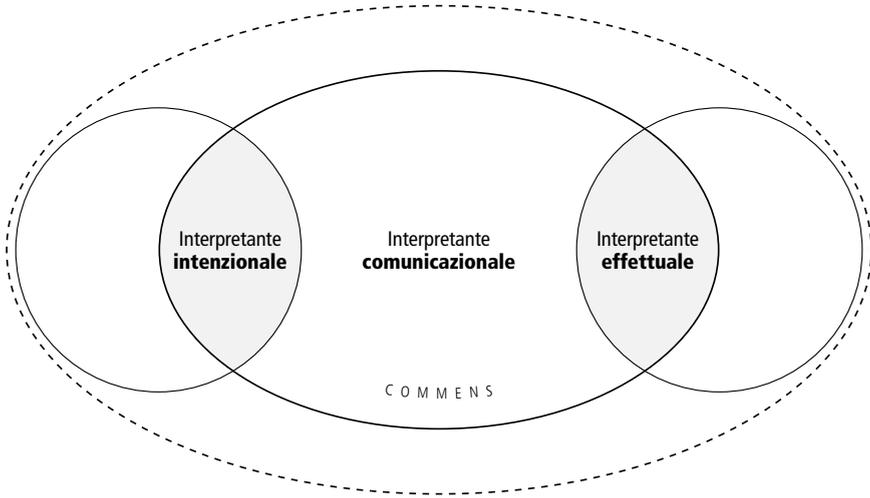


Figura 7.1. Comunicazione e mente comune (*Commens*).

DUE Provo a sintetizzare, se ce la faccio. L'incontro dialogico fra due entità semiotiche (qui rappresentate dall'*Interpretante intenzionale* e dall'*Interpretante effettuale*; attenzione: non da due "interpreti", ma da uno stato mentale in cui prende forma l'intenzione di comunicare e da uno stato mentale cui sono destinati gli effetti della comunicazione) è reso possibile dall'esistenza di una *Commens*, l'idea di una mente in cui i diversi soggetti sociali si sentono in una relazione di effettiva comunicazione. Un po' come il nuoto è reso possibile dall'esistenza dell'acqua e il respirare da quello dell'aria.

UNO E questa è la ragione per cui l'esistenza di un campo dialogico è la condizione di ogni comunicazione.

TRE A questo proposito sentirei le conclusioni di un articolo di Emanuele Fadda di pochi anni fa: “Dalla parte di Cerbero. Peirce e la comunicazione” (2014).

FADDA Per arrivare alle mie conclusioni, partirò dall’accento peirceano alla necessità di distinguere tra oggetto Immediato e oggetto Dinamico, e formulerò questa ipotesi: l’oggetto immediato è la *commens* iniziale (ciò che i partecipanti alla comunicazione devono già avere in comune per poter iniziare la comunicazione medesima) e l’oggetto dinamico è la *commens* finale – il risultato della comunicazione.<sup>6</sup>

UNO Un momento. Appena incontro Emanuele, che è uno studioso scrupoloso e un conoscitore di Peirce, gli chiederò perché, in questo caso, pone l’Oggetto dinamico come «*commens* finale», quando l’Oggetto dinamico viene sempre posto come avvio alla semiosi.

DUE In attesa di incontrare Emanuele provo a rispondere io. E dovrò farlo gettando anche io del pane inzuppato a Cerbero – come Fadda si diverte a suggerire nel titolo del suo saggio. Se l’Oggetto immediato (ossia l’Oggetto così come si trova *da subito* rappresentato in un atto di comunicazione) è ciò che inizialmente due dialoganti hanno in comune, l’Oggetto dinamico (appunto ciò che muove o motiva la comunicazione) è ciò a cui i due dialoganti devono – in conclusione, al postutto – arrivare.

UNO Grazie. Mi fido. Dai, finiamo di ascoltare Fadda. Che non a caso continua presentando la comunicazione come un’inchiesta cooperativa, una ricerca dialogica.

FADDA Se così fosse, potremmo dire che la comunicazione (o dialogo) è un modello dell’*inquiry*, una piccola *inquiry* in cui l’oggetto dinamico (o almeno un oggetto provisionalmente finale) viene attinto, e la verità – sociale per sua natura – si fa più estesa, oltre che “più vera”. Questa idea è totalmente coerente con la concezione del pensiero e della semiosi come dialogo (sicché – come si diceva sopra – il dialogo con sé stessi non è altro

---

<sup>6</sup> Fadda (2014: 40).

che un caso particolare del dialogo con gli altri). Ma allora ciò vuol dire che la comunicazione, intesa come piccola *inquiry* cooperativa che produce commentes sempre più estese e raffinate, diventa una necessità logica del pensiero scientifico (e dunque di ogni pensiero): «non è solo un fatto della psicologia umana, ma una necessità della logica, che ogni evoluzione logica del pensiero debba essere dialogica» (CP 4.551).<sup>7</sup>

UNO Ecco, ribadisco: l'esistenza di un campo dialogico è la condizione di ogni comunicazione.

TRE Scusatemi, visto che si parlava di Susan Petrilli, volevo dirvi che ieri ho avuto una lunga conversazione telefonica con lei. Era molto interessata ai nostri discorsi, anche se io ero un po' confuso e non penso di aver riferito tutto con precisione e completezza. Ecco, fra le altre cose lei mi ha ricordato di quanto poco nei nostri ambienti semiotici sia stato preso in considerazione il pensiero di Michail Bachtin – tranne che a Bari, ovviamente – e mi ha segnalato il volume curato da Augusto Ponzio: *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-29* (2014).

UNO Conosciamo questo libro, eccolo qui. È da un po' di giorni sul nostro tavolo.

TRE In particolare mi ha ricordato l'idea di *polifonia* che Bachtin elabora a partire dal romanzo di Dostoevskij. Ecco, anche quando la parola ha un alto valore letterario – cosa che ci farebbe pensare a una parola che si mette in mostra, nella sua forma ricercata e ben curata –, anche in questi casi la scrittura letteraria allude alla parola dell'Altro. O di un *Altro*, che sia il lettore o l'interlocutore non fa differenza. Ogni parola, ricordava Susan, è una parola-allocazione – me lo ha detto in inglese: *word-allocation* –, perché si rivolge ad altre parole, entra in un contatto dialogico con la parola altrui.<sup>8</sup> Da qui la denuncia di Bachtin del monologismo, che non è semplicemente il contrario del dialogismo, ma è il parlare, anche in dialoghi formali e in conversazioni, senza considerazione della parola dell'altro. Infatti, secon-

---

<sup>7</sup> Fadda (2014: 40).

<sup>8</sup> Cfr. Petrilli (2016b).

do Bachtin, anche un discorso a una sola voce può essere dialogico, proprio in virtù della polifonia, la quale consiste sia nella pluralità di voci altrui che il discorso contiene in sé, assorbite dalla storia e dall'ambiente, sia nelle voci che il discorso incontra in cerca di una risposta – o meglio di una *comprensione rispondente*, come interpretante del discorso stesso.

UNO Perché tiri in ballo tutto ciò?

TRE Perché penso che la critica al monologismo possa configurarsi anche come critica al pensiero dell'ovvio, anche nel senso di Roland Barthes. La ricerca sul dialogo, insomma, è anche ricerca sul *pensiero aperto*, o sul pensiero che si apre in esplorazione. Il dialogo è apertura. È da mettere in relazione al *sensu ottuso* di Barthes. È apertura al possibile. La conoscenza del senso prevede sempre un esporsi alla possibilità, più che un mero adeguamento al conosciuto. Il senso è il possibile. E il *possibile*, che è l'oggetto dell'inventiva, più che in ciò che è *identico* lo trovi in ciò che è *altro*. La scienza semiotica, voglio dire, ponendo il dialogo alla propria base, dovrebbe porsi di conseguenza come indagine dell'alterità, come sguardo non solo *dentro* ma anche *oltre* le apparenze: oltre il *sensu ovvio*, direbbe Roland Barthes.

BARTHES [Il senso ovvio] è un senso che mi cerca, in quanto destinatario del messaggio, soggetto della lettura, un senso che [...] viene *incontro a me*: evidente, senza dubbio [...], ma di un'evidenza *chiusa*, presa in un sistema completo di destinazione. Propongo di chiamare questo segno completo il *sensu ovvio*. *Obvius* significa: che viene incontro, ed è proprio il caso di questo senso, che viene a trovarmi; in teoria, a quanto sembra, il senso ovvio è quello "che si presenta in modo del tutto naturale allo spirito".<sup>9</sup>

DUE Cerco di assecondarti in questa analogia fra il *possibile* e il *sensu ottuso*. Seguendo l'etimologia (*ob-via*), Barthes osserva che il senso ovvio è quello che ci viene incontro. Il più vicino a noi, quindi, quasi come l'Oggetto immediato di Peirce. E questa, osserva ancora Barthes, è la sfera della *significazione*. E come in Peirce – lo so, ora mi sto avventurando io in una analogia temeraria –, la significazione è poca cosa se ci si ferma a essa. Oltre la

---

<sup>9</sup> Barthes (1982: 44-45 tr.it.).

significazione, il semiotico francese individua la *significanza*, che trascende (dico io) il senso ovvio per produrre il *senso ottuso* (come lo chiama lui).

C'è quindi da chiedersi se il *senso ottuso*, o terzo senso, di cui parla Barthes possa corrispondere, almeno schematicamente, alla produzione dell'Interpretante. Oppure, per completare queste acrobazie storiche e terminologiche, alla *Vorstellung* di Gottlob Frege in *Über Sinn und Bedeutung* (1892), che il filosofo tedesco distingue sia dal Senso sia dal Significato perché ha natura soggettiva e appartiene alle leggi psicologiche dell'associazione; e infine all'*evocazione* di Bonfantini (1987), quale possibile, libera e soggettiva associazione di idee che si forma nella nostra mente di fronte a un oggetto segnico di interesse.

TRE Se ci pensate, in tutti questi casi troviamo una tendenza alla riduzione all'unità: l'identico è ciò che è sempre uguale a sé stesso; il monologo è il parlare o pensare a una voce sola; l'ovvio è ciò che si crede evidente per il solo fatto di esserci.

UNO Allora dovremmo anche noi cantare con Lucio Dalla "*Come è profondo il mare*", specie quando dice: "Il pensiero, come l'oceano, / non lo puoi bloccare, / non lo puoi recintare".<sup>10</sup> Così la parola dialogica: non la puoi imbrigliare, perché è una consonanza di voci tanto estesa quanto inattesa. È un oceano di voci.

DUE Una consonanza polifonica, direbbe Bachtin.

TRE Riportando un appunto del 1970-71 di Bachtin, Augusto Ponzio così introduce il romanzo polifonico:

PONZIO Bachtin riafferma qui la peculiarità del dialogo polifonico in quanto *dialogo letterario*. La letteratura – in questo caso il romanzo nella sua particolare specificazione di romanzo polifonico – permette di compiere col linguaggio ciò che fuori dalla letteratura non è realizzabile, per il carattere finito, compiuto del dialogo extraletterario. I personaggi del dialogo polifonico non sono soggetti psicologici, soggetti reali: sono invece

---

<sup>10</sup> Lucio Dalla, "Come è profondo il mare", in *Come è profondo il mare* (1977).

personalità incompatibili, che non hanno pari nella realtà extra-letteraria. Essi sono fuori dallo scambio dialogico reale, dall'economia della comunicazione ordinaria: la loro parola presenta un'eccedenza disinteressata, rispetto allo scambio comunicativo quale si realizza fuori dal letterario, fuori dalla sperimentazione possibile al genere romanzo.<sup>11</sup>

UNO «Personalità incompatibili». Che non si compiono, che rimangono aperte. Appunto come il dialogo.

DUE Ma qui e in altre occasioni Ponzio, riprendendo Bachtin, contrappone il dialogo letterario, dentro la letteratura, al dialogo della comunicazione «quale si realizza fuori dallo spazio letterario». Io penso che si riferisca a una distinzione che anche noi abbiamo operato: il dialogo come esperienza basilare di ogni forma di comunicazione e il dialogo come conversazione. Questo secondo dialogo è circoscritto dai limiti dell'«economia della comunicazione ordinaria». Ma non il primo.

UNO Il primo – il dialogo come esperienza di relazione – è stato a mio avviso ben presentato da Martin Buber. Sentiamolo:

BUBER Può accadere che, nella penombra di una sala da concerto, tra due ascoltatori che non si conoscono, ma che percepiscono con la stessa purezza qualche nota di Mozart, si stabilisca un rapporto dialogico, appena avvertibile e tuttavia elementare, e che già da tempo sarà sprofondato nel nulla, quando si riaccenderanno le luci.<sup>12</sup>

DUE Non solo da Buber. L'idea di una dialogicità che mette in relazione prima del pronunciare parole è presente in vario modo anche in altri filosofi. In questo passo che vi sottopongo Enzo Paci si sofferma sul linguaggio (ma noi diremmo sulla semiosi) come «vita intersoggettiva in atto», chiamando in causa il concetto di *Sprachleib* di Edmund Husserl: il corpo linguistico, il corpo semiotico. È quindi l'esistenza del linguaggio (e per noi della dialogicità) che innesca ogni relazione con l'Altro.

---

<sup>11</sup> Ponzio (1992: 105).

<sup>12</sup> Buber (1948: 118 tr. it.).

PACI Il linguaggio prova dunque che un rapporto con l'altro non solo è possibile ma è già avvenuto: la lingua che parlo è il risultato di un accoppiamento, di una *Einführung* che si è già avverata, si è fissata, si è sedimentata. Ed io posso imparare il linguaggio perché riproduco l'*Einführung*, perché le parole del linguaggio le faccio diventare nuove parole, parole del mio soggetto che le impara facendole diventare suo *Sprachleib*.<sup>13</sup>

TRE Vi ringrazio, ma ritornando a Ponzio e a Bachtin è evidente il senso della distinzione fra i due modi di intendere il dialogo. E soprattutto che il romanzo polifonico va inteso come una sorta di laboratorio – Augusto parla di «sperimentazione» – in cui è possibile costruire e mettere alla prova quella condizione dialogica che nella vita quotidiana ci sfugge. È fondamentale la riflessione di Paci, che in diverse occasioni ha auspicato una fondazione fenomenologica della linguistica (e, aggiungiamo, della semiotica). È bello e giusto il brano di Buber, anche perché si presta a ben rappresentare ciò che ci piace chiamare *semiosi prima della significazione*. Ma chi potrebbe mai dire di aver vissuto quello stato di percezione unisona come un dialogo? Ecco allora che da tale laboratorio esce il romanzo polifonico, un modello certamente letterario ma anche un ideale modello di vita comunitaria. Ascoltiamo ancora Augusto:

PONZIO Sul piano linguistico, il romanzo polifonico non è tanto rivolto alla rappresentazione di stili, di dialetti territoriali e sociali, di gerghi, ecc., come avviene in scrittori monologisti quali Tolstoj, Pisemskij, Leskov, ecc., volti a rappresentare personaggi oggettivi e compiuti, quanto a rappresentare rapporti dialogici – che restano irriducibilmente tali, che non si lasciano ricondurre ad un unico punto di vista – fra parole dialogiche diverse. In esso domina la parola che rientra nel “tipo attivo” [...]: polemica interna nascosta; autobiografia e confessione colorite polemicamente; parola che tiene presente la parola estranea; replica del dialogo; dialogo nascosto.<sup>14</sup>

DUE In *Verità e metodo* (1960) Gadamer sostiene che la comprensione dei testi è *storica* e deriva dall'incontro fra il testo e il suo interprete. Anche la

---

<sup>13</sup> Paci (1963: 225).

<sup>14</sup> Ponzio (1992: 85).

produzione dei testi è storica, specie se intendiamo questi a loro volta come modi per comprendere il proprio tempo. Determinati o definiti dalla storia sono anche i modi della composizione letteraria, perché non c'è nulla di più efficace delle arti per entrare nelle viscere dei problemi di un'epoca. Dico questo perché è stato notato che la polifonia di Dostoevskij aiuta a descrivere le trasformazioni della Russia del secondo Ottocento, che via via passa da uno stato premoderno a uno moderno. Da qui l'aumento della frammentazione sociale, con le tensioni causate dallo sviluppo dell'economia industriale da un lato e gli ideali politici emergenti, socialismo e liberalismo, dall'altro. Insomma, sulla Storia russa si affacciano nuovi soggetti, nuove forme di individualità, nuove coscienze. La polifonia è un modo per far parlare le voci fra loro contraddittorie della società dell'epoca; voci che si moltiplicano, che si intrecciano ed entrano in dialogo, anche conflittualmente.

UNO E nuovi punti di vista sul mondo e nuove prospettive. Del resto, la democratizzazione e l'aumento della partecipazione sociale alla vita pubblica ha negli ultimi due secoli allargato la platea dei "parlanti". Ora, è fin troppo facile osservare che i social network offrono a ognuno la possibilità di esporsi e pubblicarsi – proprio nell'accezione di *mettersi in pubblico* – sulla scena mediatica. Così mi viene da chiedere: se per molti versi il romanzo ottocentesco è una forma di comunicazione di massa, possiamo considerare la comunicazione dei e nei nuovi media una forma di grande narrazione della realtà culturale?

TRE Non mi azzardo a cercare una risposta plausibile a una tale domanda. Eppure mi sembra una giusta questione, quella che poni. Oggi non siamo nell'Ottocento, tantomeno in una fase storica paragonabile a quella di Dostoevskij. Oggi io osservo un curioso paradosso: che allo sviluppo degli strumenti del comunicare (che nell'epoca dell'Internet sono millanta) non sembra corrispondere necessariamente un'effettiva attività dialogica. È vero che siamo ancora troppo dentro il nostro tempo e questo condiziona i nostri giudizi; ma l'impressione è che parliamo molto e comunichiamo poco.

Lo so, è una lamentela che si è sempre ascoltata, in ogni epoca. Ma se è così, è perché qualcosa manca nelle nostre relazioni di comunicazione. Non pensate anche voi che nella comunicazione mediatica prevalgano il dialogo

di scambio (il commercio) o di competizione (la gara)? Invece, proviamo a meditare su questo passaggio di Bachtin:

BACHTIN L'autocoscienza del personaggio è in Dostoevskij completamente dialogizzata: in ogni suo momento essa è proiettata all'esterno, si rivolge, piena di tensione, a se stessa, all'altro, a un terzo. Al di fuori di questo vivo rivolgersi a se stessa e agli altri essa non esiste nemmeno per se stessa. In questo senso si può dire che l'uomo in Dostoevskij è *il soggetto d'un rivolgersi*. Di lui non si può parlare: gli ci si può solo rivolgere. Quelle "profondità dell'anima umana", la cui raffigurazione Dostoevskij considerava il compito principale del suo realismo "nel senso più alto", si rivelano soltanto in questo rivolgersi pieno di tensione. Non è possibile impadronirsi dell'uomo interiore, osservarlo e comprenderlo, se se ne fa un oggetto di analisi indifferente e neutrale; non si può impadronirsene nemmeno se ci si fonde con lui, se si penetra in lui col sentimento. No, a lui ci si può accostare e lo si può scoprire – o meglio, indurlo a rivelarsi – solo comunicando con lui, dialogicamente.<sup>15</sup>

TRE La comunicazione mediatica – tralasciando l'autocoscienza – non è dialogizzata: non è animata dalla tensione verso l'alterità, «proiettata all'esterno». Al contrario, a me pare di sentire discorsi il cui fine sembra essere perennemente un invito a stimare quanto il proprio discorso sia davvero bello, o interessante, o sorprendente. Come quel personaggio del teatro-canzone di Giorgio Gaber che legge Hegel ed è tutto "preso", non da Hegel, ma da sé stesso che legge Hegel.<sup>16</sup>

UNO Sì, può darsi che sia così; che le tue visioni siano pessimisticamente fondate. Ma Bachtin qui ci dice anche altro. Dal romanzo polifonico di Dostoevskij la sua filosofia coglie un modello di umanità in cui noi siamo *soggetti d'un rivolgersi*: in cui le relazioni sociali sono un «rivolgersi pieno di tensione». Bada bene a quel che sostiene verso la fine di questo passaggio: che l'interiorità dell'uomo non può essere colta attraverso analisi «indifferenti e neutrali», ossia distaccate. Possiamo aspirare a scoprire, rivelare, la

---

<sup>15</sup> Bachtin (1963: 331 tr. it.).

<sup>16</sup> Giorgio Gaber, "Il comportamento", in *Libertà obbligatoria* (1976).

nostra interiorità, individuale e collettiva, solo attraverso l'esercizio dialogico.

Questo mi porta a pensare – con calcolata esagerazione – che la filosofia semiotica di Bachtin si basi su un fondo di progettualità. Perché non è orientata a dirci come stanno le cose, ma come idealmente dovrebbero essere. E la polifonia di Dostoevskij, tutta interna ai suoi testi letterari, può essere intesa come un modello che da quei testi defluisce.

DUE *Defluisce*, perché il testo è solo un mezzo, un'occasione da cui può fuoriuscire un progetto. In effetti, ponendo il dialogo al centro della propria concezione letteraria, Dostoevskij lo libera dai suoi compiti strettamente narrativi. Il dialogo non è una tecnica per raccontare, per intessere l'intreccio – o non solo. Dostoevskij, nella visione di Bachtin – così mi piace concludere –, rende la dialogicità un modello di *felicità semiotica*.

BACHTIN Sul piano della sua concezione del mondo utopistico-religiosa Dostoevskij trasferisce il dialogo nell'eternità, pensandolo come eterno con-gaudio, con-estasi, con-cordia. Sul piano del romanzo ciò è dato come inesauribilità del dialogo, e in un primo momento come sua cattiva infinità. [...]

La potenziale infinità del dialogo nel disegno dostoevskijano risolve di per sé il problema dei motivi per cui un tale dialogo non può essere d'intreccio nel senso rigoroso del termine, poiché il dialogo d'intreccio tende anch'esso necessariamente a una fine, come lo stesso avvenimento d'intreccio, di cui esso è, in sostanza, un momento. Perciò il dialogo in Dostoevskij [...] è sempre al di là dell'intreccio, cioè intimamente indipendente dal reciproco rapporto d'intreccio dei parlanti, anche se, naturalmente, è preparato dall'intreccio. [...] Il nucleo del dialogo è sempre al di là dell'intreccio, quale che sia la sua tensione dal punto di vista dell'intreccio [...].<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Bachtin (1963: 331-332 tr. it.).

## Ottavo incontro

### Il pensiero collettivo

UNO Con la testa ancora impregnata della polifonia di Dostoevskij, vi propongo di riprendere una questione che forse abbiamo lasciato in sospeso. Dostoevskij fa del dialogo un fine e non un mero mezzo narrativo; ma noi si diceva qualcosa di simile, seppure con più modesta profondità, e cioè che l'esistenza di un campo dialogico è la condizione di ogni comunicazione. Mi chiedo: in ogni ambito della comunicazione? Anche quando la comunicazione è al servizio dell'inventiva e della conoscenza?

TRE Certo, il campo dialogico sta alla base anche della parola letteraria di Dostoevskij così come di ogni forma di comunicazione che rende possibile la conoscenza. La dialogicità sta anche a fondamento della scienza. Forse è questa la questione che vorresti riprendere.

UNO Sì. Tralasciando i classici – Platone e Galileo, fra tutti –, l'idea che l'attività scientifica abbia il suo fondamento nell'interazione dialogica ci viene suggerita anche, implicitamente, dalla teoria del *Denkkollektiv* – il *collettivo di pensiero* – di Ludwik Fleck, microbiologo e filosofo polacco (1896-1961), che abbiamo già evocato. Ne parliamo?

DUE Parliamone subito. Anche perché nel prepararmi ho messo in borsa anche un suo libro dove avevo segnato un qualche brano. Uno di questi, interessante, ci dice che la ricerca scientifica non può che avvenire in un “ambiente dialogico”:

FLECK È impossibile che esista un ricercatore veramente isolato, così come una scoperta a-storica, o un'osservazione priva di qualsiasi stile. Un ricercatore isolato, obiettivo e senza tradizione, senza le forze di una so-

cietà mentale che agisca su di lui, e senza l'effetto di quella società, sarebbe cieco e privo di senso.<sup>1</sup>

DUE Bisogna tener conto che, negli anni Trenta del Novecento, alcuni modi di intendere il lavoro scientifico tanto diffusi ancora non erano. In particolare ho segnato per la sua bellezza un'espressione che si trova in questo breve brano: *società mentale*. Il pensiero ritorna a Peirce e alla sua *Commens*.

UNO Spesso penso che se il nostro Charley si fosse preso la briga di pubblicare qualche libro in vita, e se i suoi testi si fossero adeguatamente diffusi già nella sua epoca, ecco, dicevo, c'è da immaginarsi quali virtuose relazioni si sarebbero instaurate.

TRE Ma sono ammirevoli, sul piano storico, anche le relazioni implicite o sotterranee che attraversano i tempi, le lingue e i campi di ricerca. Il collettivo di pensiero è definito da Fleck come una comunità di persone che partecipano alla medesima impresa intellettuale, la quale è il risultato della loro interazione, dello scambio di idee e della reciproca influenza.<sup>2</sup> Questa definizione, contenuta nel suo testo filosofico più importante, *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico* (1935a), mi porta a pensare che un collettivo di pensiero si configuri come un campo dialogico. O che fra i due modelli ci sia una chiara vicinanza, soprattutto fra la dialogicità e l'idea del collettivo di pensiero come "scambio cognitivo"; in tedesco: *Gedankenaustausch*. Del resto, quando Fleck deve spiegare questo suo concetto, spontaneamente ricorre all'esempio della conversazione. Sentiamolo.

FLECK Il pensare è un'attività collettiva, proprio come il cantare in coro o come una conversazione. È soggetto a cambiamenti specifici nel tempo, e mostra una continuità storica con questi cambiamenti. Il suo prodotto è una determinata immagine, la quale è visibile soltanto a chi è parte di

---

<sup>1</sup> Fleck (1935b: 69 tr. it.).

<sup>2</sup> Questa la definizione in tedesco: «Definieren wir "Denkkollektiv" als *Gemeinschaft der Menschen, die im Gedankenaustausch oder in gedanklicher Wechselwirkung stehen, so besitzen wir in ihm den Träger geschichtlicher Entwicklung eines Denkgebietes, eines bestimmten Wissensbestandes und Kulturstandes, also eines besonderen Denkstiles*» (Fleck [1935a] 1980: 54-55).

quell'attività sociale, oppure un pensiero che, anch'esso, è chiaro solamente ai membri del collettivo. Ciò che pensiamo e il modo in cui vediamo dipende dal collettivo di pensiero al quale apparteniamo.<sup>3</sup>

UNO E sì, hai ragione, avrebbe anche potuto scrivere “Ciò che pensiamo e il modo in cui vediamo dipende dal *campo dialogico* al quale apparteniamo”. O nel quale ci troviamo in una data situazione e circostanza. Perché un collettivo di pensiero non è necessariamente un insieme stabile e immutabile, si forma e riforma nel vivo dei processi della vita sociale, e direi anche nel flusso della storia cui partecipiamo. Va da sé che ognuno di noi si trova coinvolto in più collettivi di pensiero, come campi paralleli o intersecanti, spesso fra di loro coerenti ma, anche, in contraddizione.

FLECK Ci sono collettivi di pensiero temporanei e collettivi di pensiero stabili. È probabilmente successo a tutti di osservare come, nel corso di una vivida e avvincente conversazione fra più persone, dopo un poco sorga uno specifico stato che fa sì che i partecipanti diano voce a pensieri che non avevano mai espresso in un altro collettivo. Si genera, cioè, un sentimento intellettuale comune, e dalla mutua comprensione e anche dalle mutue incomprensioni sorge, alla fine, una specifica creazione mentale di cui non è autore un singolo individuo, ma solamente quel collettivo.<sup>4</sup>

TRE Non a caso qui ritorna l'immagine della conversazione. Il rischio però è quando queste conversazioni, per così dire, si comportano come mondi paralleli: apparentemente in dialogo, di fatto monadi a distanza di rispetto.

FLECK A mio parere, l'epistemologia deve risultare da tre fenomeni basilari. Il primo è la *differenziazione mentale collettiva degli uomini*: esistono persone che comunicano fra di loro, e cioè che pensano in modo simile, che appartengono, per così dire, allo stesso gruppo di pensiero, ed esistono persone che sono completamente incapaci di comprendersi e comunicare tra loro, come se appartenessero a differenti gruppi di pensiero (collettivi

---

<sup>3</sup> Fleck (1935b: 69 tr. it.).

<sup>4</sup> Fleck (1936: 94 tr. it.).

di pensiero). Gli scienziati, i filologi, i teologi o i cabalisti possono comunicare perfettamente tra loro entro i limiti dei loro collettivi, ma la comunicazione tra un fisico e un filologo è difficile, tra un fisico e un teologo è molto difficile, e tra un fisico e un cabalista o un mistico è impossibile.

[...] Parleranno l'uno a fianco all'altro, ma di fatto non si parleranno: appartengono a differenti *collettivi di pensiero*, possiedono differenti stili di pensiero.<sup>5</sup>

TRE Qui Fleck sembra dire che la pratica dialogica non consista tanto nella mera disposizione a dialogare, quanto nel trovarsi all'interno del medesimo gruppo o collettivo di pensiero. L'idea di collettivo di pensiero si configura quindi come una pre-condizione della dialogicità. Se non si appartiene allo stesso collettivo, ogni conversazione risulterà vana: perché viene a mancare, per così dire, anche la capacità di compiere le necessarie inferenze che permettono di comprendere un termine o un enunciato anche in presenza di repertori lessicali differenti. Trovarsi all'interno del medesimo collettivo di pensiero, infatti, non significa utilizzare necessariamente lo stesso vocabolario, ma possedere la medesima attitudine a *tradurre* la “parola altrui” – come direbbe Michail Bachtin – nel proprio lessico.

UNO Questo vorrebbe dire che l'appartenere o meno a un dato collettivo di pensiero, e l'averne o meno il medesimo stile di pensiero, è ciò che permette – o ciò che facilita – la comprensione?

TRE Fleck non si esprime in questi termini, ma si tratta della capacità di compiere inferenze sul discorso del nostro interlocutore. La capacità di avere una *teoria della mente*,<sup>6</sup> cioè la capacità di attribuire stati mentali – credenze, intenzioni, desideri, conoscenze – a sé stessi e agli altri, e la capacità di comprendere che gli altri posseggono stati mentali diversi dai propri. Senza questa capacità, o quando essa si affievolisce, la dialogicità viene compromessa, fino a trasformarsi in una sorta di monologicità parallela: due discorsi che non si incontrano mai.

---

<sup>5</sup> Fleck (1936: 74 tr. it.).

<sup>6</sup> In italiano vedi: Camaioni (1995) e Caviglia (2007).

UNO O come due giocatori che giocano a due diversi giochi. Seppure nello stesso campo.

DUE Ecco, qui vi volevo: spesso si dialoga (o meglio, si conversa) giocando giochi diversi, seppure nel medesimo campo di interesse. E visto che Ludwik Fleck era scienziato e filosofo, prima o poi dobbiamo chiamare in causa anche il fisico quantistico e filosofo statunitense David Bohm (1917-1992). Il suo libro, *On dialogue* (1996), me lo sono riletto quasi tutto fra ieri sera, questa notte e questa mattina.

TRE Stai diventando una biblioteca. Dai, ti ascoltiamo.

DUE Seppure implicitamente, Bohm segue le orme di Fleck. Anche lui osserva che la capacità conoscitiva si costituisce come pensiero collettivo. La possibilità di estendere le nostre conoscenze, o di aderire a convinzioni e valori, si forma nella relazione tra menti differenti. Quando invece il mondo inizia a frammentarsi, quando si costruiscono sistemi sociali, economici, politici basati su interessi individuali, si generano contraddizioni inconciliabili e conflitti.

Da qui, Bohm è convinto che la capacità di dialogare costituisca – o potrebbe costituire – l’esperienza comunicativa prioritaria affinché persone e gruppi di studio possano evolvere in ogni processo di conoscenza. Non siamo lontani da Socrate e Platone, ma la differenza sta nel fatto che Bohm si rende conto dell’incapacità di dialogare nel pieno del Novecento e proprio in seno alla scienza. Infatti, osserva come molti dei nostri problemi provengano dalla frammentazione del pensiero: non solo il pensiero vero e proprio, ma anche il modo di comunicare attraverso emozioni e sentimenti, il confronto delle proprie convinzioni e dei valori, e via di seguito. La frammentazione del pensiero, sostiene Bohm, porta a sistemi sociali, economici, politici altrettanto frammentati. E quindi al moltiplicarsi delle contraddizioni e al riprodursi della conflittualità.

Il dialogo diventa così una sorta di *indagine comunicativa* che dovremmo usare per andare alle radici dello stallo che non ci permette di dare soluzione ai problemi da affrontare. Il dialogo, in altri termini, può permetterci di toccare le ragioni che rendono il pensiero frammentato, spezzettato da interessi individuali e privo di legami.

Da notare che le forme di interazione fra noi umani non mancano: cantiamo in compagnia, giochiamo, danziamo, partecipiamo a dibattiti e simposi, contrattiamo e negoziamo. Ma non sempre, in tutti questi e altri casi, dialoghiamo; oppure lo facciamo male, sostiene Bohm. Il dialogo per lui è un flusso di pensiero che invade chi si pone rispetto e a confronto con altri, facendo così emergere dall'interazione nuove idee e conoscenze.

UNO Quel che so di Bohm è che rimase sconcertato nel vedere come due suoi amici, e grandi scienziati, Niels Bohr e Albert Einstein, non riuscissero mai – o quasi mai – a collaborare. I loro dialoghi si trasformavano facilmente in difesa a oltranza delle proprie convinzioni, e quindi in una reciproca chiusura.

DUE Infatti, Bohm parte dalla constatazione che la conoscenza non si trova all'interno di una sola mente – né in quella di Bohr né in quella di Einstein, e nemmeno nelle nostre –, proprio perché nessun essere al mondo vive e agisce da solo. La conoscenza – ormai lo sappiamo bene – si forma e sviluppa nella relazione tra differenti soggetti. E con essa il sentire passioni e desideri, l'aderire a convinzioni e credenze, ciò che noi semiotici chiamiamo *senso* o anche *orizzonte di valori*.

TRE Già, ma di che cosa parliamo alla fin fine noi semiotici quando parliamo di *senso*?

UNO Domanda insidiosa e lecita. Ma non depistare. Rimaniamo su Bohm.

TRE Hai ragione. Volevo solo cogliere l'occasione per porre una questione, senza pretesa di aprirla per discuterla ora. Chiedo scusa. Ma sappiamo che è per questa ragione che ricorriamo al dialogo: per aprire porte, anche quando si sa che non si hanno le chiavi per richiuderle.

DUE Lo stesso Bohm direbbe che non vi sono regole consolidate per condurre un dialogo, perché il suo fine è apprendere, anche dal caso e dagli accidenti, ma senza informazioni che vengano impartite da qualcuno che già le possiede. Nel dialogo si apprende attraverso partecipazione inventiva tra pari.

UNO E allora che dite, facciamo intervenire nel nostro dialogo Bohm, fisico e filosofo?

DUE Certo. Anche perché mi piacerebbe sapere da che cosa deriva la sua grande fiducia nel dialogo.

BOHM Quali sono i problemi del mondo? Sembrano così tanti che è difficile anche solo cominciare a elencarli. Vediamo guerra, carestia, tortura, saccheggio, malattia, ogni sorta di sporco trucco politico. [...]

Perché abbiamo accettato questo stato di cose così distruttivo e così pericoloso e che favorisce così tanto l'infelicità? Sembriamo in qualche modo ipnotizzati. Andiamo avanti con questa follia e nessuno sembra sapere cosa fare o dire. In passato la gente era abituata a sperare che una qualche soluzione sarebbe apparsa, come la democrazia o il socialismo o qualcos'altro, forse la religione; ma questa mentalità ottimista si è molto indebolita, perché non ha funzionato affatto. Io sostengo che dietro tutto questo ci sia qualcosa che non comprendiamo a proposito di come funziona il pensiero.<sup>7</sup>

UNO A saperlo, mi verrebbe da dire. Ma chiedersi “come funziona il pensiero” equivale a chiedersi – almeno nel circondario della scienza semiotica – “come funziona la comunicazione del pensiero”. E mi pare che sia proprio questo che Bohm abbia in mente: se da un lato la facoltà di pensare è all'origine di ogni civilizzazione, dall'altro essa ha prodotto una civilizzazione sempre più problematica, per non dire distruttiva, come si evince da ciò che qui ci dice, e che costituisce la premessa del suo modo di intendere il dialogo.

Ecco, che cosa abbiamo sbagliato? Perché ciò che ci ha permesso di sviluppare la scienza è anche ciò che porta alla catastrofe? Da che cosa il pensiero – la razionalità e la progettualità – è stato inquinato? Dalla frammentazione, abbiamo detto. Ma solo da questo?

BOHM Un assunto chiave che dobbiamo mettere in discussione è che il nostro pensiero sia il nostro personale pensiero individuale. Ora, in parte lo

---

<sup>7</sup> Bohm (1996: 117-118 tr. it.).

è. Abbiamo una qualche dipendenza. Ma dobbiamo osservare con più attenzione. La cosa è più sottile del dire se è o non è individuale. Dobbiamo vedere ciò che il pensiero è *davvero*, senza presupposizioni. Sto cercando di dire che la maggior parte del pensiero nella sua forma generale non è individuale. Ha origine dalla cultura complessiva e ci pervade. Lo raccogliamo da bambini dai genitori, dagli amici, dalla scuola, dai giornali, dai libri e così via.<sup>8</sup>

TRE È curioso come ogni studioso che si sia occupato di dialogo, pur con prospettive e finalità diverse, prima o poi lascia trasparire due concetti, che ormai dobbiamo considerare ineliminabili: *relazione* e *alterità*.

Il pensiero individuale, dice qui Bohm – e ribadiamo che questo termine non include solo i prodotti dell'intelletto cosciente –, non può che essere collettivo perché in relazione con *altri* pensieri. E quindi il pensiero collettivo è per definizione più ampio e ricco di quello individuale: «È importante riconoscere che la maggior parte delle nostre rappresentazioni nasce collettivamente e che ciò conferisce loro maggior potere» (Bohm 1996: 129 tr. it.). Questa citazione mi richiama alla mente la metafora della fune di Peirce. Riguarda i suoi principi anticartesiani in *Some Consequences of Four Incapacities* (1868). Eccola.

PEIRCE Noi, come singoli individui, non possiamo ragionevolmente sperare di raggiungere la filosofia definitiva che perseguiamo; possiamo soltanto cercarla, dunque, attraverso la *comunità* dei filosofi. [...] Il ragionamento filosofico non dovrebbe formare una catena, che non è mai più forte del suo anello più debole, ma una fune le cui fibre possono anche essere molto sottili, purché siano abbastanza numerose e intimamente connesse.<sup>9</sup>

UNO Bene, ti ringraziamo. Ricordavamo certo questa metafora, che da sola dice più di tutti i nostri discorsi. E fai bene a porre al centro della dialogicità i termini *relazione* e *alterità*. Ma dobbiamo ancora capire dove conduce il dialogo di Bohm.

---

<sup>8</sup> Bohm (1996: 120-121 tr. it.).

<sup>9</sup> Peirce (CP 5.265; *Opere*: 82).

TRE Non correre. Abbiamo accennato a un tema – la frammentazione – che non abbiamo per nulla sviluppato.

C'è un saggio di *On dialogue* (Bohm 1996) che ha per titolo “Il pensiero partecipativo e l'illimitato”. Qui il fisico filosofo contrappone il *pensiero partecipativo* al *pensiero letterale*: il primo, sostiene Bohm, è un modo di percepire e di pensare che abbiamo ereditato dalla storia e dalla tradizione, che possediamo da milioni di anni; il secondo è invece quello che abbiamo adottato in epoche più recenti.

Il primo è il pensiero che ci fa sentire di essere parte delle cose che percepiamo: noi e il mondo-ambiente, l'*Umwelt*, siamo come un tutt'uno. Il pensiero partecipativo ha qualcosa del pensiero magico, come se esistesse un Grande Spirito che ci accomuna. Ad esempio, è quel sentimento che ci induce a pensare che noi non abitiamo in una città, ma *siamo* la città in cui viviamo. Così come il totem è la tribù.

Il pensiero letterale, invece, si impone con la razionalità e considera il mondo esterno per quello che esso è – o che interpretiamo come debba essere. È il pensiero della tecnica, il pensiero che descrive, che categorizza, che separa.

BOHM Il pensiero letterale si è affermato nella consapevolezza cosciente e ha reso possibile la tecnologia, e in molti sensi ciò è stato un enorme vantaggio. Allo stesso tempo il pensiero partecipativo è scivolato in qualche modo nell'ombra; si è eclissato, ma è rimasto nascosto.<sup>10</sup>

UNO Ma tu parlavi di frammentazione.

TRE Infatti. Sentiamo ancora Bohm:

BOHM Il pensiero partecipativo vede che ogni cosa partecipa di ogni cosa, vede che il suo stesso *essere* partecipa della terra – esso non ha un'essenza indipendente. È lo stesso che dire che siamo nutriti dalla terra. Considerate il cibo – partecipate del cibo, letteralmente. Quel cibo, che appare come un oggetto separato, diventa voi. *Dove* diventa voi? *Come* può diventare voi? A quale stadio? Dove tracciate la linea? Come potete vedere, c'è qualcosa di

---

<sup>10</sup> Bohm (1996: 163 tr. it.).

sbagliato nel considerare il cibo come un oggetto letteralmente separato. Tale pensiero letterale tende a frammentare, mentre il pensiero partecipativo tende a mettere le cose insieme.<sup>11</sup>

TRE Il pensiero letterale, il pensiero finalizzato alla tecnica e da questa dominato, tende a *frammentare*. Ha bisogno di organizzazione, in qualsiasi campo della vita sociale ed economica. Questo comporta che le persone vengano ridotte a *oggetto*, a un *ruolo* da eseguire: «Il pensiero letterale conosce la persona in base alla sua funzione – essa è qualsiasi cosa la definiate – un lavoratore, un banchiere, questo o quello. Ciò istituisce la gerarchia sociale – le persone sono isolate le une dalle altre e la partecipazione è molto limitata» (Bohm 1996: 166 tr. it.). Il fatto però è che una società non può essere considerata come un insieme di oggetti o di ruoli. Una società è un insieme di soggetti, persone, pensieri, coscienze e progetti. È un insieme partecipativo. Da qui la necessità del dialogo.

BOHM [...] in un gruppo di dialogo potreste dire che ognuno è differente – “Io sono qui, tu sei là, tu sai questo, io so quello”, e così via. Ma potremmo anche dire che la partecipazione sta avendo luogo, il che significa che ognuno partecipa di ciò che avviene e che forse dà anche un contributo. Anche se non date un contributo visibile, state partecipando e prendendo parte in qualche modo. Tutti i pensieri, sentimenti, visioni, opinioni, ci entrano dentro e crescono in noi, anche quando pensiamo di star loro resistendo.

[...]

Il pensiero è tutto uno, si manifesta in ogni sorta di luogo e con ogni sorta di contenuto specifico. Così, lo spirito del dialogo è importante nell'affrontare la questione del pensiero letterale e partecipativo, sebbene ci rendiamo conto di andare in una direzione su cui una parte molto ampia della cultura non è per nulla d'accordo.<sup>12</sup>

DUE Bene, direi che è arrivato il momento di presentare alcuni principi base che secondo Bohm possono portare a una pratica dialogica *feconda* – altro aggettivo non trovo per poterla definire.

---

<sup>11</sup> Bohm (1996: 164 tr. it.).

<sup>12</sup> Bohm (1996: 167 tr. it.).

Innanzitutto, così come noi abbiamo già sottolineato la differenza fra dialogo e conversazione, Bohm si premura di distinguere il dialogo dalla discussione o dal dibattito, i quali si basano solo sul mettere a confronto diverse posizioni allo scopo di decidere chi abbia ragione o quale sia la tesi migliore. Un dibattito, in altri termini, ha una funzione deliberativa – come avrebbe detto Aristotele. Nel dialogo invece il pensiero di ogni dialogante ha bisogno di fluire libero e privo di ostacoli, in modo che l’oggetto del conoscere possa emergere dalle loro stesse parole, come se il fine del parlare fosse quello di *cercare di dire ciò che ancora non conosciamo*.

UNO Un bel paradosso.

DUE No, non proprio. Non abbiamo forse detto, in uno dei nostri primi incontri, che il dialogo di riflessione, il dialogo di ricerca, pone al centro dei dialoganti un oggetto ignoto, seppure condiviso?

UNO Ma io intendevo lodare il paradosso, non metterlo in discussione.

TRE Io passerei ancora la parola a Bohm. C’è un passaggio, uno dei tanti, in cui il fisico evidenzia quale potrebbe essere l’ostacolo maggiore al fluire del pensiero in una relazione dialogica: la difesa dei propri assunti. E non si tratta solo di opinioni di cui un soggetto è fermamente convinto; questa difesa consiste anche nel mettere il proprio pensiero e le proprie emozioni come scudo e schermo davanti all’altro. Come se la ragione del dialogare si riducesse alla rappresentazione di sé davanti all’interlocutore-spettatore. Se così, in uno scambio dialogico, la presenza di credenze e opinioni dei due interlocutori è ineliminabile, il dialogo dovrà essere l’occasione per mettere tali credenze e opinioni in discussione. O meglio, più che “mettere in discussione”, bisognerebbe dire “mettere in dialogo”, perché nel dialogo il pensiero individuale si espone, di fatto, al pensiero di altre menti. Per questa ragione la difesa dei propri assunti è un esercizio infecondo. Il dialogo è occasione per l’esplorazione delle alterità.

BOHM In un dialogo, persone che provengono da background diversi, tipicamente possiedono differenti assunti di base e opinioni. In quasi ogni gruppo troverete probabilmente tantissimi assunti e opinioni molto diver-

si di cui non siamo immediatamente consapevoli. È una questione culturale. Complessivamente, nella cultura vi sono numerosi assunti e opinioni che aiutano a costituire quella cultura. E vi sono anche sottoculture, che sono in qualche modo differenti le une dalle altre a seconda dei gruppi etnici, o delle situazioni economiche, della razza, della religione o di migliaia di altre cose. Le persone arriveranno a formare gruppi provenendo da culture o sottoculture diverse, con assunti e opinioni diversi. E possono non rendersene conto, ma hanno una qualche tendenza a difendere reattivamente i propri assunti e le proprie opinioni persino di fronte alla prova che non sono giusti, oppure avranno semplicemente una tendenza analoga a difenderli da qualcuno che ha un'altra opinione.<sup>13</sup>

UNO Infatti, più che a ciò che *viene detto*, Bohm è interessato a ciò che nel corso di un dialogo – e attraverso il dialogo – *accade*. Il dialogo è un processo di pensiero collettivo. Sentiamolo ancora:

BOHM Il dialogo è realmente orientato a penetrare l'intero processo del pensiero e a cambiare il modo in cui il processo del pensiero avviene collettivamente. Non abbiamo ancora davvero considerato con molta attenzione il pensiero come un processo. Ci siamo *dedicati* ai pensieri, ma abbiamo solo fatto attenzione al contenuto, non al processo. Perché mai il pensiero richiede attenzione? In realtà, qualunque cosa richiede attenzione. Se mettessimo in funzione le macchine senza attenzione, esse potrebbero guastarsi. Anche il nostro pensiero è un processo e richiede attenzione, altrimenti finirà per funzionare male.<sup>14</sup>

DUE Qualcuno dovrebbe scrivere un saggio dal titolo: “La semiotica implicita in pensatori vari”. David Bohm e molti altri, infatti, trattano questioni che dovrebbero di diritto confluire nelle ricerche semiotiche.

TRE Hai ragione. Sentite che cosa ci dice ancora Bohm, che qui sembra quasi parlare del concetto di Enciclopedia, che lui chiama “bacino di conoscenza”:

---

<sup>13</sup> Bohm (1996: 71-72 tr. it.).

<sup>14</sup> Bohm (1996: 69 tr. it.).

BOHM Abbiamo la sensazione di “conoscere” ogni sorta di cose. Ma potremmo dire che forse non siamo “noi”, ma la conoscenza stessa che conosce ogni sorta di cose. L’idea è che la conoscenza – che è pensiero – si muove autonomamente: passa da una persona all’altra. C’è un bacino complessivo di conoscenza per l’intera specie umana, come per computer differenti che condividono un bacino di conoscenza. Il bacino del pensiero si è sviluppato per molte migliaia di anni ed è pieno di ogni sorta di contenuto.<sup>15</sup>

UNO Ecco, qui si trova un’insidia, o una contraddizione. Il pensiero collettivo, abbiamo detto, è più vasto del pensiero individuale; per tale ragione ogni individuo non può che attingere alla conoscenza collettiva per poter ampliare la propria. Ma il pensiero collettivo è appunto come un vasto bacino, un deposito di nozioni e credenze, spesso contraddittorie e incoerenti. E soprattutto, non sempre e necessariamente sottoposte a sperimentazione e verifica. Peirce direbbe che in quel vasto bacino si trovano credenze che si sono formate attraverso metodi tutt’altro che scientifici.<sup>16</sup> Del resto, non siamo ancora del tutto usciti dal pensiero magico e dai radicalismi religiosi – per quanto religione e pensiero magico siano a loro modo necessari alla psiche. Ma anche nelle sfere della prassi quotidiana e pubblica, come la politica e le relazioni culturali, per molti versi ci troviamo ancora ad avere a che fare con forme di pensiero aberranti, per logica ed etica, eppure diffuse. Sfruttamento delle classi e delle popolazioni più deboli, razzismo biologico e culturale, sessismo e omofobia, richiami a identità tanto rigide da condurre facilmente alla guerra: tutto ciò, e altro ancora, ci dice che *collettivamente* il pensiero con cui abbiamo a che fare è un fiume continuamente inquinato dai suoi affluenti – e questa è una metafora dello stesso Bohm.

DUE Una bella contraddizione.

UNO Bella, ossia tremenda, e inevitabile. Tutta la conoscenza, sostiene Bohm, è indipendente dal singolo individuo. Il problema nasce quando vi facciamo riferimento senza porci domande, come se si trattasse di un sapere dato una volta per tutte e che non necessita di verifica alcuna. Un sapere

---

<sup>15</sup> Bohm (1996: 121 tr. it.).

<sup>16</sup> Ci riferiamo al saggio del 1877 “The Fixation of Belief” (cfr. *Opere*: 353-371).

che percepiamo *ovviamente* come “vero” e “reale”. Lo riteniamo vero – direbbe ancora Peirce – perché lo troviamo in accordo con le nostre certezze, o perché lo apprendiamo da chi ne sa più di noi, o perché esso ci appare autoevidente.

È a partire da questo bacino che si formano – tacitamente e nel corso del tempo – le nostre rappresentazioni del mondo e i nostri giudizi sul mondo. Questo vuol dire che molti problemi del pensiero – pregiudizi, stereotipi, false credenze – possono essere affrontati, e forse risolti, solo se siamo in grado di metterli in crisi. O come si diceva prima, di metterli in dialogo.

TRE È passata una settimana dal nostro primo incontro. Propongo una pausa di un giorno. O meglio, per essere sincero, io domani ho altro da fare.

## Nono incontro Come un decalogo

DUE Abbiamo parlato molto di David Bohm nel nostro precedente incontro, ma forse non è ancora del tutto chiaro perché secondo Bohm proprio attraverso il dialogo possiamo sfuggire all'ovvia verità del pensiero che, come dicevi tu l'altro ieri, è come un "fiume continuamente inquinato".

TRE Il pensiero collettivo, proprio in analogia con il concetto di Enciclopedia, oltre che come un *bacino* (ossia un contenitore da cui attingere) può essere visto come una *selva labirintica* (direbbe Eco), dove sia ogni pianta sia ogni percorso è visibile da innumerevoli punti di vista. Ci si chiede sempre: quale punto di vista privilegiare? e quale, fra i molti, mi restituisce l'immagine più fedele? Ecco, qui entra in scena la proposta di Bohm, il suo modo di intendere il dialogo. Bohm sostiene che proprio nel *mettere in dialogo* questi innumerevoli punti di vista e le visioni contrastanti è possibile (dico io) riuscire a vedere chiaramente la natura di un problema: a rendere il fiume dove convergono le nostre idee meno inquinato – limpido, se ce la facciamo.

UNO Io invece osservo che è più di una settimana che parliamo e non abbiamo ancora provato a dire come, secondo noi, dovrebbe svolgersi un dialogo affinché sia efficace ed efficiente. Conoscete la differenza, vero?

DUE Non provocare. L'efficacia è la capacità di un artefatto, o di un enunciato, di produrre pienamente e di ottenere l'effetto desiderato. L'efficienza si ha invece quando oltre all'effetto previsto l'artefatto risponde in modo ottimale ai fini a cui dovrebbe servire. E così per testi o enunciati.

TRE E poi c'è un terzo elemento, secondo la visione ergonomica,<sup>1</sup> ossia la soddisfazione: il vero effetto che dovrebbe interessarci, l'annullamento di condizioni di disagio e l'affacciarsi di un benessere emotivo o cognitivo.

UNO Bene, vi ringrazio. Il fatto è che molti confondono i due termini o si interessano solo del primo. Ma un'efficacia senza efficienza – e senza produrre soddisfazione, fai bene a ricordarlo – è un atto meramente meccanico. E quindi non semiosico.

TRE Ma non penso che sia di questo che dovremmo parlare. Invece, vorrei proporvi un decalogo che ho buttato giù ieri pomeriggio, stimolato da ciò che abbiamo discusso negli ultimi incontri. Un decalogo che ovviamente “metto in dialogo”, felice delle vostre integrazioni.

UNO Diffido dei decaloghi, ma sono curioso. Può essere un'occasione di verifica e approfondimento. Sentiamo.

TRE Ti capisco, ma oggi vi propongo un incontro di sintesi, breve, così poi ci occupiamo delle nostre faccende. I dieci punti li ho divisi in due parti: *aperture e attese*.

#### *Aperture*

1. Sospendere i propri assunti e le proprie credenze.
2. Rinunciare al proprio giudizio sul *dire* dell'altro.
3. Permettere agli altri di accedere ai propri assunti.
4. Lasciare all'altro spazio di azione.
5. Evitare che il dialogo verta solo sulle credenze dei due dialoganti.

#### *Attese*

6. Incanalare il dialogo solo sugli argomenti di avvio e su quelli che entrano in scena.
7. Le digressioni sono accettate, ma per svilupparle occorre valutare la loro pertinenza.

---

<sup>1</sup> Il riferimento è alla Norma ISO 9241-210:2019 (3.13. Usability): <<https://www.iso.org/standard/77520.html>>, online il 31 luglio 2023.

8. Dare cittadinanza all'imprevisto.
9. Attendere ciò che sorprende.
10. Attendere che le conclusioni del dialogo arrivino dal dialogo stesso.

UNO Aperture e attese: mi sembra una buona suddivisione. Che cosa è infatti il dialogo se non aprire i pensieri che si sono sempre pensati per attendere i pensieri che non si sono ancora pensati?

TRE Ti ringrazio. Anche per il serissimo gioco di parole. Propongo allora di procedere così: io illustro uno dopo l'altro i dieci punti, e voi a turno li commentate.

Il primo punto del decalogo prende esplicitamente spunto da David Bohm: *Sospendere i propri assunti e le proprie credenze.*

Ciò non vuol dire rinunciare a esprimere proprie opinioni o interpretazioni; vuol dire che tutto ciò che si esprime lo si lascia aperto agli altri, senza difenderlo né portarlo alla discussione allo scopo di acquisire simpatie o crediti.

UNO Penso che, considerate le nostre abitudini sulla voglia di affermarsi, questo sia il punto più difficile. È come se Bohm ci chiedesse di mettere in atto un esercizio spirituale. Lasciare a casa le proprie credenze, rinunciare a difendere le proprie fedi, porre le proprie opinioni sullo stesso livello di quelle degli altri, tutto ciò comporta uno sforzo cognitivo ed emotivo notevole. Fai bene a metterlo al primo posto.

TRE Il secondo punto: *Rinunciare al proprio giudizio sul dire dell'altro.*

Analogamente, quando ascoltiamo l'altro non bisogna contestarne gli assunti o le interpretazioni. Occorre invece capire i suoi punti di vista più a fondo possibile, anzi, occorre cercare di "entrare" nelle sue interpretazioni, così come si entra in una casa di estranei, e cercare di rendere tali punti di vista a noi via via familiari, anche se non li condividiamo.

DUE Il dialogo è ospitalità, mi verrebbe da dire: tu mi apri la porta dei tuoi pensieri, io vi accedo grato dell'invito. E anche se la tua casa non è la mia, sarò lieto di visitarla e osservarla in ogni angolo. Le case degli altri mi appassionano sempre, mi fanno immaginare la loro vita, sono fonte di possi-

bili narrazioni. Cerco di farmi un'idea di quanto tempo chi la abita passa in una camera o in un'altra, come cucina, se ama stare solo o se invita amici. Così per le opinioni degli altri: pur se avverse o proprio perché differenti dalle nostre, dovrebbero farci provare una sensazione simile. Nel dialogo questo vuol dire mettersi in ascolto.

TRE Il terzo punto: *Permettere agli altri di accedere ai propri assunti.* Tutti gli interventi degli interlocutori devono essere aperti. Apertura vuol dire, in questo caso, che ogni dialogante può “entrare” negli assunti degli altri per conoscerli meglio, per acquisire conoscenze che mancano, per proporre modifiche, per stabilire relazioni, ecc. Questa è l'apertura come accessibilità al proprio sapere.

UNO Anche nelle dispute più accese, come quelle da *pro* e *contro* di Pietro Abelardo,<sup>2</sup> è bene tenere aperte tutte le porte e le finestre delle opinioni. Sì, come entrare in casa d'altri, per capire se poi davvero le opinioni sono così distanti e contrapposte. In fondo, è una bella soddisfazione scoprire di aver qualcosa da imparare anche da chi la pensa diversamente da te.

TRE Il quarto punto: *Lasciare all'altro spazio di azione.* Vi è poi l'apertura che permette, in caso di difficoltà, di trovare una via di uscita. Ogni dialogante, infatti, ha diritto di uscire da una eventuale *impasse*, di cambiare percorso argomentativo se quello utilizzato si rivela inadeguato, di avere in ogni momento diritto di “aggiunta” di argomenti o di trovare soluzioni alternative a eventuali conclusioni.

DUE Similmente al *dis-cursus* di Roland Barthes (1977), il correre di qua e di là, l'argomentare è come attraversare un territorio per raggiungere una meta. Quindi si può sbagliare strada e smarrirsi. Non è solo cortesia tollerare che il tuo interlocutore ritrovi la strada, è furbizia: un argomentare errato ed errante non giova a nessuno. E soprattutto, solo i dialoghi che vagano liberamente da un punto all'altro di una questione sono in grado di mostrarti paesaggi inediti.

---

<sup>2</sup> Vedi Abelardo [2012].

TRE Il quinto punto: *Evitare che il dialogo verta solo sulle credenze dei due dialoganti.*

Se i primi due punti vengono rispettati, questo terzo punto viene da sé. La ragione per cui si dialoga non riguarda infatti le credenze dei dialoganti, ma, al contrario, ciò che essi non sanno e che vogliono sapere. Se si genera una discussione sulle rispettive credenze, le ragioni del dialogo e della ricerca passano in secondo piano.

UNO Sapete che sempre più mi viene da pensare che le credenze siano il vero deposito del senso? Potrei anche dire che il contenuto di ogni tipo di espressione è sempre un insieme, limitato o vasto, di credenze. Che siano credenze del singolo o della collettività poco importa. Così come poco importa che siano ottenute con metodi corretti o fasulli. Anche questo punto, allora, comporta una sorta di esercizio spirituale: non solo non difendere i propri assunti, ma provare ad accantonarli, finché possibile.

TRE Il sesto punto: *Incanalare il dialogo solo sugli argomenti di avvio e su quelli che entrano in scena.*

Divagare fa bene, ma non è bene abbandonare l'argomento del dialogo rischiando di abbandonare anche la ragione per cui si dialoga. Così, nel corso del dialogo possono entrare in scena digressioni, associazioni di idee, riferimenti che si distaccano dall'argomento principale. Tuttavia, ogni nuovo argomento va considerato momentaneo e deve presto riconfluire nell'argomento di avvio.

DUE Anche a noi piace il divagare. E visto che prima si citava il *dis-cursus* di Barthes, il percorrere diverse direzioni che dà vita al *discorso*, ora potremmo quasi elevare il *di-vagare* come ciò che dà vita al dialogo. Ma mentre il discorso si definisce nella propria coerenza, il dialogo che divaga corre il rischio di sfrangiarsi, di straripare dal proprio alveo e diventare indefinita palude. Oppure di scoprire nuovi tracciati da percorrere, altri campi su cui divagare. La domanda è se si tratta di un rischio che valga la pena di correre o da evitare. Certo è che un solo dialogo potrebbe generarne diversi altri.

TRE Il settimo punto: *Le digressioni sono accettate, ma per svilupparle occorre valutare la loro pertinenza.*

In ogni caso, tali digressioni devono essere pertinenti all'argomento del dialogo, come una sorta di ramificazione che trae origine dallo stesso tronco. Se le digressioni non sono pertinenti occorre bloccarle, pena la mancanza di intensità semantica del dialogo.

UNO E sì, questo punto mette in guardia rispetto al pericolo di vanificare lo scopo di un dialogo. Specie di un dialogo di ricerca. Viene da citare Dante, che nel Canto XXIX del *Paradiso* (127-129) scrive:

*Ma perché siam digressi assai, ritorci  
li occhi oramai verso la dritta strada,  
sì che la via col tempo si raccorci.*

Sfuggire alla pertinenza vuol dire allontanarsi dalla “dritta strada” e allungare il cammino. Con il rischio di dirigersi verso l'inconcludente ed esporre il dialogo al fallimento. Quando la digressione svia verso percorsi che s'allontanano dall'intento comune, il dialogo deraglia, perché a prevalere sono gli interessi particolari dei dialoganti e non il tendere insieme verso una meta.

TRE L'ottavo punto: *Dare cittadinanza all'imprevisto.*

L'imprevisto è sempre da accettare. Anzi, se un dialogo vuole essere euristico, occorre in un certo senso attendere che compaiano imprevisti. Ciò vuol dire che bisogna saper cogliere la pertinenza di ogni elemento imprevisto. L'imprevisto può presentarsi sia all'interno del dialogo per via di associazioni o di improvvise abduzioni, sia all'esterno per via di eventi accidentali che però risultano casualmente (quindi senza una causa esplicita o evidente) “sincronizzati” con il tema del dialogo.

DUE Diverso è il caso dell'imprevisto, intendo rispetto alla digressione impertinente. Ciò che è non previsto può essere la meta che non si sapeva di cercare, e che pur viene trovata. L'imprevisto è un ramo nascosto del possibile.

TRE Il nono punto: *Attendere ciò che sorprende.*

I dialoganti devono quindi essere tesi verso l'imprevisto e il sorprendente, come fosse un “oggetto di valore” da sollecitare. Tuttavia, l'attesa non può

essere vissuta come ansia, o come preoccupazione infondata sugli esiti del dialogo, o come attesa di una risposta che il dialogo dovrebbe necessariamente fornire. Un dialogo, infatti, può anche non portare a nulla, o meglio: anche il risultato negativo di un dialogo è un risultato.

UNO E così siamo arrivati: il dialogo è il terreno fertile dell'abduzione e quindi dell'inventiva. L'imprevisto e il sorprendente possono affacciarsi in qualsiasi momento, guizzare dalle parole dell'interlocutore, per caso e per inattese combinazioni. È il fuoriprogramma che diventa programma.

TRE Il decimo punto: *Attendere che le conclusioni del dialogo arrivino dal dialogo stesso.*

Qualsiasi sia quindi l'oggetto di valore cui il dialogo tende, questo deve derivare dal dialogo stesso. Non può cioè né essere definito prima del dialogo (anche se auspicato), né aggiunto dopo il dialogo, come fosse una mancanza cui occorre porre rimedio. In ambedue in casi, infatti, l'azione dialogica si presenterebbe come fatto pretestuoso e non strumento di ricerca.

DUE Ogni tanto andiamo dicendo che il dialogo è uno strumento, ma la metafora va cambiata, e quella più appropriata è stata appena enunciata: il dialogo è un *terreno fertile* che bisogna saper coltivare. È in questo terreno – o *da* questo terreno, in virtù della sua forza interna – che nuove conoscenze possono germogliare, se si ha la pazienza di rimanere in ascolto.

TRE Vi ringrazio per le osservazioni che avete aggiunto. So che non sono le sole, così come so che il decalogo è incompleto e di certo discutibile. È il destino di tutti i decaloghi.

## Decimo incontro Come su un palcoscenico

TRE Ritorniamo al grafo del Campo dialogico, che possiamo ancora sviluppare. Eccolo. Il grafo dovrebbe essere già chiaro di per sé, ma mettiamolo pure alla prova. E sì, perché in attesa che si autoverifichi, come dicevo qualche giorno fa, spero che sia almeno autoevidente.

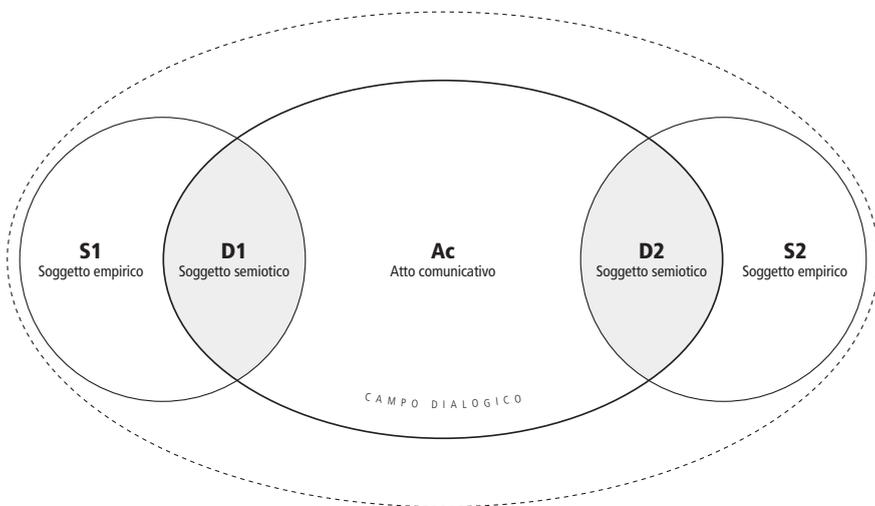


Figura 10.1. Il Campo dialogico.

DUE Finalmente ce lo mostri. Vediamo se capisco solo a guardarlo. Allora, S1 e S2 mi pare siano i due soggetti della comunicazione. Ma perché stanno fuori dal campo centrale? E chi sono D1 e D2 nelle due intersezioni? E al posto di quella AC maiuscola là in mezzo, non dovrebbe esserci la M di messaggio? O la T di testo? O la D di discorso? O la E di enunciato?

TRE Hai visto bene. S1 e S2, se guardi bene, sono i due soggetti della comunicazione, ognuno nel suo proprio campo d'esperienza. Infatti, sono due soggetti *empirici*, non ancora due soggetti *semiotici*. I soggetti semiotici sono D1 e D2, i due dialoganti – ciò che abitualmente chiamiamo mittente e destinatario, o enunciante ed enunciatario, destinante e destinatario, autore e lettore, e via di seguito –, i quali stabiliscono un contatto di comunicazione solo una volta che si trovano dentro un Campo dialogico. Ecco perché sono posti nelle due intersezioni, quali parti in comune sia della realtà empirica sia della realtà semiotica, che in questo caso è una realtà dialogica. In modo analogo, nelle due intersezioni prima avevamo l'Oggetto immediato e l'Interpretante. Poi abbiamo visto come in esse possiamo collocare due elementi del modello biplanare di Louis Hjelmslev: la Sostanza del contenuto e la Sostanza dell'espressione. Qui notiamo che si tratta sempre di elementi che, per una ragione o per l'altra, stanno in zone di confine e più precisamente, direi, in una *zona di traduzione*.

UNO Oh guarda, questa differenza fra soggetti empirici e soggetti semiotici mi fa venire in mente un brano di William Shakespeare, che si trova in *As you like it*. È Jaques a parlare:

SHAKESPEARE

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages.<sup>1</sup>

*Tutto il mondo è un palcoscenico,  
e tutti gli uomini e le donne solamente degli attori.  
Essi hanno le loro uscite e le loro entrate.  
Ognuno nella sua vita recita molte parti,  
e i suoi atti sono sette età.*

DUE E perché ora anche tu citi Shakespeare?

---

<sup>1</sup> Shakespeare, *As you like it* (Atto II, Scena VII).

UNO Perché come nel palcoscenico di Shakespeare, ognuno di noi è un soggetto che entra ed esce dalla scena della comunicazione. Questa scena è il *Campo dialogico*. Fuori dalla scena – fuori dal campo –, ognuno di noi è solamente un *soggetto empirico*; e in quanto soggetti empirici siamo così come siamo, o come crediamo di essere, forse inconoscibili, come un Oggetto dinamico. Dentro la scena invece diventiamo *soggetti semiotici*, perché siamo così come la circostanza dialogica o di comunicazione richiede, come un Oggetto immediato, ossia così come risultiamo rappresentati nell'atto di comunicazione. Siamo soggetti in relazione.

Nella comunicazione – ossia una volta che ci si trova in un Campo dialogico –, i soggetti empirici si trasformano in soggetti semiotici. Greimas qui parlerebbe in termini di ruoli attanziali, e quindi di *Dialogante Enunciatore* e di *Dialogante Enunciatario*.

DUE Ci sarebbe allora da riprendere una ben nota categoria della psicologia analitica di Carl Gustav Jung: *Persona*. In analogia con la maschera del teatro latino, *Persona* è l'atteggiamento e l'aspetto esteriore che un individuo manifesta nella società e che «corrisponde da un lato alle sue intenzioni, dall'altro alle esigenze e alle opinioni del suo ambiente» (Jung 1921: 23 tr. it.). In un Campo dialogico ogni soggetto empirico assume una certa *Persona* – un certo modo di porsi all'altro. Per un verso si presenta in quanto *simulacro* del soggetto empirico, per un altro indossa una *maschera* che ritiene adeguata alla situazione comunicativa, mostrando in tal modo all'interlocutore una sua certa specifica *immagine*. Un suo *aspetto*.

Perdonatemi l'inciso e proseguite pure con le vostre argomentazioni.

TRE Al contrario, ti ringrazio. Ho apprezzato il contributo teatrale, e potremmo ritornare sull'idea di *Persona*, tirando in ballo anche George Herbert Mead.

DUE Per non dimenticare, aggiungo, lo splendido film di Ingmar Bergman del 1966, il cui titolo è alla latina: *Persona*. Un film su un dialogo apparentemente unidirezionale, perché Elisabeth Vogler, l'attrice che durante una recita dell'*Elettra* si blocca e chiude in un mutismo assoluto, da quel momento sceglie coscientemente di non parlare più. A parlare sarà invece solo Alma, l'infermiera che la prende in cura, in totale isolamento, in una

casa in riva al mare. Eppure la relazione dialogica fra le due donne è viva ed efficiente, smuove nell'intimo le due esistenze, fino ad arrivare all'aperto conflitto. Perché forse il mutismo di Elisabeth non è sottrarsi al dialogo, ma cercare il dialogo in una dimensione più profonda.

Ho amato molto questo film. Se lo avessi qui, vi mostrerei volentieri il fotogramma a mio avviso più bello, un'immagine che forse vale tutte le nostre disquisizioni sulla dialogicità. Ma non ho pensato di portare con me il libro in cui è riprodotta.

UNO Ricordo bene questa immagine, anche perché me ne parli sempre. Alma, con gli occhiali da sole, è adirata con Elisabeth, che però ne ignora il motivo. E il motivo è che Alma ha scoperto che Elisabeth in una lettera ha rivelato a qualcuno tutto ciò che lei le ha raccontato, presa dal desiderio di parlare, di far conoscere la sua storia, i suoi amori e la sua intimità.

TRE E altro ancora. Anch'io ho visto una decina di volte questo film. Ma ora andiamo avanti con il nostro GRES. Riportiamo gli occhi sul diagramma della figura 10.1.

Nel mezzo della scena c'è l'AC che rappresenta l'*atto comunicativo*. Ma anche l'*artefatto comunicativo*. In entrambi i casi, con AC si intende tutto ciò che fa da mediazione, e quindi i messaggi e i testi, così come, ad esempio, le distanze e i contatti, le posture e i silenzi. Pensa a quelli delle due protagoniste nel fotogramma di *Persona*: a parlare, qui, è la direzione dei loro sguardi. E direi che atti o artefatti di comunicazione sono anche le stesse tecnologie e ogni sorta di medium di cui ci serviamo per comunicare. Il termine "artefatto" mi sembra adeguato in questo caso, perché sta a indicare tutto ciò che noi produciamo *ad arte*: secondo intenzione e in vista di uno scopo. Ciò vale anche quando un *qualcosa* diventa artefatto comunicativo per inferenza da parte del soggetto ricettore – come quando in montagna fissiamo nella memoria un certo masso o albero come punto di riferimento per l'orientamento.

UNO Già, per inferenza: come quando a domanda non rispondi e io devo capire se tu non mi hai sentito o se fai finta di non sentire o se ci stai pensando su. Visto che ne parliamo, io vorrei invece affrontare proprio il tema della *Persona*. I tuoi D1 e D2 potrebbero essere anche P1 e P2: *Persona uno*

e Persona due. Perché – come nell’immagine di Bergman – non è detto che si dialoghi solo quando si parla.

TRE E sia, ma non cambia molto. Come anticipavo, possiamo chiamare in causa George Herbert Mead. Il punto è già noto: considerare l’individuo come parte di una comunità. Ora aggiungiamo che ogni individuo – ogni Persona – va visto come segno per tutti gli altri membri della comunità. Siamo tutti *Personae*, come le maschere di Pirandello: ci facciamo conoscere attraverso segni e conosciamo noi stessi attraverso le interpretazioni che gli altri fanno di noi. Vediamo se George Mead è d’accordo.

MEAD L’individuo ha esperienza di sé stesso in quanto tale non direttamente, bensì solo in modo indiretto, in base alle particolari opinioni degli altri individui dello stesso gruppo sociale, o in base all’opinione generale del gruppo sociale in quanto totalità alla quale egli appartiene. [...] L’importanza di ciò che definiamo “comunicazione” sta nella sua capacità di determinare una forma di comportamento all’interno della quale l’organismo o l’individuo può diventare oggetto a sé stesso.<sup>2</sup>

TRE *Oggetto a sé stesso*: è un’espressione molto ricorrente in Mead e sta a significare l’essere un *io* e, al tempo stesso, un *altro*. Ciò deriva da quanto abbiamo già detto sulla mente come parte di un processo sociale, ma che ora riprendiamo per un’altra ragione. Questo *io-altro*, questo sapersi *mettere al posto di un altro*, come nel *game* e nel *role-taking*, non sarebbe possibile in assenza di comunicazione. O meglio: in assenza di quelli che possiamo chiamare “varchi di accesso” fra una persona e l’altra. Tutto il nostro comportamento è un testo aperto attraverso cui passa la comprensione di sé e quindi degli altri; o degli altri e quindi di sé. Per questo siamo *Personae*, ossia *soggetti-segnici*.

Qui occorre tirare in ballo ancora Peirce. Sentiamo che cosa dice a proposito dell’influenza fra le idee e del fatto che un’idea non può essere influenzata da qualcosa che non sia un’idea. La domanda è: come avviene la connessione continua tra le menti?

---

<sup>2</sup> Mead (1934: 196 tr. it.).

PEIRCE Il riconoscimento da parte di una persona della personalità di un'altra ha luogo con mezzi in qualche misura identici a quelli con i quali essa è cosciente della propria personalità. L'idea di una seconda personalità, il che equivale a dire la seconda personalità stessa, entra nel campo della coscienza diretta della prima persona, ed è immediatamente percepita come il suo ego, benché con minor forza. Allo stesso tempo è percepita l'opposizione tra le due persone, cosicché l'esternalità della seconda viene riconosciuta.<sup>3</sup>

UNO Rimane un'altra duplice domanda: dove albergano queste idee che si influenzano fra di loro? e come avviene la loro connessione? Molti ricorrono alla nozione di *codice*: si comunica e si comprendono i segni degli altri per via del riconoscimento di codici. Ma nel grafo del Campo dialogico non vedo né codici né convenzioni. Dove li hai nascosti? Non mi pare che stiano dentro quello strano termine di cui abbiamo parlato nel precedente incontro – *Commens* – che pare definire tutto il campo.

TRE Se cercate il codice dentro l'idea di *Commens*, sarà difficile trovarlo. Non perché nella comunicazione non vi siano codici e convenzioni – sarei un folle a sostenere tale tesi –, ma perché queste nozioni, che hanno avuto un successo fin troppo diffuso, non ci fanno capire quello che invece occorre davvero capire. “Codice” è tanto un termine-ombrello, sotto cui si raccolgono entità diverse, quanto un termine-tapparella, che non lascia vedere o che inganna la vista. Molte volte questa tapparella sembra mostrare qualcosa, ma di fatto inganna la nostra visione della comunicazione. La nozione di “codice”, infatti, presuppone la stipulazione di una regola che associa a un  $x$  un  $y$ , come accade nel Codice penale o nel galateo. Oppure come accade nell'assunzione di un certo (e codificato) stile di comportamento, di etichetta e di gusto.

Bisogna essere risoluti e dire che tutto questo interessa fino a un certo punto la comunicazione. La quale non è *adeguamento* a un codice, ma *affinamento* delle forme più efficienti per la comprensione fra noi animali umani. E l'idea di affinamento ci porta alla nozione di *habit*, la continua ricerca di *modi di agire e di pensare* che permettono di preparare al meglio

---

<sup>3</sup> Peirce (CP 6.160).

il nostro futuro. Gli abiti sono dei modi di agire dal carattere generale, sociale e condiviso, più o meno riconosciuti da una comunità. Ciò che Peirce chiama *habit* – dal latino *habēo*, e quindi ciò che vogliamo avere e sentirci addosso, «la tendenza a comportarsi effettivamente in un modo simile in circostanze simili nel futuro» (CP 5.487) – Mead lo chiama “universale”: l’«organizzazione dei diversi atteggiamenti e delle diverse interazioni individuali in un dato atto sociale, con riferimento alle loro interrelazioni come vengono realizzate dagli individui stessi» (Mead 1934: 205 tr. it.). Codici e convenzioni sono quindi solo una parte della *Commens*. E nemmeno la più importante e interessante.

DUE Vi ho lasciato parlare, ma a ripensare al film *Persona* mi sono distratto in alcune associazioni di idee. Chiedo scusa. Anche in questo film c’è un palcoscenico, quello che Elisabeth abbandona chiusa nel suo mutismo. E pensando al teatro e alla recitazione – luogo delle maschere –, sono scivolato verso la musica e la performance, e quindi al fatto che in inglese *to play* è al tempo stesso recitare, suonare, giocare. Anche il tedesco *spielen* e il francese *jouer* hanno questi tre significati insieme. Mi chiedo quindi: che non sia anche il dialogo un gioco?

UNO Penso di sì, ne riparliamo. Ma ancor di più penso che questa sia una tua mossa teatrale per dire che per oggi non vorresti più impegnarti in discorsi troppo seri – che preferisci distrarre i pensieri con qualche gioco.

DUE In parte hai ragione. Ma ricorda che il gioco è cosa seria.

TRE Vi va una birra?

DUE E sia.

## Undicesimo incontro

### Il dialogo, un gioco

UNO Certo che il gioco è una cosa seria, ma è anche certo che tu ieri avevi più voglia di una birra che di continuare a discutere. Non importa. Stiamo pure sul gioco, perché è senz'altro vero che dialogo e gioco hanno molti aspetti in comune. Non abbiamo scritto *Gioco, Dialogo, Design*, quasi quindici anni fa? Il gioco è metafora del dialogo, il dialogo è metafora del gioco. Un chiasmo perfetto. Ma lasciamo aperta questa questione. Possiamo invece ragionare su un altro tipo di incrocio, e dire che il *game* include per diversi aspetti il *play*, il piacere e la libertà del fare; e che a sua volta è il *play* che rende un *game* un'attività tutt'altro che meccanica e che vale la pena di essere vissuta. Senza la dimensione del *play*, il *game* rischia di esaurirsi in un fatto puramente computazionale. Anche i giocatori di scacchi provano il piacere e il brivido dell'avventura, e fremono dentro di sé, anche se li vediamo concentrati e fissi come scolaretti ben composti e diligenti.

DUE A questo proposito mi viene in mente ancora Mead. Visto che parliamo di pensiero e semiosi, e che mettiamo *dialogo* e *gioco* in relazione, mi sembra cosa buona riprendere le sue osservazioni su *Play* e *Game* nella formazione dell'individuo.

Da autore di lingua inglese, Mead sfrutta infatti la differenza fra *Play* e *Game*, termini che noi traduciamo solo con “gioco” ma che nella traduzione italiana di Roberto Tettucci del 1966<sup>1</sup> sono stati resi con “gioco puro e semplice” e con “gioco organizzato”.

TRE Sì, ritorniamo a Mead. La sua opera più nota, *Mente, Sé e società* (1934), è un implicito inno alla dialogicità. La parte che riguarda il gioco, a partire

---

<sup>1</sup> L'opera *Mind, Self and Society* di George H. Mead è stata pubblicata postuma nel 1934 a cura dei suoi studenti.

dalla differenza fra *Play* e *Game*, è un modello riuscito per spiegare la condizione dialogica non solo della semiosi e del linguaggio, ma del nostro stesso essere sociali e del nostro stare al mondo. Del nostro essere animali, mi viene da dire. Da tempo gli etologi annoverano tra le attività necessarie allo sviluppo anche il gioco,<sup>2</sup> che non serve solo a divertirsi, ma anche a imparare a stare insieme, all'autoapprendimento, ad allenarsi a sfuggire ai pericoli, a sopravvivere nel benessere.

UNO Però stiamo attenti, perché Mead, strettamente parlando, non teorizza il dialogo e non parla di dialogicità. Possiamo tuttavia spingerci a dire che, a partire dalla sua attività scientifica – la psicologia sociale – Mead ci dice qualcosa di interessante circa le condizioni della dialogicità. In questa direzione procede ad esempio dall'idea che la mente e la soggettività (che Mead chiama *Self*, il *Sé*) sono inscindibili dal nostro essere parte di una società: «La mente sorge nell'esperienza sociale» (Mead 1934: 198 tr. it.). Il pragmatismo e la concezione della semiosi di Peirce riecheggiano spesso nelle riflessioni di Mead, così come il lascito di Darwin. Come scrive Charles Morris nell'introduzione del 1934 a *Mind, Self and Society*, «al problema di come la mente e il sé dell'uomo sorgano nel processo della condotta, Mead dà una risposta in termini biosociali», perché il processo sociale nel quale sorge la mente è «un processo continuativo di organismi biologici interagenti» (Morris 1934: 14 tr. it.).

TRE Potremmo parafrasare Mead: la mente sorge nella relazione, nella semiosi, nel Campo dialogico.

UNO E sì: come Peirce, anche Mead ci dice che non possiamo concepirci come singoli individui impermeabili rispetto ad altri individui. Siamo trasparenti e cristallini, *glassy*, le nostre menti hanno soglie e accessi dappertutto, tutti ci troviamo in uno stato di perenne comunicazione. Infatti, continua Morris, «La trasformazione dell'individuo biologico nell'organismo dotato di mente o nel sé, si effettua, secondo Mead, attraverso l'opera del linguaggio che a sua volta presuppone l'esistenza di un certo tipo di società e certe capacità fisiologiche negli organismi viventi» (Morris 1934: 19 tr. it.).

---

<sup>2</sup> Vedi fra gli altri il numero 21 di *Animal Studies* (2018).

TRE Giusta precisazione: negli organismi viventi. Nella semiosi in quanto principio prima della vita e del pensiero.

Nella nostra necessaria sintesi, però, mi sembra opportuno rimanere sul tema del gioco. E lasciare la parola direttamente a Mead, che ci dice prima come il gioco puro e semplice, il *play*, sia tipico tanto di quelli che lui (ancora) chiama “primitivi” quanto dei bambini, o più precisamente di tutti quelli che si ritrovano ad agire – a giocare – dentro “azioni fittizie”. Mead fa riferimento ai miti e ai riti, alle religioni; ma noi fra le azioni fittizie potremmo inserire anche l’arte e le narrazioni, i passatempi e le distrazioni. Ad esempio, i dialoghi di intrattenimento.

Come abbiamo detto, il *play* è proprio anche degli animali. Anzi, direi che fa parte dell’animalità. Il *play*, in altri termini, è il giocare disinteressato e divagante, la cui unica funzione è – direbbero Bronisław Malinowski e Roman Jakobson – puramente fática:<sup>3</sup> ciò che conta è tenere il contatto. Il contatto è del resto anche la via per conoscere le cose, per esplorarle, per tastarle, toccarle.

UNO Ecco che cosa avevo in mente. Grazie per avermelo fatto emergere. Abbiamo detto che *to play* vuol dire giocare, ma anche recitare in teatro e suonare uno strumento. Ora tu mi parli di contatto, di conoscenza che passa attraverso le mani, o il corpo. Ma voi sapete che in spagnolo *tocar* vuol dire tanto *toccare* quanto *suonare*? Come se fosse il contatto fisico a generare il suono, a smuovere un “senso” che si trova racchiuso dentro la materia dello strumento.

TRE Bella osservazione. Che conferma che ogni lingua nel tradursi e confrontarsi con altre lingue le amplia e completa. Anche le lingue danno il meglio di sé quando le poniamo in relazione. Se è vero che non possiamo pensare un linguaggio universale, in grado di dire tutto a tutti, è anche vero che navigando fra differenti idiomi possiamo meglio esplorare noi stessi e il mondo. Come già suggeriva Omero, in un suo verso bellissimo, che ora campeggia su una delle arcate di ingresso del ponte Eiserner Steg di Francoforte:

---

<sup>3</sup> Vedi Malinowski (1923).

Πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον ἐπ' ἄλλοθρόους ἀνθρώπους  
*Navigando per il mare color del vino verso genti di altre lingue.*<sup>4</sup>

UNO In fondo dobbiamo proprio all'acqua del mare l'incontro e il dialogo fra lingue e culture. L'*Odissea* in questo senso è una metafora e un archetipo dell'alterità come conoscenza: è la navigazione, avventurosa e incerta, orientata a una meta eppure divagante, che ti proietta verso l'ignoto da conoscere.

Con la navigazione si *toccano* altre sponde e altre terre, altre lingue. Attraverso il toccare esercitiamo le nostre capacità di interazione. Come fanno i calciatori in allenamento, palleggiando.

DUE Già, come accadde a Maradona, il 19 aprile del 1989, prima della partita Bayern München-Napoli. Durante il riscaldamento, dagli altoparlanti dell'Olympiastadion di Monaco uscivano le note di *Live is Life*, del gruppo austriaco Opus. Lui, con le scarpe ancora slacciate, si mise a palleggiare al ritmo di quella canzone, quasi ballava, deliziando il pubblico.

TRE Sì sì, va bene. Ma dicevo che il nostro George H. Mead aggiunge un altro elemento, che accentua il carattere dialogico del *play*. Anzi, un elemento che mette in evidenza come il *play* – e tutto ciò che all'attività del *playing* è riconducibile – stia alla base di ogni dialogicità e di ogni interazione semiotica. È il *role-taking*, l'assumere il ruolo di un'altra figura sociale: ad esempio il giocare a guardie e ladri, come facevamo noi da piccoli. Si tratta di un giocare dove prevale una semiosi iconica, con la ricerca di associazioni e somiglianze, con i travestimenti e le messe in scena. Tanto che dal *puro gioco* del bambino si arriva al *play* della recitazione, della performance musicale e del teatro.

In tal modo i bambini usano il gioco per interpretare – qui nel senso di *imitare per comprendere, far proprio* – il mondo degli adulti, che vedono organizzato in ruoli sociali. Il risultato di tale gioco è quello di *provare*, come a teatro, i diversi ruoli e in tal mondo costruire il proprio Sé. Poi, osserva Mead, questo non basta. Non basta imitare ruoli che appartengono ad altri. In questa fase ciò che manca è un'idea generale e organizzata di sé – del *Self*.

---

<sup>4</sup> Omero, *Odissea*, I, 183.

UNO Ti ricordo però che il *play* ha anche un'altra dimensione, sempre in chiave dialogica: quella del contatto sociale. Conoscete il *grooming* degli animali, quando un soggetto provvede a pulire la pelle di un suo simile da pulci o parassiti? Certo che lo conoscete. Si tratta di una pratica igienica, ma ha soprattutto una funzione sociale, visto che, come hanno osservato gli etologi, attraverso il *grooming* si rafforza la struttura di un gruppo.<sup>5</sup> Ma chiediamo ancora a Mead, che ora vorrei sentire sul *play* e sul *role-taking*, come sia necessaria la figura di un Altro, anche se inventata.

MEAD [...] tra i primitivi la necessità di distinguere sé e organismo si manifestava in quella entità che noi definiamo il “doppio” (*double*): l'individuo possiede un sé oggettivo che è influenzato dall'individuo come esso influenza gli altri individui e che si distingue dal mero organismo fisiologico in quanto può abbandonare il corpo e ritornarvi. [...]

Noi troviamo nei bambini qualcosa che corrisponde a questo “doppio”, vale a dire quegli invisibili, immaginari compagni che molti bambini si creano nel corso della propria esperienza. In questo modo organizzano le risposte che sollecitano negli altri e anche in loro stessi. Naturalmente, l'atto di giocare con un compagno immaginario è soltanto una fase particolarmente interessante del “giocare” ordinario. Il giocare, in questo senso, specialmente la fase che precede i giochi organizzati, è un “giocare a qualcosa”. Un bambino gioca alla madre, al maestro, al poliziotto; cioè, come noi diciamo, assume differenti ruoli. Si ha qualcosa che richiama questo fatto in ciò che chiamiamo il “giocare” degli animali: una gatta giocherà con i suoi piccoli, e i cani tra loro. Due cani, giocando tra loro, si attaccheranno e difenderanno in un susseguirsi di atti che, condotti fino in fondo, equivarrebbero a una vera lotta. Vi è una combinazione di risposte che limita la violenza del morso.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Emanuele Fadda, nel suo pamphlet *Troppo lontani, troppo vicini* (2018), che tematizza la “prosmemica virtuale”, quella che si instaura attraverso i social network, dedica uno spazio al grooming, specie nella sua degenerazione in *child grooming*, ossia l'adescamento sessuale di minori. A noi interessa la sua osservazione per cui il grooming presso le scimmie è l'azione “politica” per eccellenza, proprio perché «Da un punto di vista semiotico, lo scambio di likes (come del resto il grooming tra i primati) può essere visto anche come un esempio di funzione fatica» (Fadda 2018: 43-44).

<sup>6</sup> Mead (1934: 209 tr. it.).

DUE Queste ultime battute mi ricordano qualcuno. Un altro Charles.

DARWIN Quando il mio cane terrier mi morde per gioco la mano, spesso ringhiando allo stesso tempo, se morde troppo forte e io gli dico “piano, piano”, lui continua a mordere, ma mi risponde con un breve scodinzolio che sembra voler dire “Non te la prendere, mi sto solo divertendo”.<sup>7</sup>

UNO Già, un altro Charles. Più vicino a noi, questo concetto è ben sviluppato da Roberto Marchesini.

MARCHESINI Il gioco non rappresenta un comportamento a sé, ma va analizzato in chiave motivazionale, ragion per cui, per esempio, è scorretto cercare una specifica motivazione ludica. Potremmo dire, allora, che il gioco rappresenta una meta-motivazione, vale a dire una dimensione particolare, che potremmo chiamare “per finta”, all’interno della quale si esprimono diverse matrici motivazionali, in genere quelle prevalenti e quelle più coerenti rispetto alla particolare condizione-situazione ludica. Un gatto che rincorre una pallina per gioco non si posiziona su una diversa struttura motivazionale, ma utilizza la motivazione predatoria “per finta”; allo stesso modo, un rottweiler che s’impegna in un gioco del tira-molla con il suo partner umano utilizza la motivazione competitiva “per finta”. Potremmo dire, in definitiva, che il gioco non sia altro che un “epifenomeno espressivo”, riconducibile alle cure parentali o ad altre condizioni ove la sostituzione da parte degli adulti, o la facilitazione sociale nel soddisfacimento dei bisogni, hanno consentito un esubero motivazionale, vale a dire quella condizione dove il bisogno è soddisfatto mentre l’appetenza espressiva non lo è. [...] Non vi è dubbio, infatti, che il gioco abbia un indiscutibile valore nell’allargamento esperienziale dell’individuo, perché gli consente di provare, in situazioni protette, un gran numero di comportamenti esplorativi, interattivi, sociali, ma altresì interocettivi o di consapevolezza di sé.<sup>8</sup>

DUE L’animalità è un campo fecondo per i nostri interessi. Per la dialogicità. Per il gioco. E per l’alterità. Parleremo, prima o poi, di alterità?

---

<sup>7</sup> Darwin (1872: 164 tr. it.).

<sup>8</sup> Marchesini (2018b: 5).

UNO E come potrebbe essere diversamente? Ne stiamo già parlando, per molti versi, fin dal nostro primo incontro.

DUE Bene, allora torniamo a Mead. Se il *play* riguarda la sfera della soggettività interessata al contatto fisico ed emozionale, nel *game* la prospettiva sociale diventa piena e strutturale. Nel *game*, per giocare occorre elaborare una visione e una considerazione di tutti gli altri partecipanti al gioco. L'azione di un giocatore è sempre in relazione all'azione di tutti gli altri giocatori. Se teniamo ancora il parallelo gioco/dialogo, il *play* sta al dialogo di primo tipo, divertente e divagante, mentre il *game*, e più precisamente ogni forma di gara, sta al dialogo di secondo tipo, alla competizione. È nel misurarsi con e dentro la competizione che la mente si allena alla crescita, perché la competizione non può prescindere dall'alterità. Sentiamo ancora Mead.

MEAD In un gioco [...] cui partecipi un determinato numero di individui, il bambino che ricopre un ruolo deve essere pronto ad assumere il ruolo di qualsiasi altro bambino. Se gioca in una squadra di baseball egli deve poter assumere ogni posizione che ha relazione con la sua stessa posizione. Deve sapere ciò che ciascun altro sta per fare per portare avanti il suo gioco. Egli deve assumere ciascuna di queste posizioni diverse. Questi ruoli non devono essere tutti presenti nella sua coscienza nel medesimo tempo, ma in alcuni momenti deve tenere presenti nel suo modo di agire tre o quattro individui; così, per esempio, chi sta per gettare la palla deve avere presente colui che sta per prenderla, e così via. Queste risposte devono essere, ad un certo livello, presenti nella stessa preparazione dell'azione. Nel gioco organizzato, quindi, esiste un insieme di risposte degli altri partecipanti così organizzato, che il modo di agire dell'uno provoca gli appropriati modi di agire dell'altro.<sup>9</sup>

DUE E poi c'è l'esempio del giocatore di baseball. Che mi pare possa riguardare qualsiasi tipo di giocatore, di qualsiasi sport di squadra.

MEAD La differenza fondamentale fra il “gioco organizzato” e il “gioco puro e semplice” consiste nel fatto che, nel primo caso (cioè nel “gioco

---

<sup>9</sup> Mead (1934: 210-211 tr. it.).

organizzato”), il bambino deve avere in sé l’atteggiamento di tutti gli altri partecipanti a quel determinato gioco. Gli atteggiamenti degli altri giocatori, che chi partecipa al gioco assume, vanno organizzandosi in una sorta di unità in cui consiste l’organizzazione che regola la risposta dell’individuo. L’esempio portato a illustrazione era quello di un giocatore di baseball. Ciascuno dei suoi atti è determinato alla previsione da parte sua degli atteggiamenti degli altri giocatori. Ciò che egli fa è determinato dal suo calarsi in ciascuno dei giocatori di quella squadra, perlomeno nei limiti in cui quegli atteggiamenti influiscono sulla sua stessa particolare risposta. Noi abbiamo, allora, un “altro” che è una forma di organizzazione dei modi di agire di chi è coinvolto nello stesso processo.<sup>10</sup>

TRE A ben vedere, non è allora del tutto vero che Mead non parli mai esplicitamente di dialogicità. Io l’ho sentito parlare, ad esempio, e con chiarezza teoretica, di “conversazione”.

MEAD Una volta che il sé è sorto lo si può immaginare come una persona che venga segregata per il resto della sua vita, ma che ha ancora come compagno sé stesso, ed è in grado di pensare e conversare con sé stesso allo stesso modo in cui prima ha comunicato con gli altri. [...] Noi seguiamo continuamente il nostro discorso con altre persone mediante la comprensione di ciò che diciamo, e ci serviamo di quella comprensione per la continuazione del nostro discorso.<sup>11</sup>

DUE Fosse stato un filosofo tedesco, Mead qui avrebbe avuto buon gioco a tirare in ballo il verbo *verstehen*, capire. Ovvero *ver-stehen*: lo stare al posto dell’altro, o lo stare dall’altra parte.

TRE Forse. Ha studiato però con lo psicologo tedesco Wilhelm Wundt, attraverso il quale arriva alla nozione di *conversation of gestures*, la conversazione attraverso gesti, che vede come una possibile origine dello sviluppo del linguaggio. A noi qui non interessa se il linguaggio nasca dalla gestualità; interessa però che la capacità di entrare in relazione con l’altro, e in una

---

<sup>10</sup> Mead (1934: 213-214 tr. it.).

<sup>11</sup> Mead (1934: 198 tr. it.).

relazione di domanda-risposta, la si ritrovi anche nella gestualità animale. Abbiamo già parlato di cani. Il gesto mimico del morso accennato, oppure quello di digrignare i denti per minacciare: se ci badi bene è un gesto a metà. Non colpisce. È la parte di un gesto che attende una seconda parte. È uno stimolo che attende o prepara una risposta.

UNO Nei termini di Peirce, è un segno che attende l'Interpretante dall'interlocutore, la sua risposta o reazione.

MEAD Nella “conversazione di gesti” (*conversation of gestures*) ciò che noi diciamo sollecita una certa risposta da parte di un altro soggetto, e questa a sua volta modifica la nostra azione, così che ci allontaniamo da quello che avevamo incominciato a fare in seguito alla risposta che l'altro ci dà. La “conversazione di gesti” è l'inizio della comunicazione.<sup>12</sup>

DUE «La “conversazione di gesti” è l'inizio della comunicazione». Che è come dire che la dialogicità sta alla base di ogni forma di comunicazione. Anche se non si tratta certo di un inizio cronologico, possiamo lasciare ogni remora e dire che si tratta di un inizio logico: *la comunicazione implica la dialogicità*. Così come il movimento implica la forza.

UNO Fatemi allora ritornare agli animali, che sanno meglio di noi che cosa è il gioco. Quando tu accennavi al *ver-stehen*, di fatto stavi parlando della *teoria della mente*, che abbiamo già tirato in ballo, perché anche e soprattutto nel gioco è importante avere la capacità di pensare con la mente altrui. Parlavvi di Maradona. Beh, pensa all'arte della finta: capire in anticipo il movimento che l'avversario farà, senza far capire il proprio. Io non saprei dimostrarlo, ma non escludo che anche gli animali abbiano una teoria della mente: la capacità di comprendere le intenzioni degli altri. Sentiamo chi ne sa meglio di noi.

BEKOFF Quando i cani giocano, il che significa guardarsi intorno e rendersi conto se anche gli altri cani presenti vogliono giocare e non piuttosto combattere o accoppiarsi, devono sapere che cosa gli altri cani stanno pensando e che intenzioni hanno. Ognuno di loro deve fare molta attenzione

---

<sup>12</sup> Mead (1934: 198-199 tr. it.).

a ciò che gli altri cani hanno fatto negli istanti precedenti o stanno facendo in quel momento, e ognuno di loro usa queste informazioni per prevedere cosa gli altri individui si accingono a fare. Per quanto riguarda i cani, raccogliamo continuamente prove a conferma dell'ipotesi che essi possiedano una teoria della mente. Uno dei metodi che ci ha permesso di arrivare a questa conclusione è proprio l'osservazione del cane durante il gioco.<sup>13</sup>

DUE Maledetti, voi due. Mi avete fatto riavvertire la nostalgia di un cane. Anzi, non solo nostalgia, ma anche desiderio. Lo dico ancora in tedesco: *Sehnsucht*. Che è appunto desiderio e nostalgia insieme, e anche la tensione dell'attesa. Insomma, sarebbe bello, ora, avere un cagnone con cui andare in un parco o in campagna, farlo correre e giocare, e io passeggiare per i viali e fra l'erba e gli alberi.

UNO Tu invece mi fai venire in mente Thomas Mann, il suo romanzo *Padrone e cane* (1919), che Konrad Lorenz definì «la più bella descrizione dell'anima canina». Dai, lasciamoci raccontare da Thomas questo gioco dialogico, questo sentire comune fra lui e il suo cane Bauschan. Entrambi sono già in un parco, ovviamente.

MANN Qui gironzolo un po' lungo i viali, mentre Bauschan, pronto a scattar via, inebriato dalla felicità di quegli spazi piani, galoppa in lungo e in largo per i prati, oppure, con un latrato in cui si confondono indignazione e piacere, insegue un uccellino che, terrorizzato o provocatore, gli svola ad un palmo dal muso. Ma se io mi siedo su una panca, anch'egli accorre e si sistema sui miei piedi, poiché una legge della sua vita è quella di correre solo se mi muovo anch'io; ma di riposare non appena mi fermo. Non se ne vede la necessità, ma Bauschan vi si attiene fermamente.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Bekoff (2018: 12).

<sup>14</sup> Mann (1919: 22 tr. it.).

## Dodicesimo incontro

### Il dilemma della prima mossa

DUE Ripensando ai discorsi di questi ultimi giorni, al dialogo come gioco, al palcoscenico e al *play*, e da qui al gioco in quanto *game*, o gioco organizzato, mi viene in mente l'accostamento che abbiamo fatto con il dialogo di ottenimento, qualche giornata fa. Perché anche questo tipo di dialogo richiede organizzazione e una buona dose di *teoria della mente*. Mi interessa questa capacità di attribuire ad altri stati mentali che possediamo anche noi, attraverso una metarappresentazione, come un dialogo implicito e muto. Pensa a due viaggiatori seduti l'uno di fronte all'altro, che certamente si ignoreranno per tutto il viaggio. Non si trovano – se non per qualche gesto di ordinaria cortesia – in un campo dialogico. Li abbiamo chiamati “soggetti empirici”. Mere esistenze. Ma basta un gesto ambiguo, un movimento anomalo, un eccesso di permalosità, ed ecco che una qualche relazione dialogica si attiva da sé.

Ne approfitto quindi per presentarvi Harry, un personaggio inventato da Erving Goffman e presente nel suo saggio del 1969, *Interazione strategica*. Harry ci dirà cose interessanti per meglio comprendere che cosa avviene – o che cosa pensiamo che avvenga – all'interno di questo tipo di dialogo.

UNO Un momento, perché non approfondiamo invece il dialogo più importante, quello di riflessione e ricerca? – Ah sì, non rispondere, penso di aver capito. Il dialogo di ottenimento è non solo il più diffuso, per le sue implicazioni sociali e politiche, ma è il dialogo che stando nel mezzo fra i due quasi svolge una funzione di mediazione. È così?

DUE Tu dici di aver capito quello che io intendevo dire, ma ora sono io che devo cercare di capire quel che intendi dire tu. Come nel noto verso di Dante nel Canto XIII dell'*Inferno*, verso 25: «Cred'io ch'ei credette ch'io credes-

se». Siamo entrambi in un campo dialogico, ma forse percorriamo sentieri differenti, anche se incrociati. – Vediamo se invece le cose stanno diversamente.

In effetti, il dialogo di ottenimento mi interessa perché, forse, si tratta del dialogo meno dialogante, nel senso di meno convergente, visto che i due dialoganti hanno obiettivi in opposizione. È un dialogo, ma sempre sul punto di volgersi nel suo negativo, perché sconfinava nella conflittualità e nella competizione. È insomma anche controversia, ossia, come dice Tommaso Venturini, «un accordo sul disaccordo» (2008: 375). È un dialogo che può portare alla rottura e alla separazione fra i dialoganti. Mi chiedo quindi se tutto questo non sia un paradosso e se dentro questo paradosso non ci sia qualcosa di interessante.

Ma hai ragione anche tu. A pensarci bene, il dialogo di ottenimento in effetti *sta nel mezzo*. Forse perché senza la spinta a ottenere qualcosa non esisterebbe nessun tipo di interazione. Incontriamo l'*altro* perché abbiamo coscienza del fatto di non essere autosufficienti e così cerchiamo di guadagnare ciò che ci manca. Entriamo in dialogo, anche con noi stessi, perché ci sentiamo insoddisfatti e vogliamo metterci *in ricerca*. Il senso delle cose va cercato, ottenuto.

Potremmo dire che la modalità di fondo del dialogo di ottenimento sia presente tanto nei dialoghi di divagazione quanto in quelli di ricerca. Del resto, i verbi *divagare* e *ricercare* derivano da due metafore di movimento e di orientamento, e quindi comportano la presenza di una intenzione verso una meta. Da questo punto di vista lo stimolo all'ottenimento di qualcosa può essere considerato una mediazione: un passaggio obbligato nella soluzione di uno stato di cose problematico. Come nel passaggio dal dubbio alla credenza di cui parla Peirce in “The Fixation of Belief”.<sup>1</sup>

TRE Dite cose interessanti; ma come spesso capita, vi piace divagare. Dicevi di Harry. Lo conosco anch'io Harry. Goffman studia l'interazione a partire dalla teoria dei giochi e ricorre a questo personaggio da lui inventato in diversi esempi. Utilizzando la sua terminologia, Harry è di volta in

---

<sup>1</sup> “The Fixation of Belief” è uno dei saggi pragmatisti di Charles S. Peirce, pubblicato sul *Popular Science Monthly*, 12, 1877. In italiano è stato tradotto e pubblicato per la prima volta in *Le leggi dell'ipotesi* (1984); poi nelle *Opere* (2003a).

volta *giocatore* (l'attore del gioco), *pegno* (un giocatore che non gioca con azioni proprie, se non con la sua presenza), *segno simbolico* (come un nunzio che sostituisce e rappresenta un suo superiore), *informatore* (chi è fonte di informazioni o chi sa come procurarsele). In ognuno degli esempi descritti il problema di Harry è sempre uno: quale *mossa* scegliere quando è il mio *turno*? Dove con “turno” si intende la situazione e la circostanza in cui occorre compiere una scelta; e con “mossa” l'azione che viene intrapresa quale risultato della decisione. Ma su questa differenza lascerei la parola a Goffman stesso.

GOFFMAN Analiticamente parlando, una mossa non è un pensiero, una decisione o un'espressione o qualsiasi altra cosa che avvenga nella mente di un giocatore, bensì è un corso d'azione che comporta delle conseguenze materiali reali per il mondo esterno e dà luogo a dei mutamenti oggettivi e ben concreti nella situazione esistenziale di Harry.<sup>2</sup>

TRE Vale a dire, chiunque si trovi a intraprendere una mossa dà luogo a un corso di azioni che a loro volta determinano conseguenze. Conseguenze che, a mio avviso, specie se estendiamo il discorso alla comunicazione sociale, non sono solo strettamente materiali. La comunicazione determina mutamenti negli abiti comportamentali e sociali, nei modi di pensare, di comportarsi, di dare valore alle cose e alle relazioni sociali. Insomma, di pensare all'organizzazione del presente e al progetto del futuro.

DUE Questo per quanto riguarda che cosa intendere con “mossa”. Andiamo allora diretti all'ultimo esempio in cui Goffman si serve di Harry, quello in cui questi, nelle vesti di un guerriero armato di lancia, si è allontanato troppo dal proprio territorio. Giunto a una radura, il guerriero Harry si trova di fronte a un guerriero nemico, anch'egli armato di lancia. Ma i due stanno rientrando nei loro rispettivi territori, hanno quindi entrambi alle loro spalle il territorio dell'altro: non possono scappare, sono costretti a proseguire e quindi ad affrontare la contrarietà dell'avversario. Ognuno dei due, diremmo noi, entra in tal modo in un campo dialogico dove si trova tanto *esposto* quanto *opposto* all'altro.

---

<sup>2</sup> Goffman (1969: 110 tr. it.).

La domanda è: che cosa conta in una tale situazione? Se volete, provate a rispondere, ma tenendo conto che non si tratta solamente di lotta propriamente detta, ma anche, mutando i valori dei due giocatori, di situazioni di conflitto o di superamento di ostacoli.

TRE Questa scena descritta da Goffman ricorda i versi della canzone di Fabrizio de André *La guerra di Piero*:<sup>3</sup> Piero dovrebbe sparare al nemico visto in fondo alla valle, ma non spara perché si identifica nel dolore dell'altro e non vuole «vedere gli occhi di un uomo che muore». Ecco la dialogicità, il trovarsi dentro una mente comune, il pensare con il pensiero dell'altro. Nel dialogo di ottenimento – in particolare – la comunicazione si muove in uno stato di empatia: sentire il sentimento dell'altro. Per Harry l'altro è qualcosa di simile a lui, ci dice Goffman.

GOFFMAN Ovviamente, per Harry la prima questione da prendere in esame è costituita dalle mosse dell'altro e a questo scopo dovrà prendere in considerazione una serie di possibilità. Meno importanti di tutto sono, forse, le “decisioni”, cioè le mosse che l'avversario ha deciso di intraprendere ma che finora non ha fatto molto per mettere in atto. [...] Più importanti sono le mosse approntate e quelle incominciate, le mosse cioè che l'avversario ha preparato e in cui ha cominciato a impegnare le sue risorse e che quindi ha un motivo valido, in termini di gioco, per completare. La scoperta di queste mosse prima della giocata finale è d'importanza cruciale.<sup>4</sup>

UNO Infatti, il povero Piero della canzone di De André non riesce a pensare alle mosse che il suo avversario sta preparando; avversario che più di lui si trova prigioniero dell'emotività, incapace di pensare l'Altro: «ed abbracciata l'artiglieria non ti ricambia la cortesia». Il nemico non si fa alcuno scrupolo e lo uccide.

TRE Piero non ci riesce, direbbe ancora Goffman, perché non tiene conto del *codice operativo* dell'altro, che comprende una varietà di disposizioni morali e disciplinari: la valutazione dell'utilità di un'azione, vincoli norma-

---

<sup>3</sup> Fabrizio De André, “La guerra di Piero”, in *Volume III* (1968).

<sup>4</sup> Goffman (1969: 114-115 tr. it.).

tivi, stili di comportamento e altro ancora. Allo stesso modo, per avere il sopravvento in un confronto di ottenimento occorre conoscere al meglio lo stato delle conoscenze del dialogante avversario, le sue risorse e capacità, la sua fedeltà alla parte che rappresenta, e soprattutto quanto questi è abile nel giocare.<sup>5</sup>

DUE Tutto ciò ci dice che il dialogo di ottenimento non tollera né avventura né indeterminazione. Il guerriero Harry rischia la vita, o la prigionia. In questo tipo di dialogo, contrariamente agli altri due che vedremo, lo scopo da conseguire è già pre-determinato. Richiede ed esige una forma e una direzione.

TRE E richiede soprattutto una strategia per arrivare all'oggetto da conquistare. Si vince o si perde, funziona o non funziona.

UNO E poi, il dialogo di ottenimento, in particolare, richiede una certa drammaturgia, una *dispositio*, secondo l'arte retorica, da pensare e studiare *prima* della sua attuazione. L'interlocutore può essere tanto un avversario da sconfiggere quanto una preda da conquistare: è per questo che non può essere eluso. Al contrario, è oggetto di uno *studium*, perché le sue mosse e le sue difese vanno conosciute e previste. È quello che avviene nel gioco delle carte (quando gli argomenti sono nascosti) o degli scacchi (quando a essere nascoste sono le strategie).

La necessità di una direzione, di una strategia e dello studio dell'interlocutore avvicinano, dicevo, questo tipo di dialogo al discorso retorico, nel senso di un'azione orientata alla commozione e alla persuasione, dalla evidente funzione conativa: si va *dritto al cuore*. Sì, è un dialogo-discorso tipicamente adatto al mercanteggiare e al cacciare, richiede una tecnica, da affinare. Come del resto si vede negli interrogatori di ogni film poliziesco. È un atto strategico che tollera il trucco come mezzo per aggirare le resistenze o la maggiore forza dell'interlocutore. Sì sì, è un dialogo che sta proprio nel mezzo: tra il piacere del discorrere e la fatica del ragionare, tra la divagazione senza meta e la ricerca di un bersaglio, tra l'assenza di tensione e la tensione della conoscenza.

---

<sup>5</sup> Cfr. Goffman (1969: 115-118 tr. it.).

DUE Io aggiungerei che è anche il tipo di dialogicità che conduce all'invenzione tecnica, al trovare stratagemmi per vincere o cavarsela, per imbrogliare o superare un problema, per sfuggire all'azione della forza della natura quando ci sentiamo fragili o mancanti di qualche abilità. Non possiamo correre più veloci di molti animali, allora inventiamo strumenti per difenderci da loro o per affrontarli. La dialogicità di ottenimento – ma per altri versi ogni tipo di dialogicità – dovrebbe essere propria di ogni progettualità. È l'esercizio che forma il carattere per l'azione determinata ad aggirare ostacoli e a sopperire a mancanze. È così che abbiamo inventato macchine e procedure per procurarci benefici: la leva e le ali per ingannare la forza di gravità, la locomotiva e il telegrafo per annullare le distanze, l'agricoltura per acquisire cibo dalla terra.

UNO Beh, nell'inventiva la dialogicità gioca un proprio ruolo, però teniamo distinta l'inventiva dalla dialogicità. Con il dialogo strategico si possono ottenere molte cose, inventarle è altra faccenda. Ma non voglio insistere su questo punto.

Invece, visto che abbiamo detto che il dialogo di ottenimento è anche mediazione fra gli altri due, se non altro perché si colloca a metà strada, vi chiedo: dopo il secondo tipo di dialogo si procede verso il terzo o si recede verso il primo?

TRE Ci penso. Vediamo. Non mi sembra che ci sia una direzione obbligata, ma per molti versi direi che si recede, anche nel senso psicologico. Si ritorna indietro, ci si abbandona al piacere del contatto e della parola. Perché se è vero che il dialogo di ottenimento è quello su cui si giocano molte partite sociali e politiche, è il dialogo di intrattenimento quello che accompagna la nostra vita affettiva e ci fa sentire in contatto con gli altri. Nel dialogo di ottenimento prevale la funzione conativa, la pressione sull'interlocutore, mentre in quello di intrattenimento prevale la funzione fàtica, o di contatto, che poi è una funzione sottesa e sotterranea in ogni forma di comunicazione, quella che non solo ci rassicura che stiamo comunicando, ma che viviamo in un flusso continuo di comunicazione. Che ci fa capire e sentire che non siamo soli, nel bene e nel male. Il contatto, anche quando è negato, è sempre virtualmente attivo.

DUE Partiamo allora da un’analogia, ricordando quanto detto a proposito di Mead nel precedente incontro: il dialogo di intrattenimento sta al *play* così come il dialogo di ottenimento sta al *game*. Come il *play*, il dialogo di intrattenimento è un’azione dove nulla è in palio se non il piacere della sua esecuzione.

UNO La tua analogia è tanto convincente quanto ovvia. Provo quindi a svilupparla. Se infatti il dialogare per ottenere un risultato o beneficio ci fa pensare a giochi come gli scacchi o la dama, ai giochi di carte, a tutti i giochi dove i giocatori sono anche *avversari*, allora possiamo pensare a giochi dove i giocatori sono *complici*. Mi viene in mente la differenza fra il ping-pong e il tamburello, apparentemente molto simili. Ma nel tamburello nessuno dei due giocatori ha interesse che l’altro sbagli ed entrambi si adoperano affinché la pallina sia sempre in gioco. Nel ping-pong, al contrario, ogni azione di gioco è pensata e calcolata per indurre l’avversario a fallire il colpo.

DUE A proposito di ping-pong, qui c’è un libretto che, fra le altre cose, appoggia indirettamente la nostra idea della comunicazione come attività dialogica che avviene in un campo. Non so se citare interamente le tre paginette che ci riguardano. Penso di no, perché in gran parte qui si dicono le medesime cose che anche noi stessi abbiamo spesso detto. Ad esempio che il gioco del ping-pong, appunto, è una metafora per il dialogo; e per la comunicazione tutta. Ma c’è un punto in cui l’autore si sofferma sulla pallina e che penso sia bene prendere in considerazione.

UNO Ma di che parli? Qual è questo libretto?

DUE Ti chiedo scusa. Il libro è *Filosofia del ping-pong*, lo ha scritto Andrea Baglione. C’è un capitoletto che ha per titolo “Ping-pong come dialogo” in cui si afferma che il ping-pong è una «forma assolutamente peculiare di comunicazione». Ma è interessante la ragione di questa peculiarità: perché nel ping-pong lo scambio dialogico mira a mettere in difficoltà l’interlocutore. Noi diremmo che si tratta di un dialogo del secondo tipo, dove sono in gioco la vittoria o la sconfitta. Ma Baglione aggiunge qualcosa in più. Ascoltiamolo.

BAGLIONE Sebbene questo genere peculiare di comunicazione abbia un fine preciso – la vittoria, fare punto o aspettare l’errore dell’avversario –, aspetto non intrinseco alla comunicazione stessa, la sua struttura aperta e dialogica risiede nel fatto che non sia quasi mai possibile prevedere con certezza quale sia la risposta dell’avversario e quale possa essere l’ulteriore risposta che ne seguirà. Come in un dialogo, infatti, nonostante il punto di partenza sia chiaro, ciò che segue sarà un amplissimo ventaglio di possibilità da dover affrontare senza avere la certezza di quali mezzi utilizzare per perseguire il proprio fine.<sup>6</sup>

DUE Ecco, l’imprevedibilità delle traiettorie della pallina nel flusso del gioco viene governata dalla tecnica. Ma non del tutto. Mai alla stessa identica maniera.

BAGLIONE Esistono, certo, schemi e situazioni precisi assimilati dopo anni di pratica, cui si può ricorrere per cercare di suscitare e far scaturire una determinata risposta: tuttavia, sarà sempre e comunque la risposta dell’avversario, per quanto prevedibile, a dettare e in parte a influenzare il colpo seguente. La risposta dell’altro, grazie all’esperienza, è prevedibile ma solo fino a un certo punto: non esiste una pallina esattamente uguale a un’altra; lo stesso vale, evidentemente, per le parole.<sup>7</sup>

UNO Mi piace questo sottolineare l’imprevedibilità della risposta dell’altro. Ma l’intervento di Baglione mi suggerisce un’altra cosa: che la metafora più appropriata per il dialogo come gioco sia quella del tamburello – che fra l’altro è uno dei modi migliori per capire l’importanza della funzione fatica, come si diceva. Funzione presente ogni volta che si gioca per *continuare il gioco*, tutte le volte in cui la ragione del gioco è il gioco stesso: «Per la stessa ragione del viaggio, viaggiare», cantava ancora De André.<sup>8</sup>

DUE Anche in questo caso sono completamente d’accordo a metà con te. È vero, il tamburello è effettivamente una metafora migliore per la dialo-

---

<sup>6</sup> Baglione (2018: 90).

<sup>7</sup> Baglione (2018: 90).

<sup>8</sup> Fabrizio De André, “Khorakhanè”, nell’album *Anime salve* (1996).

gicità. Ma si tratta di una metafora che della dialogicità rappresenta solo un aspetto, quello del mantenere viva e attiva la relazione intersoggettiva – come la pallina che non deve mai cadere per terra. Ma la ragione della dialogicità consiste anche nell’esplorazione di nuovi territori della coscienza e della conoscenza. Così, l’imprevedibilità della risposta *dell’altro* è un’apertura gnoseologica. È attesa dell’imprevisto. Ogni “altro” è un territorio di conoscenza possibile.

Il carattere di ricerca e di intendimento non è solo proprio del dialogo di terzo tipo. Anche il dialogo di intrattenimento, ad esempio, specie nella variante *di-vertente*, e quindi *divergente*, è un procedere senza rotta e senza mappa, è inoltrarsi per i territori della possibilità. Questo è il dialogo della divergenza come continuo cambio di passo e di percorso. È il vero *discorrere* (correre di qua e di là); è la conversazione come passeggiata da un sentiero all’altro ma senza un luogo in cui arrivare. Un’odissea senza Itaca.

Questo tipo di dialogo non ha durata prevista o prevedibile. Sta tutto nell’esperienza presente. Ricordate la performance di Marina Abramović *The Artist is Present* del 2010? Lei se ne stava seduta, per otto ore al giorno, di fronte a una sedia vuota in attesa che qualcuno si sedesse davanti a lei. Per una durata indefinita. Il tempo presente così si dilatava e alterava, e con esso l’intera percezione di sé, dell’altro, dell’intorno.

TRE Penso sia una delle performance più riuscite. Sì, nel dialogo divergente e divergente l’assenza di obiettivo e di percorso fa sì che tale dialogare sia animato da invenzioni e curiosità mutevoli, da improvvise associazioni, da momentanee e casuali occasioni e da ricordi improvvisi. La successione delle battute muove davvero secondo una procedura simile a quella del domino: un argomento viene legato al precedente per pura e pretestuosa somiglianza formale. È quasi sempre impossibile ricostruire la loro successione, o ricordare da che cosa ha avuto inizio il dialogo.

*La risposta dell’Altro* – vedo che ci inoltriamo sempre più nei territori dell’alterità – comporta un ventaglio indeterminato di risposte possibili. L’agire dell’altro si costituisce sempre come un campo aperto di possibilità. L’altro è inevitabilmente fonte di conoscenze possibili. O di indefinita apertura del senso. Il dialogo è lo strumento per poter esplorare il senso indefinito del mondo.

UNO E allora allarghiamo il campo, ch  altrimenti si pensa che il dialogo di intrattenimento sia legato solo al puro divertimento o a obblighi di cortesia. Io penso che questo tipo di dialogo stia anche alla base di diverse esperienze estetiche – se non di tutte. Infatti, l’assenza di obiettivi predefiniti, di percorsi e durata, richiama procedimenti praticati in diverse realt  artistiche del Novecento, specie in quelle dove la *composizione* cede il posto alla *scomposizione* e dove l’idea di *processo* sostituisce quella di *opera*. Un’opera che, quando c’ , si presenta come *indeterminata*. Perch  l’opera, seppure “aperta”, prevede in ogni caso una forma evidente, plasmata, progettata; mentre la processualit  si espone all’imprevisto degli eventi accidentali e occasionali.

Cos  operavano i surrealisti con la scrittura automatica, i futuristi e i dadaisti inaugurando la pratica della performance, i pittori dell’*Action Painting*, pittura d’azione e improvvisazione. Cos  avviene nel jazz e nelle poetiche musicali di John Cage. E cos , in un certo senso, James Joyce ha composto i dialoghi interiori del suo *Ulisse*, con i flussi di coscienza liberi di trascinare verso ogni direzione.

Prima parlavate di Marina Abramovi , quindi ricorderete la performance *Imponderabilia*, messa in scena a Bologna nel 1977 insieme al suo compagno Ulay. L’imponderabile   l’indeterminabile, o imprevedibile, degli eventi. In quel caso il pubblico era invitato a passare fra i loro corpi nudi, scegliendo se sfiorare il corpo dell’uomo o della donna. Forse era proprio il loro eros l’imponderabile.

TRE Dall’arte all’eros il passo non   del resto mai tanto lungo. S , che cosa sarebbe l’eros senza voglia di stare vicini, senza la ricerca del contatto per il contatto, con l’unico scopo di ascoltare gli effetti virtuosi della vicinanza? Oltre all’eros e all’amore, questo tipo di dialogo porta anche all’amicizia. Perch    il dialogo che prima forma e poi alimenta l’armonia fra i soggetti: attenua la solitudine ma rende esplicita la dipendenza dall’altro. Questo ci fa pensare che il superamento della solitudine e la ricerca dell’armonia e dell’eros non sono quindi solo eventi psicologici o sociali, ma realt  – se a tanto possiamo spingerci – biologico-semiosiche.

UNO Mi viene da pensare che la presenza dell’altro – fisica, affettiva, esistenziale – pu  essere paragonata a una vera e propria *affordance*, come un

invito all'azione comunicativa. Solo in questi casi riusciamo a comprenderci senza parlare, come nel contatto conviviale, come nel ridere in compagnia che, nota Hans-Georg Gadamer (1960) è come un reciproco e incontestabile comprendersi senza parlare. Il filosofo tedesco non a caso marca la differenza lessicale tra il dialogo (*Gespräch*) e la comunicazione come condivisione (*Mitteilung*) o come trasmissione di informazione (*Kommunikation*). La differenza si ripercuote nel diverso grado di vicinanza e di contatto, nella diversa incidenza della funzione fatica. Anche nelle più comuni e quotidiane forme di conversazione, la ricerca e il mantenimento del contatto ci spingono a comprendere che cosa c'è di fronte o accanto a noi: perché c'è e a che cosa può condurre. È ricerca della possibile avventura.

TRE Accade così, con le dovute differenze, anche con gli oggetti della nostra quotidianità. E sì, perché gli oggetti, gli artefatti, sono mediazioni semiotiche. Ci sono oggetti *con cui*, nel senso di *attraverso i quali*, comunichiamo, come il telefono o il computer; e ci sono oggetti *con cui*, nel senso di *insieme ai quali*, comunichiamo, come un vestito cui siamo affezionati. Oggetti cioè con i quali condividiamo un pezzo di esperienza, a volte anche un progetto di vita. Oggetti il cui valore non sta più nella bellezza o nella funzionalità, ma semplicemente nella loro presenza. Oggetti che accompagnano la vita e con i quali viviamo: oggetti *conviviali*.<sup>9</sup>

DUE Ed ecco il ponte, il passaggio che dal primo tipo di dialogo ci porta al terzo: al dialogo di riflessione. Hai presente Socrate? Dico il Socrate che, all'inizio del *Simposio*, Apollodoro incontra mentre sta per recarsi da Agatone, «ben lavato e con i sandali ai piedi», cosa per lui rara; tanto che Apollodoro, meravigliato, gli chiede dove vada così ben agghindato. La risposta del filosofo è assai gustosa: «A cena da Agatone. [...] È per questo che mi sono agghindato, per presentarmi bello a uno che è bello». Quest'aria gioviale, fra eros e amicizia, pare essere la condizione necessaria per una riflessione ben più ampia. Insieme al *Fedro*, il *Simposio* è il più conviviale fra i dialoghi di Platone. Entrambi sono insieme dialoghi di riflessione e di intrattenimento.

---

<sup>9</sup> Sugli “oggetti conviviali” rimandiamo al dialogo con Massimo A. Bonfantini in Zingale (2005).

TRE Non per caso in entrambe le opere che citi Platone si sofferma anche sulla disposizione degli oggetti e degli spazi, sui mobili e sulla grolla del vino che vien passata di mano. Come a dire che la presenza e l'uso di questi oggetti è d'aiuto alla convivialità; e che il carattere dell'intrattenimento può ben favorire il discutere come forma di ricerca e di riflessione.

UNO Beh, che c'entri o meno, se mi parlate del *Simposio* non possiamo non chiedere a Massimo Bonfantini di dirci la sua su questo dialogo:

BONFANTINI Il senso fondamentale del *Simposio* è l'esaltazione della spinta di Eros e della sua fecondità per una vita più bella e più piena e più impegnata nel perfezionamento della città interiore, ideale ed effettiva. L'amore per opera di Platone viene nitidamente associato alla bellezza e alla poesia e alla costruzione di armonia. Nella ricerca di Platone, così, *Simposio* e *Fedro* servono a difendere il programma di ricerca, e d'azione civile riformatrice, disegnato nella *Repubblica*, facendo appello all'entusiasmo di amore-poiesi.

La spinta di Eros trattata nel *Simposio* è una spinta chiaramente radicata nel biologico, nel corporeo. È desiderio di godimento della bellezza degli amati-amanti. Parte, dunque, dalla spinta sessuale che Aristofane esaltava. Ma è una spinta che *passa attraverso* la sessualità, e tende ad andare oltre, a sublimarsi in un abito di operosità bella e armoniosa e generosa, *senza brama di possesso*. Va oltre la ricerca dell'anima gemella e della coppia perfetta. Va oltre la rigida separazione delle inclinazioni sessuali e tende a procreare semi di bellezza e civiltà per un futuro immortale del genere umano. Il personaggio Socrate nel *Simposio* è, secondo Eva Cantarella (*L'amore è un dio*), il meno maschilista di tutti i greci.<sup>10</sup>

DUE Un Socrate dalle vedute assai moderne sull'amore, un Socrate *queer*, che sembra attraversare tutti e dodici i modi di esprimere l'amore nella lingua greca antica.

UNO Beh, ma ricorda che questo Socrate esce dalla penna poetica di Platone.

---

<sup>10</sup> Bonfantini (2010: 182).

## Tredicesimo incontro

### Verso il Musement

DUE Platone. Non si può non ritornare a Platone. Ma a parte la bella concezione dell'amore di Socrate, volevo osservare che oltre agli oggetti che favoriscono la convivialità dialogica, non bisogna dimenticare le distanze. Il primo e il terzo tipo di dialogo richiedono una distanza sociale ravvicinata, mentre nel dialogo di ottenimento è bene tenersi *a una certa distanza*, per studiarsi e guardarsi bene negli occhi, o per tenersi una possibilità di fuga. Detto questo, quali osservazioni abbiamo sul dialogo di terzo tipo, di riflessione?

UNO Guardando il grafo della figura 2.2., io vorrei muovere questa osservazione: nei dialoghi di riflessione l'obiettivo verso cui gli interlocutori si dirigono e convergono è tanto ignoto quanto condiviso. Sembra una contraddizione, ma sta proprio qui la bellezza di questi dialoghi: non si sa bene che cosa si troverà, ma si sa che l'oggetto della ricerca dev'essere comune a tutti gli interlocutori. Si discute quindi per trovare insieme ciò che insieme si pensa possa essere trovato. Ciò comporta che ogni dialogante deve mostrare disponibilità, complicità e, per così dire, anche una certa arrendevolezza all'opinione degli altri. Le opinioni possono anche essere divergenti, all'inizio, ma solo perché è l'insieme dei punti di vista a dare senso alla ricerca.

A questo proposito c'è un'interessante annotazione dell'abate André Morellet, che sulle orme di Jonathan Swift nota la sua influenza sulle opinioni dei dialoganti, anche in presenza di visioni divergenti e conflittuali. Dice: «anche chi ha torto, e nel discutere chiude gli occhi alla verità, non persevera nell'ostinazione quando in seguito riflette a sangue freddo, e da solo si ricrede sull'opinione che aveva combattuto» (Morellet 1812: 11 tr. it.).

DUE Infatti, il dialogo di terzo tipo ha qualcosa in comune con il primo: l'assenza di competizione. Però ha qualcosa in comune anche con il secondo: un oggetto o meta cui arrivare. Ma qui si tratta di un oggetto la cui conoscenza stimola l'azione di tutti e la cui scoperta non è la conquista di un singolo. La rivisitazione o approfondimento di un principio, la risoluzione di un problema, ovvero la sua esplorazione e spiegazione, sono frutto della cooperazione propria dei giochi di squadra, dove la forza collettiva deriva dalla distribuzione dei ruoli e dal saggio sfruttamento delle differenti capacità. Questo è il dialogo che più d'ogni altro fa emergere l'intersoggettività e che educa la mente all'interazione attiva e al coordinamento delle ipotesi.

Questo tipo di dialogo è quello su cui si sono soffermati, in vario modo e ognuno a partire dal proprio ambito di studi, diversi epistemologi. A conferma del fatto che la conoscenza è dialogica e che il dialogo è la via maestra per ogni indagine euristica.

Ma stavo dicendo: il dialogo di riflessione condivide con il dialogo di-vergente anche il passo del divagare. Anche qui si procede come in passeggiata, raccogliendo ciò che nel cammino via via si presenta. Solo che qui si agisce seguendo un piano, o almeno un canovaccio, che sia o no esplicitamente formulato.

Un tale procedere secondo una mappa, ma con l'attenzione rivolta anche all'occasionalità degli eventi, guidati tanto da una traccia quanto dall'avventura, lascia pensare alla *serendipità*, la facoltà di cogliere un evento rilevante che si incontra, inatteso e per caso, durante un'indagine che procedeva per altre direzioni. La parola dialogica, instabile e aleatoria rispetto alla parola monologica, favorisce anche questo: il trovare anche senza cercare, come amava dire Picasso.

UNO Il dialogo di riflessione è conoscenza divisa (*dia-logos*) e condivisa, anche se a volte può essere contesa. Ma occorre che i dialoganti si riconoscano a vicenda, che nessuno cerchi di assumere la posizione direttiva del capobranco. Al contrario, qui un *io* e un *tu* dovranno sentirsi come mere posizioni nel gioco semiotico, in relazione di reciproca indicialità: l'uno è connesso all'altro e ne dipende, la parola dell'uno è causata e sollecitata dalla parola dell'altro. *Io* e *tu* devono condividere lo stesso territorio semiosico, lo stesso *campo dialogico*.

Il campo dialogico, abbiamo detto, è l'insieme delle condizioni che rende la dialogicità attuabile. È l'accettazione delle reciproche posizioni: della loro momentanea sospensione o del loro definitivo annullamento. È la comune intenzione di *arrivare in fondo* (anche nel caso in cui la meta dovesse assumere un diverso e opposto senso per ognuno dei dialoganti), vale a dire di mantenere attiva la tensione dialogica.

Per certi aspetti, il campo dialogico è ciò che *unifica* i soggetti in comunicazione, ciò che permette la comprensione dei rispettivi mondi semantici e assiologici, come se l'inevitabile differenza trovasse un punto in comune, un'intersezione fra insiemi altrimenti l'un l'altro estranei. È questo anche il ruolo che Jurij M. Lotman assegna al dialogo all'interno della *semiosfera* – l'universo semiotico che, in analogia con il concetto di biosfera, rende possibile la vita sociale e culturale, di relazione e comunicazione –, al di fuori della quale l'esistenza della semiosi non è pensabile. La “vita” nella semiosfera è possibile solo perché in essa è possibile lo *scambio* fra soggetti e mondi fra loro *differenti*.

LOTMAN L'utopia di un Robinson, che vive nell'isolamento, creata nel XVIII secolo, si contrappone all'idea contemporanea secondo la quale la conoscenza nasce da uno scambio di informazioni: da quello che si sviluppa fra gli emisferi del cervello umano a quello fra le culture.

La conoscenza non è possibile senza comunicazione. In questo senso si può dire che il dialogo precede il linguaggio e lo genera.<sup>1</sup>

UNO Va da sé che questo “universo globale” teorizzato da Lotman (più o meno: l'intero spazio della significazione) sia formato da una moltitudine di spazi “locali”. Una moltitudine di *contatti*, di relazioni semiosiche e dialogiche che di volta in volta formano uno specifico campo.

DUE Anche nella linguistica pragmatica di Paul Grice (1967) prima e poi alla base della teoria della pertinenza di Dan Sperber e Deirdre Wilson (1986) è riscontrabile l'idea della comunicazione come processo cooperativo e dialogico: un processo dentro un campo semiosico e dialogico condiviso, dove i soggetti dialoganti si impegnano in un lavoro di mutua com-

---

<sup>1</sup> Lotman (1984: 68 tr. it.).

prensione. Questo processo non sta infatti solo nel modo in cui un atto o un artefatto comunicativo rappresenta un determinato contenuto, ma anche e soprattutto nelle rappresentazioni mentali – o *metarappresentazioni* – che presiedono l’attività comunicativa: nel modo in cui due o più soggetti sono in grado di avere cognizione delle cognizioni altrui.

L’ipotesi di lavoro di Sperber e Wilson sta tutta nell’idea per cui «la comunicazione riesce non quando gli ascoltatori riconoscono il senso linguistico dell’enunciato, ma quando essi inferiscono il “voler dire” del locutore» (Sperber e Wilson 1986: 42 tr. it.). Gli atti di comunicazione di un parlante comportano così, da parte di un destinatario, delle “aspettative di pertinenza” tali da guidarlo verso il senso effettivamente inteso del parlante: il suo *voler dire* (le intenzioni, o atto perlocutorio) che è possibile ricavare dall’*evidenza comunicativa prodotta* (l’enunciato, o atto illocutorio).

La pertinenza – in inglese *relevance* – è infatti la proprietà «che determina quale informazione particolare riceverà l’attenzione di un individuo in un dato momento» (Sperber e Wilson 1986: 75 tr. it.). Si tratta di una proprietà riferita sia alla comunicazione prodotta sia a quella intesa: una proprietà specifica dell’intera “scena” nella quale ogni tipo di enunciato viene prodotto. Allo stesso tempo, la pertinenza è anche una proprietà delle rappresentazioni interne del destinatario, ovvero della sua enciclopedia semantica: dell’insieme delle possibili evocazioni del suo mondo interiore. Così, l’informazione contenuta in un enunciato risulta pertinente per un soggetto dialogante quando “trova posto” nel suo campo semantico, e quindi viene accolta, elaborata, interpretata.

TRE Va ribadito che l’aspetto dialogico della teoria di Sperber e Wilson sta nel fatto che il riconoscimento delle pertinenze è un *atto inferenziale*: non dipende dal *significato esplicito* espresso nell’enunciato quanto dal *senso implicito* veicolato per mezzo dell’enunciato, il quale richiede all’ascolto un certo lavoro interpretativo. Nel dialogo di riflessione questo lavoro può essere davvero arduo, perché un dialogante può non riuscire a dire tutto ciò che intende dire – anche perché condizionato dal vivo della conversazione, dal timore di non essere compreso, dal suo “parlare improvvisando”.

DUE A volte mi viene da pensare che, in questo caso, gli anglosassoni siano stati aiutati dalla natura del loro lessico. Per noi latini il *Significato* è il

prodotto del *Significare*, il suo participio passato. Altra storia, altra origine, ha il loro *Meaning*. Il verbo inglese *to mean*, così come il tedesco *meinen*, vuol dire “intendere”, “pensare che”. Il *Meaning* non è quindi *ciò che viene significato* (da un parlante, certo, ma anche dal sistema di significazione che adotta, ad esempio dal lessico) ma *ciò che viene inteso* (da un parlante e in una specifica circostanza).

TRE Giusta osservazione. Ma io aggiungerei: che viene inteso dal parlante e dal suo interlocutore. Nell'*intentio auctoris* e nell'*intentio lectoris*. Nella congiunzione che li mette in relazione. E quindi nello spazio semantico dell'*altro*. Per capire ciò che *tu* intendi dire, io devo sforzarmi di stare dalla tua parte (il *verstehen* di cui si parlava l'altro giorno). E forse anche oltre. È questo avventurarsi, inferenzialmente, nelle zone opache di *ciò che è inteso* a rendere tanto duro quanto produttivo il lavoro dialogico-interpretativo. Il termine *lavoro* qui non è una metafora, si tratta infatti proprio dell'energia – cognitiva e semiotica – spesa da un soggetto per acquisire in modo ottimale e, appunto, pertinente, il senso inteso dal suo interlocutore. Il processo inferenziale produce così un certo *sforzo*, un investimento di percezione, di memoria, di riconoscimento, di associazioni di idee, di elaborazione della risposta, e via di seguito.

DUE Questo passaggio sulla teoria di Sperber e Wilson ha – è il caso di dirlo – una forte rilevanza e pertinenza anche in una visione “ergonomica” della comunicazione. In particolare, di rilevanza ergonomica sono le due condizioni della pertinenza in un lavoro interpretativo. La prima: «un'ipotesi è tanto più pertinente in un contesto dato quanto *maggiori* sono i suoi effetti contestuali»; la seconda: «un'ipotesi è tanto più pertinente in un contesto dato quanto *minore* è lo sforzo necessario per trattarla» (Sperber e Wilson 1986: 324 tr. it.). Gli aggettivi “maggiori” e “minore” in questa citazione li enfatizzo io.

Un *effetto contestuale* è il risultato (o conseguenza) che un'informazione ha sull'insieme delle conoscenze o ambiente cognitivo di un interlocutore: opinioni, abitudini, concezioni del mondo, ecc. Il lavoro interpretativo ha quindi sempre sia un costo cognitivo sia un beneficio atteso. Proprio come in un gioco. Che si tratti di un incremento conoscitivo, della soluzione di dubbi o problemi, della revisione, eliminazione o consolidamento di pre-

cedenti credenze non fa differenza. Come dicono i due studiosi: «L'informazione pertinente per un individuo [è] un'informazione che modifica e migliora la rappresentazione globale che questo individuo ha del mondo» (Sperber e Wilson 1986: 111 tr. it.).

UNO Questo vuol dire che lo sforzo cognitivo e inferenziale rende il campo dialogico *simmetricamente imperfetto*. Non c'è autentica simmetria fra la capacità di comprensione dei dialoganti: fra la domanda e la risposta, fra l'ascolto e l'enunciazione, fra i momenti che scandiscono i turni e che definiscono uno stato di interlocuzione. Come abbiamo detto, i ruoli degli interlocutori sono al tempo stesso divisi e condivisi e, per quanto possano essere di valore sociale o psicologico differenziato (padre/figlio, docente/discente, interrogante/interrogato), agiscono nel medesimo campo dialogico: sottostanno alle medesime regole, sono costretti alle medesime condizioni spazio-temporali, risultano necessari l'un l'altro.

Il fatto che il campo dialogico sia inevitabilmente comune e condiviso, e che disegni una simmetria imperfetta, ci dice anche che il valore della posizione iniziale può essere annullato e ribaltato: Davide può sconfiggere Golia.

TRE Le vostre annotazioni mi fanno ancora una volta pensare che ci sia – e che non possa non esserci – una relazione tra la forma dialogica del pensare e l'inventiva. Infatti, se inventare vuol dire cercare e trovare, allora il dialogo è l'atto semiotico più orientato all'invenzione. Anche quando si chiacchiera fra amici: è lì che ci si scopre e conosce. Anche quando si dialoga fra sé e sé: è lì che nascono le idee. Il trucco del buon ragionamento, mi viene da dire con un facile gioco di parole, sta nella capacità di *dividere per condividere*. Dividere: per far emergere la varietà delle ipotesi plausibili possibili. Condividere: per cercare i punti di sintesi e di risoluzione.

Mi sovviene anche un bell'esempio. Quando Socrate, nel *Sofista*, prima di dare la parola allo straniero di Elea gli chiede se fosse suo costume esporre da solo la propria opinione, ossia per mezzo di un ampio e articolato discorso, piuttosto che sulla base di domande e risposte, non si tratta solo di cortesia. Come abbiamo già osservato, qui Platone sembra porre un vincolo metodologico: la conoscenza si ottiene nel confronto dialogico e attraverso il metodo dialettico. E Peirce aggiungerebbe che la chiarificazione delle

idee procede per via inferenziale. Il dialogo, infatti, procedendo attraverso l'alternarsi di domanda e risposta, favorisce il moltiplicarsi delle ipotesi, anche se contrastanti e alternative. E così facendo predispone verso una strategia euristica che possiamo così sintetizzare: domandare *per far scegliere* e scegliere *per definire un progetto*, un'ipotesi di soluzione. Ogni scelta è un progetto, è uno sguardo orientato verso un fine.

Ciò porta a rimarcare, come abbiamo già fatto nel nostro primo incontro, la distinzione fra il dialogo e il discorso dimostrativo: quest'ultimo è *espositivo*, quello è *esplorativo*. Nella dimostrazione le conclusioni si accordano deduttivamente alle premesse; nel dialogo, invece, ragionando per abduzione, le conclusioni possono mettere in discussione, e quindi reinventare, le premesse. La dimostrazione *definisce e circoscrive* una questione, il dialogo la *apre*, continuamente e avventurosamente.

Avventurosamente e rischiosamente, visto che l'esplorazione dialogica è un percorso scarsamente preordinato. Nel dialogo di riflessione – questo voglio ribadire – si procede per affinità ma anche per contrapposizioni e contraddizioni. Non si sa mai che cosa il nostro interlocutore abbia da dirci, quale risposta o battuta stia preparando. Confermerà o confuterà la nostra posizione? Ci aiuterà ad arrivare alla meta o ci porterà fuori strada?

DUE Questo rischio, mi pare, è in fondo la libertà contenuta nella logica dell'abduzione. Che è tentativo o azzardo. Quando dialoghiamo, anche il volto e i movimenti dell'altro diventano segni da interpretare: per indovinare le sue mosse, prevedere la direzione del suo ragionare, formarci un giudizio.

UNO Nel dialogo di riflessione, oltre a quello che dici tu, richiamando le posizioni di Sperber e Wilson, l'abduzione non riguarda solamente l'azzardo sulle intenzioni dell'interlocutore, per indovinarne le mosse. Il dialogo di ricerca diventa stupefacente quando anche il pensare abduttivo diventa uno strumento condiviso. Quando i dialoganti assumono, e se il caso si *scambiano*, un abito di pensiero abduttivo comune. Come se il ragionamento prendesse le mosse dalle premesse dell'uno per finire nelle conclusioni dell'altro. Proprio come i giocatori di calcio che si intendono al volo e che, di passaggio in passaggio, arrivano al goal. Non accade spesso, ma quando accade – direbbe Peirce – è un bel Musement.

DUE Spiegati meglio, ch  questa volta faccio fatica.

UNO Il Musement, dovresti sapere e ricordare,   il puro gioco, il *Pure Play* della semiosi e dentro la semiosi. Un gioco che non ha altra regola se non la «stessa legge di libert ». Non   lotta e non   sfida.   ricerca, libera da ogni compito: non a caso Peirce quasi consiglia di praticarlo durante una passeggiata, come quella che avresti voluto fare tu in un parco e con un cagnone al fianco. Ma sentiamo direttamente Charley.

PEIRCE Vi   una piacevole occupazione della mente che, non avendo un nome preciso, inferisco non sia praticata comunemente quanto meriterebbe di essere; infatti, se vi si indulge con moderazione – diciamo dal cinque al sei per cento del proprio tempo di veglia, magari durante una passeggiata –   abbastanza riposante da ripagare lo sforzo. Poich  non richiede nessuno scopo eccetto quello di mettere da parte ogni scopo serio, talvolta sono stato quasi incline a chiamarla fantasticheria, con qualche qualificazione; ma per una forma mentale cos  antitetica alla vacuit  e al sogno una designazione del genere sarebbe una crudele mancanza di adeguatezza. Di fatto,   Puro Gioco. Ora il Gioco, lo sappiamo tutti,   un vivace esercizio delle proprie facolt . Il Puro Gioco non ha regole, eccetto questa stessa legge di libert . Soffia dove   portato. Non ha scopo tranne la ricreazione. La particolare occupazione che intendo – un giocherellare [*petite bouch e*] con gli Universi – pu  assumere la forma di contemplazione estetica, o di costruzione di castelli dell’immaginazione (castelli in aria o all’interno del proprio addestramento morale), o quella di considerare una qualche meraviglia in uno degli Universi, o qualche connessione fra due dei tre, con speculazione riguardo alla sua causa.   quest’ultimo tipo – lo chiamer  “Musement” in generale – che raccomando particolarmente [...].<sup>2</sup>

DUE Certo che ricordo.   che non coglievo il nesso. Ora s . E aggiungo che il termine *Musement* deriva dal verbo *to muse*, che sta a indicare uno stato mentale tra la meditazione e l’essere assorti, il riflettere stando in contemplazione, in silenzio, volgendo il pensiero verso l’astrazione e, anche, verso una distrazione: come uno sguardo fisso e insistente che in tal modo va ben

---

<sup>2</sup> Peirce (CP 6.458; *Opere*: 1240).

oltre l'analisi dell'oggetto di osservazione. Il Musement è un'osservazione intensificata, anche a occhi chiusi.

UNO Bene, si è nel Musement quando la mente si abbandona al gioco delle libere associazioni, allentando i vincoli logici, uscendo se il caso fuori strada. Ma nonostante ciò, o proprio per questo motivo, il Musement può rivelarsi assai utile anche per la riflessione scientifica. Il Musement è infatti una fuga interpretativa, forma di vacanza e di disimpegno per il pensiero, dove la pur relativa sicurezza di schemi e modelli viene messa in disparte per prendere la via più selvatica dell'avventura. Insomma, è l'occasione per incontrare nessi inconsueti, ipotesi improbabili, novità insospettate. Il Musement è così quella condizione mentale dove il giocherellare coincide con un'apertura della mente, specie quando questa è tensione verso la ricerca. Certamente, tali libere divagazioni non possono, da sole, portare ad alcuna conoscenza verificabile e condivisibile, ma intanto è bene che si trovi il modo per stanarle.

Per questa ragione penso che dovremmo imparare a praticare il Musement anche dialogando.

DUE Non è facile. Bisogna allenarsi all'intesa, proprio come i calciatori ben affiatati. O forse lo stiamo già facendo, senza saperlo.

Ma in fondo il Musement – o almeno qualcosa che a questo assomigli – è una forma di erranza del pensiero e permette progressi euristici e inventivi, nelle scienze così come nelle arti e nel progetto. Come se indietro-reggiando, e distraendosi dall'osservazione eccessivamente regolamentata, lo sguardo del Musement fosse in grado di vedere ciò che altrimenti mai vedrebbe. La sola analisi logica, dice Peirce, rischia di essere un «metodo di così limitata fertilità» (CP 6.461; *Opere*: 1242).

UNO A proposito, sapete che cosa scrive Jules-Henri Poincaré in *Scienza e metodo*, dove si abbandona anche a ricordi autobiografici?

TRE Sentiamo.

UNO Racconta che ci fu un periodo, durante il quale studiava le funzioni fuchsiane, in cui ogni volta che si chiudeva nel suo studio nel tentativo di

dimostrare alcune ipotesi, seduto alla sua scrivania non riusciva a concludere nulla. Poi accadeva una certa circostanza che lo vedeva lontano dalla sedia, ed ecco che era proprio in questi momenti che alla sua mente arrivavano le idee che tanto aveva cercato. Poi si inceppava di nuovo, ma appena per qualche ragione mente e corpo facevano altro, ecco che le idee gli turbinavano nuovamente in testa. Vale la pena ascoltarlo:

POINCARÉ Da quindici giorni mi sforzavo di dimostrare che non poteva esistere nessuna funzione analoga a quelle che ho in seguito denominato funzioni fuchsiane. A quel tempo ero molto ignorante; ogni giorno rimanevo una o due ore seduto a tavolino, provavo un gran numero di combinazioni e non arrivavo a nessun risultato. Una sera, contrariamente alle mie abitudini, bevvi una tazza di caffè nero e non riuscii a prendere sonno: le idee scaturivano in una ridda, le sentivo quasi cozzare le une con le altre, fino a quando due di esse non si agganciavano, per così dire, a formare una combinazione stabile. Al mattino, avevo stabilito l'esistenza di una classe di funzioni fuchsiane, quelle che derivano dalla serie ipergeometrica. Non mi restava altro da fare che mettere per iscritto i risultati, un lavoro che mi richiese solo poche ore.<sup>3</sup>

DUE Conosco questi racconti che Poincaré descrive in *Science et Méthode* (1908). Ne parla anche Steven Johnson (2010) nel suo libro sulla nascita delle “grandi idee”. Da qui la sua metafora delle idee come atomi appesi al muro: appesi e inerti. Solo quando mente e corpo iniziano a vagare – proprio un bel Musement! – gli atomi riacquistano energia, e come le molecole nella teoria cinetica dei gas, muovendosi iniziano a scontrarsi reciprocamente, producendo così nuove combinazioni.

UNO E sì, bisogna muoversi e far incontrare le idee, anche quelle fra di loro distanti o in contraddizione. Ma sentiamo ancora Poincaré. Infatti, non è solo il caffè e la notte insonne. È anche il movimento, lasciare lo studio e camminare per le strade, o salire su un autobus – omnibus – per una escursione.

---

<sup>3</sup> Poincaré (1908: 43 tr. it.).

POINCARÉ In quel periodo partii da Caen, ove allora abitavo, per partecipare a una escursione geologica organizzata dall'École des Mines. Le peripezie del viaggio mi fecero dimenticare i miei lavori matematici; giunti che fummo a Coutances, salimmo in omnibus per non so più quale gita. Nel momento stesso in cui misi il piede sul predellino, ecco che mi venne l'idea, senza che nulla nei miei precedenti pensieri, almeno in apparenza, mi ci avesse predisposto: le trasformazioni che avevo usato per definire le funzioni fuchsiane erano identiche a quelle della geometria non euclidea. Non feci la verifica – non ne avrei avuto nemmeno il tempo, giacché, appena seduto, ripresi la conversazione che avevo iniziato in precedenza – ma ne fui subito assolutamente certo. Ritornato a Caen, verificai il risultato a mente fresca, per mettermi la coscienza a posto.<sup>4</sup>

UNO E infine, dopo essere rientrato a Caen, continuò a lavorare alla sua ricerca. Che però non riusciva a concludere, perché c'era una funzione che gli «resisteva ancora». E questa resistenza, annota, a suo parere era dovuta al fatto che quel suo lavoro era «perfettamente cosciente».

DUE E quindi?

UNO Sentiamo.

POINCARÉ A questo punto partii per il forte Mont-Valérien, presso il quale dovevo prestare il servizio militare; le mie preoccupazioni divennero perciò del tutto differenti. Un giorno, attraversando il boulevard, ecco che tutt'a un tratto mi apparve la soluzione della difficoltà sulla quale mi ero bloccato. Sul momento non cercai di approfondire la questione; vi rimisi mano soltanto dopo la fine del servizio militare. Avevo già tutti gli elementi, non dovevo far altro che metterli insieme e ordinarli. Scrisi la memoria definitiva d'un fiato e senza nessuna difficoltà.<sup>5</sup>

DUE Insomma, bisogna anche saper uscire dalla coscienza, dalla logica, rischiare il paradosso. Tornando al Musement, con un ossimoro direi che

---

<sup>4</sup> Poincaré (1908: 43 tr. it.).

<sup>5</sup> Poincaré (1908: 44 tr. it.).

è una sorta di “attenta distrazione”, come il giocoso girovagare del *flâneur*. Infatti, nell’incertezza della conoscenza, suggerisce Peirce, spesso è solo il tentativo di imbattersi in un’abduzione inventiva a liberarci dall’ansia e dal dubbio. Seppure dopo, a mente fredda, il valore euristico della scoperta dovrà essere sottoposto alla verifica induttiva.

UNO Ecco. Tu dici “abduzione inventiva”. Non è un caso che questi racconti si trovino in un saggio che riprende una conferenza dal titolo *L’invention mathématique*, del 23 maggio 1908. E che prima di mettersi a «rievocare dei ricordi personali», Poincaré muove alcune osservazioni sul processo inventivo nella scienza.

POINCARÉ Che cos’è infatti l’invenzione matematica? Di certo non consiste nel fare nuove combinazioni con enti matematici già noti. Questo lo riuscirebbe a fare chiunque; le combinazioni che in questo modo si potrebbero formare sarebbero in numero infinito, e nella maggior parte dei casi completamente prive di interesse. Inventare consiste proprio nel non costruire le combinazioni inutili e nel costruire unicamente quelle utili, che sono solo un’esigua minoranza. Inventare è discernere, è scegliere.

[...]

Inventare, come ho detto, significa scegliere; ma forse il termine è leggermente improprio, fa pensare a un acquirente al quale vengano mostrati un gran numero di campioni e che li esamini uno dopo l’altro per poter fare la sua scelta. Ma nel nostro caso i campioni sarebbero talmente numerosi che una vita intera non basterebbe a esaminarli tutti. No, non è così che vanno le cose. A colui che inventa non verranno mai in mente combinazioni sterili. Alla sua coscienza non si affaceranno altro che combinazioni realmente utili; fra queste ne scarterà alcune, che tuttavia partecipano un poco del carattere di quelle utili. È proprio come se chi inventa fosse un esaminatore di secondo livello, che interroghi soltanto i candidati che abbiano già superato una prova preliminare di ammissione.<sup>6</sup>

TRE E così abbiamo portato anche il Musement dentro la dialogicità. Per molti versi, infatti, il Musement di Peirce è un andirivieni tra uno stato di

---

<sup>6</sup> Poincaré (1908: 41-42 tr. it.).

disimpegno della ragione (dialogo di-vertente) e uno stato di più attenta meditazione (dialogo di riflessione). Ora, il trapassare del Musement da pura giocosità a indagine scientifica avviene dal momento in cui la mente pian piano smette di divagare e inizia a interrogare, come in una “comunicazione fra sé e sé”, fra le diverse parti della soggettività. Nel Musement il pensiero si fa necessariamente dialogico, visto che dialogica è la relazione fra la tensione alla libertà e il ricorso al controllo della ragione.

PEIRCE [...] le impressioni presto divengono osservazione attenta, l'osservazione diventa meditazione, la meditazione un vivace prendere e dare di comunione tra sé e sé. Se si consente alle proprie osservazioni e riflessioni di specializzarsi troppo, il Gioco si trasformerà in studio scientifico, ed esso non può essere praticato nei ritagli di tempo.<sup>7</sup>

UNO L'esplicita definizione del Musement come “meditazione” (*mus-ing*) e “comunicazione tra sé e sé” ci dice, ancora e con evidente forza, che il gioco non può fare a meno del dialogo. Per quanto ci si allontani *per gioco* dalla «limitata fertilità» della logica, la natura stessa del gioco presto ci riconduce sulla strada di una logica dialogica. O di una filosofia relazionale, come direbbe Enzo Paci.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Peirce (CP 6.459; *Opere*: 1241).

<sup>8</sup> Il riferimento è a Paci (1965).

## Quattordicesimo incontro Passeggiando lungo i margini dell'alterità

DUE A proposito di puro gioco e di Musement, questa mattina vorrei proporvi un aforisma che m'è arrivato da solo, mentre scendevo le scale: "Si ha *qualcosa* da dire solo quando si ha *qualcuno* a cui dire".

UNO Non sei molto originale. Invece, sei distratto. Non ricordi che già al nostro primo incontro proprio tu ci hai fatto ascoltare da Ugo Volli la concezione dialogica della lingua secondo Émile Benveniste? Diceva Volli, riferendosi a Benveniste: «Il sistema linguistico è essenzialmente dialogico, nel senso che vi si svolgono azioni reciproche, che non si parla tanto *di* quanto piuttosto *a, con, per l'altro*» (Volli 2008: 54-55).

E per rafforzare il concetto, ecco un altro passaggio di Benveniste, tratto da *Essere di parola*, la nuova antologia tradotta in Italia: «Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione è un *tu*» (Benveniste 1966: 113 tr. it.). Secondo il linguista francese, considerato il padre della teoria dell'enunciazione, noi non possiamo cogliere la soggettività umana se non nel linguaggio: «Nel mondo troviamo un uomo che parla, un uomo che parla a un altro uomo, e il linguaggio detta la definizione stessa di uomo» (Benveniste 1966: 112 tr. it.).

DUE Faccio ammenda, si vede che avevo *dimenticato a memoria* le parole di Volli, come quel noto libro d'artista del 1969 di Vincenzo Agnetti.<sup>1</sup> Si vede che ha davvero ragione Bachtin, quando sostiene che la parola è sempre *parola altrui*. E pone una giusta questione Edda Weigand quando invita a vedere ogni atto di parola, di comunicazione, come appartenente a un implicito scambio dialogico. Del resto, che cosa facciamo noi da giorni? Parliamo e ragioniamo a partire dai pensieri e dalle parole altrui.

---

<sup>1</sup> Vedi Barbato (2019).

UNO D'accordo, ma non ti crucciare. A proposito del tuo ragionevole aforisma, ho letto qualcosa di simile anche in un dialogo fra Emmanuel Lévinas e Paul Ricœur. Aspetta, prendo il libro. Ecco che cosa dice Lévinas, a pagina 81 dell'edizione italiana, in alto, da me ben sottolineato: «Il momento profondo del linguaggio consiste nel fatto che mi interessa dire ciò che ho da dire all'altro».<sup>2</sup>

DUE Lévinas ci porta dritti al nocciolo dell'alterità. Non c'è dialogo senza alterità, e non c'è alterità senza dialogo. Tutto quello di cui abbiamo discusso finora crollerebbe, non avrebbe fondamento, senza nemmeno un pensiero alla questione dell'alterità. Ma la questione è ardua e ci porterebbe su altri percorsi. Per dire qualcosa di sensato sull'alterità dovremmo mettere in conto un'altra serie di incontri.

UNO Beh, ora che ci siamo davanti, deviati proprio dal tuo aforisma, qualcosa potremmo dirlo.

DUE La domanda è: da dove potremmo iniziare?

UNO Intanto dal ribadire che se il dialogo sta, come abbiamo detto, alla base di ogni forma di comunicazione, è perché noi siamo destinati al continuo confronto con l'Altro. Questo confronto puoi sapere come inizia, ma non come continua e dove ti porta. Perché non è solo una questione di enunciazione, una questione cioè del dire qualcosa e attendere la risposta. In un dialogo l'atto di enunciazione è la manifestazione linguistica (e più in generale semiotica) dell'alterità; ma l'alterità è un territorio che il linguaggio manifesta solo in parte. Se così la lingua ci dice che il pronome "Io" è un punto su un piano e il pronome "Tu" un secondo punto, ciò che chiamiamo "Altro" è tutto il resto. È lo spazio indefinito che sta oltre la capacità dell'Io di vedere e di comprendere.

TRE Non so se abbiamo la capacità di inoltrarci a scoprire che cosa si trova in questo spazio indefinito. Così come non so se siamo in grado di cogliere la vastità filosofica che il concetto di alterità pone. Forse dobbiamo

---

<sup>2</sup> Lévinas, Marcel, Ricœur (1954: 81 tr. it.).

limitarci a passeggiare ai margini di questo concetto, il quale ha prodotto non pochi sconvolgimenti nel pensiero del Novecento.

DUE A noi piace dialogare, divagare: *dialovagare*. Vagare, trovare e raccogliere. Discutiamo su teorie già esistenti, o rivestiamo queste teorie con gli abiti che siamo in grado di cucire. Quindi sì, iniziamo questa passeggiata.

UNO Penso sia superfluo ricordarti che il trovare sta alla base dell'inventare, e che l'inventiva è progettuale. Forse questa potrebbe essere una nostra meta: studiare il dialogo per inoltrarci nell'alterità; studiare l'alterità per affinare le arti dell'inventiva e della progettualità.

TRE Non porrei però ora una meta da raggiungere. Concediamoci, a proposito di inventiva, il gusto di incontrare ciò che non sapevamo di cercare; e che pure sentivamo di desiderare.

DUE Possiamo almeno ricordare un assunto fondamentale: l'alterità è la materia su cui si edifica la dialogicità. Lo stesso modello delle funzioni del linguaggio di Jakobson si regge sulla specularità fra un enunciatore e un enunciatario. E viceversa. E sulla silenziosa funzione fatica che tutto permette, perché pone i due interlocutori l'uno *rispetto* all'altro. Ma non simmetricamente, vero?

UNO Sì, in una posizione di reciproca frontalità, ma non di simmetria. È il trovarsi *lì davanti all'altro* che conta. Quello della simmetria è un concetto che diventa presto metafora, ma metafora ingannevole, una sorta di simbolo ingenuo di parità e di uguaglianza. L'alterità non è simmetria: è *scarto*, direbbe François Jullien (2012 e 2016).

Proprio il dialogo di cui parlavo si apre con una battuta di Lévinas che si chiede se «il problema consiste nel sapere se altri ha tanto valore quanto me stesso o se altri è fonte di valori». Lui propende per la seconda soluzione, che non prevede simmetria. L'altro porta con sé valori che non conosco e che non posso o devo giudicare. Così come fa il pescatore di De André, che senza muovere né lo sguardo né il pensiero dà da bere e da mangiare a un assassino, perché ha sete e fame: non lo giudica.

TRE La posizione di Lévinas sull'alterità è certamente fra le più radicali nel pensiero del Novecento. Per il filosofo lituano l'alterità non si dà nel reciproco riconoscimento fra un *Ego* e un *Alter*, perché l'altro non è *come me*, è invece un *altro essere*. Per Lévinas – se la mia sintesi è corretta – affrontare l'alterità vuol dire fare esperienza della responsabilità per l'Altro, perché di fronte all'Altro ogni potere dell'Io cessa: l'Io è tale dal momento in cui risponde a un Tu. Qui, aggiungo io, ha inizio il dialogo. Il dialogo nasce dal sentirsi responsabili. Se non altro perché *essere responsabili* vuol dire disporsi a rispondere.

Cerco di essere più preciso. Lévinas pone il soggetto come responsabile rispetto a un *altro* perché ogni soggetto non è pensabile come mero rappresentante, o parte, di un sistema che lo definisce. Di nessun sistema culturale. Nemmeno di un sistema metafisico che sia in grado di dirci che cosa è l'Essere nella sua totalità o universalità e come questo Essere viene declinato in diversi casi particolari.

DUE Eppure, mi verrebbe da pensare che noi non possiamo sfuggire a un qualsiasi “sistema” che ci definisca. In fondo abbiamo pur sempre bisogno di presentarci con una nostra *identità*, e forse è a partire da questa che possiamo esplorare e incontrare le alterità.

TRE Il nodo che proponi è reale. Se pensiamo, ad esempio, a una persona che noi tre abbiamo conosciuto, a Umberto Eco, *immediatamente* lo pensiamo a partire da uno o più degli insiemi sociali cui è appartenuto: professore universitario, semiotico, scrittore, e altro ancora. Anche ognuno di noi, nelle proprie note biografiche che ogni tanto dobbiamo scrivere per ragioni editoriali, si autodefinisce a partire dall'afferenza a un sistema professionale.

DUE Afferenza. Parola cara alle nostre burocrazie. Qui vuol dire appartenenza. Ma chiedo scusa, pensavo, per via della rima, a un passaggio di Augusto Ponzio sull'“esasperazione” dell'identità, la quale, per affermarsi, ha bisogno tanto della *differenza* quanto dell'*indifferenza*.

UNO E oltre alla rima che cosa abbiamo?

DUE Una interessante osservazione di Augusto, che qui vi propongo in estrema, ma chiarissima, sintesi:

PONZIO Perché l'“esasperazione” dell'identità? L'identità manifesta oggi sempre più il suo carattere contraddittorio. Per affermarsi e sussistere essa ha bisogno della differenza e della indifferenza. È soprattutto differenza, ma per realizzarsi come identità, trova nell'indifferenza il proprio fondamento. Ciò vale per l'identità individuale e per quella collettiva, e vale per l'intero sistema di riproduzione sociale della cui logica di sviluppo e conservazione l'identità odierna è espressione.<sup>3</sup>

UNO Certo, ma qui è in gioco non la nostra immagine pubblica (la Persona), noi in quanto individualità sociali, bensì la nostra insostituibile singolarità. Per dirla con Peirce, prima di essere *legisegno* (essere dotato di senso in quanto appartenente a una legge o convenzione), ogni persona è *sinsegno* (essere dotato di senso in quanto singolarità) e *qualisegno* (essere dotato di senso in quanto portatore di una qualità).

Ma su questo vorrei sentire nuovamente e direttamente Augusto.

PONZIO [...] è proprio vero che ciò che ci caratterizza come viventi è l'appartenenza a un insieme, a un collettivo, a un gruppo? Rispetto all'unità, alla comunità, all'appartenenza, all'identità, le quali, malgrado l'incomparabilità, l'unicità di ciascuno, ci rendono intercambiabili e ci assemblano in uno stesso insieme, per Lévinas c'è un altro modo di vedere le cose. Al posto della pluralità (il plurale è pur sempre il ripresentarsi dello stesso) va riconosciuta la molteplicità e, con essa, la diversità; invece del riferimento all'individuo – che, come tale, rientra pur sempre in un insieme –, il riconoscimento della singolarità, dell'unicità di ciascuno, dell'irripetibilità, insostituibilità, non-accomunabilità, cioè il proprio essere fuori genere, *sui generis*.<sup>4</sup>

UNO Ecco: *sui generis*, dice Augusto, ossia che non *deriva da* né *appartiene a* nessun genere. Ho la tentazione di ricorrere ancora a Peirce, a quando de-

---

<sup>3</sup> Ponzio (2019b: 106-107).

<sup>4</sup> Ponzio (2020).

finisce le icone e gli indici come “segni degeneri” (*degenerate signs*). Forse che siano “segni altri”?

DUE Non ora, perché il nostro discorso deraglierebbe troppo. Questa digressione possiamo riservarcela per un altro momento, ad esempio per domani, quando riporteremo alla biblioteca alcuni dei libri che abbiamo preso in prestito. Avevamo deciso così, vero?

TRE Sì, è così. E va bene non deragliare, ma nemmeno smarrire il filo del discorso. Ciò che qui Augusto ci dice va ben rimarcato. Ci sta parlando di un *vizio semiotico* estremamente diffuso, che tendiamo a non percepire quasi mai, o proprio mai, nella nostra vita quotidiana. Questo vizio consiste nel collocare l'Altro all'interno di un genere: che sia il genere sessuale, il rango economico o il livello culturale, il modo di vestire o di sposare un'ideologia, oppure la “razza”, secondo alcuni, poco importa.

Se, come sostiene Lévinas, l'etica è la filosofia prima e si fonda sul riconoscimento dell'alterità, la semiosi dell'alterità non può che prendere avvio *prima* di ogni istituzione segnica. Lo abbiamo già detto: *la semiosi precede e prepara la significazione*. Quest'ultima, infatti, richiede una *impositio*, un atto di denominazione, il fissarsi di una funzione segnica – secondo la giusta espressione di Hjelmslev. Invece, la semiosi è un flusso, è ricerca, consiste in tutto ciò che una mente elabora per passare dalla mera sensazione all'interpretazione. La significazione opera nelle zone luminose della coscienza; la semiosi nella precarietà delle relazioni con il mondo. La significazione si avvale del principio dell'abito, direbbe Peirce, mentre la semiosi opera a partire dall'incertezza del dubbio e del non sapere – del *non sapere ancora*.

Se l'Altro è *sui generis*, non accomunabile ad alcun genere, e se l'Altro costituisce una singolarità che non possiamo apparentare ad alcun'altra singolarità, ogni schema interpretativo dev'essere sospeso. Proprio come quando Bohm raccomanda di sospendere i nostri assunti quando instauriamo un dialogo. L'ombra proiettiva del mio giudizio sul mondo (le mie credenze, i miei Interpretanti) non deve ammantare il volto dell'Altro. Altrimenti è l'Altro a divenire ombra, mero simulacro di ciò che io penso che sia. Non è più l'Altro *da me* o l'Altro *con me*: diventa l'Altro *secondo me*.

Se quindi la comprensione dell'Altro prende avvio da ciò che l'abito della significazione ci permette o non permette di comprendere, ecco che rischia-

mo di disattendere il principio etico dell'alterità: rischiamo di interpretare l'Altro attraverso una nostra precomprensione. O attraverso un pregiudizio. Perché fra l'orizzonte di senso dell'Altro e il nostro lo *scarto* è «uno spazio di riflessività in cui si sviluppa il pensiero» (Jullien 2012: 43 tr. it.).

UNO Attenzione ché ti stai inoltrando in una selva aspra e intricata.

DUE Lo temo anch'io. Ti riferisci alla posizione di Gadamer?

UNO Sì, di Gadamer, tra i maggiori esponenti dell'ermeneutica filosofica. Nella sua opera principale che abbiamo già chiamato in causa, *Verità e metodo*, muove una critica all'idea illuminista di liberarsi dal pregiudizio. O meglio, dal *pre-giudizio*. Questo non sarebbe affatto un errore da combattere, ma una necessità, perché, come sostiene il filosofo tedesco, costituisce un'indispensabile pre-struttura del comprendere: non può esserci comprensione senza una pre-comprensione.

TRE Beh, ascoltiamo allora la viva voce di Gadamer:

GADAMER Un'analisi sulla storia dei concetti dimostra che solo nell'illuminismo il concetto di pregiudizio acquista l'accentuazione negativa che ora gli è abitualmente connessa. Di per sé, pregiudizio significa solo un giudizio che viene pronunciato prima di un esame completo e definitivo di tutti gli elementi obiettivamente rilevanti.

[...]

“Pregiudizio” non significa quindi affatto giudizio falso; il concetto implica che esso può essere valutato sia positivamente sia negativamente.<sup>5</sup>

UNO Gadamer in queste pagine fa costante riferimento a Martin Heidegger e alla sua «descrizione e fondazione esistenziale» del circolo ermeneutico. Lo so, questi sono argomenti che ci allontanano dai nostri abituali sentieri. Ma non possiamo ignorarli. Stiamo pasturando per i prati della filosofia da semiotici curiosi – vale a dire: che curano il sapere che si ritrovano fra le mani cercando fra il sapere altrui.

---

<sup>5</sup> Gadamer (1960: 318 tr. it.).

TRE Bene. Allora lasciamo parlare nuovamente Gadamer, che dopo aver criticato la teoria ermeneutica del XIX secolo, osserva:

GADAMER Coerentemente con questa prospettiva, la teoria ermeneutica culminava nella dottrina schleiermacheriana<sup>6</sup> di un atto divinatorio mediante il quale l'interprete si traspone totalmente nell'autore e risolve tutto ciò che di estraneo e di incomprensibile il testo dapprima presentava. Per Heidegger, invece, il circolo [ermeneutico] è caratterizzato dal fatto che la comprensione del testo è permanentemente determinata dal movimento anticipante della precomprensione. Il circolo di parti e tutto non si risolve dissolvendosi nella comprensione raggiunta, ma piuttosto proprio in tale comprensione si realizza nel modo più pieno.<sup>7</sup>

TRE Chiariamo: il *circolo ermeneutico* di cui qui parla Gadamer è quell'itinerario che compie un interprete quando muove prima dalle singole parti di un testo per arrivare al tutto e, successivamente, dal tutto ritorna alle parti. Ciò perché la mente dell'interprete, sostiene Gadamer, non può essere del tutto libera e linda dai saperi assorbiti dall'ambiente in cui questi si è formato e dalla storia cui appartiene. Anche se ogni comprensione dev'essere aperta alle opinioni dell'Altro, o a ciò che un testo manifesta. Ma facciamolo dire ancora a lui:

GADAMER Se si riflette più a fondo, ci si rende conto che anche le opinioni non possono essere comprese in maniera arbitraria. Come non possiamo ignorare un determinato uso linguistico senza che il senso dell'insieme ne risulti rotto, così, quando comprendiamo l'opinione di un altro non possiamo attenerci ciecamente alle nostre proprie pre-supposizioni sull'argomento. Non è che quando uno ascolta qualcun altro o va a una conferenza debba dimenticare tutte le pre-supposizioni sull'argomento di cui si tratta e tutte le proprie opinioni in proposito. Ciò che si esige è semplicemente che sia aperto alla opinione dell'altro o al contenuto del testo.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Con riferimento a Friedrich Schleiermacher (1768-1834), filosofo idealista e fra i primi a definire l'ermeneutica.

<sup>7</sup> Gadamer (1960: 343 tr. it.).

<sup>8</sup> Gadamer (1960: 315-316 tr. it.).

UNO Forse possiamo annodare noi un nostro “circolo”, incrociando queste riflessioni con quelle di David Bohm trattate un paio di giorni fa.

DUE Per sostenere che ciò che condiziona l’incontro con l’Altro è la tensione che si ha fra il bloccare l’ovvio impulso all’interpretazione (perché questa non può che essere pre-interpretazione, giudizio incrostato da pregiudizio) e la consapevolezza che pre-supposizioni e pre-comprensioni non possono essere ignorate.

UNO L’Altro – che sia un essere umano o il cane di Darwin o un oscuro testo – se ha qualcosa da dirci, osserva in un altro punto Gadamer, non è certo ciò che si conforma a ciò che noi sappiamo o vorremmo ascoltare. L’Altro va ascoltato proprio perché porta contraddizione.

DUE Tuttavia – perdonami se ti interrompo di nuovo –, nella relazione di alterità che ci pone l’uno *rispetto* all’Altro bisogna evitare di precipitare in una nostra conclusione, perché sarebbe solamente frutto di un atto di tipizzazione: dell’Altro comprendo solo ciò che penso lui non possa non dire. In questo caso, il dialogo scompare.

TRE Sì, se vuoi che l’Altro sia per te una *possibilità di senso*, e non un oggetto che *ingrigli* in un tuo sistema di valori.

Prima avevamo tirato in ballo Lévinas, per il quale ogni Altro davanti a te è un *infinito*, non è da intendersi come il caso specifico di una *totalità*. Non lo è nemmeno per la scienza medica. Considerato nella sua peculiarità, ogni soggetto presenta, nel suo volto, la traccia dell’*infinito*. Ognuno di noi è un caso concreto di *infinito*.

DUE Ecco, interrompo anche te. Sappiamo che i filosofi amano le metafore, tuttavia, a proposito, spesso una metafora dice più ma anche meno di ciò che abbiamo bisogno di comprendere. Questo termine, *infinito*, che riprendi da una delle opere più note di Lévinas – *Totalità e infinito*, del 1961 – non rischia forse di essere solo un’eccitante immagine? Che cosa sarebbe, al di là della suggestione metaforica, questo infinito? Insomma, mi chiedo: come va inteso questo “infinito”?

TRE Ci provo, tentando un riassunto di quanto abbiamo detto e ascoltato oggi. Mi viene da dire che, come in matematica, ogni soggetto è una grandezza illimitata. Un soggetto davanti a me, di cui guardo il volto, è sempre *altro* da ciò che io penso sia. Invece, noi siamo – *ovviamente* – portati a considerare l'altro a partire da ciò che noi già conosciamo e ciò che già pensiamo di sapere. Nei nostri termini, diciamo che l'altro è un Oggetto dinamico che possiamo conoscere solo per come siamo in grado di coglierlo in una rappresentazione segnica, come Oggetto immediato. Ma attenzione: ogni Oggetto immediato viene rappresentato proprio a partire da ciò che già si trova – immediatamente e ovviamente – in una parte della nostra enciclopedia. L'alterità si manifesta nello *scarto* e nella *distanza* fra me e l'Altro.

UNO Un principio da cui non allontanarsi mai potrebbe essere questo: pensare l'altro applicando i nostri sistemi di valori conduce all'errore. La capacità di conoscenza di ognuno di noi è infatti necessariamente finita, insufficiente a comprendere l'essere infinitamente altro del volto che abbiamo davanti.

DUE A proposito di finitezza della conoscenza, ascoltiamo che cosa ha da dirci lo psichiatra e psicoterapeuta, oltre che filosofo, Giovanni Stanghellini:

STANGHELLINI La presenza dell'Altro ci pone costantemente di fronte a una situazione limite in cui l'Altro si presenta come irraggiungibile e irriducibile al nostro desiderio, sia questo un desiderio di possesso o di conoscenza; al tempo stesso, si presenta come necessario polo dialettico della nostra ipseità. Infatti, non possiamo non tendere all'Altro e, nel nostro tendere all'Altro, fare esperienza dell'Altro come inattuabile. Questo scacco dell'incontro può essere detto in vari modi: irriducibilità dell'Altro allo stesso, radicale alterità dell'Altro, inconciliabilità dell'Altro con il mio desiderio. L'effetto ultimo di questo mancato incontro con l'Altro è la patologia mentale.

La patologia mentale è la crisi del dialogo della persona con l'alterità che lo abita e con l'alterità incarnata nelle altre persone.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Stanghellini (2017: 91-92).

TRE Infatti, l'Altro è degno di rispetto e di aiuto non perché è *come me* o simile a me, e tantomeno perché il suo mondo sia riconducibile al mio mondo. Anzi, è «irraggiungibile e irriducibile» a ogni nostra presunzione interpretativa, e i casi di patologia mentale a cui accenna Stanghellini sono solamente dei casi paradigmatici, o casi in cui l'alterità maggiormente, e dolorosamente, si manifesta. Ma è in qualche modo consolante sapere da uno psichiatra che la cura consista nel ripristino della relazione dialogica.

DUE La patologia mentale è alterità non ascoltata, non compresa né considerata. La malattia mentale non è che il caso più eclatante, alterità che grida per poter essere accolta. Questo dovrebbe insegnarci che l'Altro è degno di rispetto in ogni evenienza e a prescindere da come si presenta. Perché il suo volto è *ri*-volto verso mondi che ci sono estranei. Ecco, come interpretiamo questa estraneità? Come anomalia o come fecondità?

Quanto erano ricchi e fecondi, e *altri*, i mondi delle popolazioni del continente americano incontrati da Cristoforo Colombo e da tutti i conquistadores che lo hanno seguito? La loro ricchezza maggiore non era l'oro degli Aztechi, o cose simili, quanto la loro infinita differenza rispetto alla nostra storia.

L'infinito di Lévinas, insomma, è proprio ciò che si trova al di là delle griglie di un pensiero strutturato e che procede per principi generali; un pensiero che, chiuso nella sua immanenza, facilmente diventa totalitario. La totalità della mia conoscenza, la quantità dei contenuti che compone la mia enciclopedia, assume un carattere *totalitario* dal momento in cui esclude lo *scarto* che l'Altro mi presenta. Il volto dell'Altro, invece, apre alla trascendenza: trascende le sicurezze del conosciuto. Trascende, ossia *supera*, *va al di là*, *oltrepassa* il mio sapere. Lo trasgredisce.

UNO Quindi non c'è rispecchiamento.

TRE No. Il volto dell'altro non è un volto che mi guarda in un gioco di specchi, dove io ri-vedo la mia immagine o caratteri simili ai miei. L'altro non è affatto *uguale* a me. E se non siamo uguali, io ho solo da perdere nel negarlo o nell'annientarlo, nell'escluderlo dalla mia visione e dalle mie azioni.

Un pensiero preoccupato solo della definizione delle strutture generali, e che da queste fa dipendere ogni altra conoscenza, è un pensiero disposto

ad accettare i diritti di un individuo solo nella misura in cui questi possono essere ricondotti a tali strutture. Infatti, che cosa si dice dei migranti che si affacciano ai nostri confini? Potete entrare e rimanere solo se vi adeguate ai nostri usi e costumi: lingua, religione, abiti sociali, ecc.

Il volto dell'altro è un indice (proprio nel senso di Peirce) rivolto verso questo infinito di cui abbiamo parlato: perché non dovrei accettare anche altre lingue, altri costumi, altri dèi, altre immaginazioni?

UNO Di nuovo devo mettere un bastoncino fra le ruote del tuo discorso. Passi per la religione, ma vuoi forse dire che un immigrato possa vivere nella nostra comunità senza imparare la nostra lingua e rispettare le nostre leggi?

TRE Ovviamente no. Perché anche il migrante che si presenta alla nostra soglia trova noi come *altro da sé*: anche noi siamo un infinito al suo sguardo. Ed è proprio qui, in questo *entre nous*, per citare il titolo di un'altra opera di Lévinas, *Tra noi* (1991), che ha inizio il dialogo. È questo *entre nous* il luogo del dialogo, la vita di ogni atto di comunicazione.

UNO Vuoi dire che non solo il dialogo ha inizio nello spazio del *tra*, come direbbero sia Buber sia Jullien, ma *tutto* ha inizio con il dialogo? Che fra due volti che si guardano è già dialogo? Allora dobbiamo anche rimarcare che il dialogo è la via di accesso a questo infinito, alle profondità del mare di Lucio Dalla. Il dialogo trasforma un confine (ciò che marca la separazione) in una soglia (ciò che permette il passaggio). Allo stesso tempo, rende lo spazio oltre la soglia un terreno da esplorare. Con curiosità ed entusiasmo. Sì, l'infinito di Lévinas è la possibilità.

A parte questa nostra interpretazione, la domanda su che cosa sia questo *infinito* può anche rimanere aperta. Io la lascerei spalancata. Per Lévinas, che proviene dalla cultura ebraica, questo infinito è Dio. Diciamo, nel nostro linguaggio e per non vincolarci al pensiero religioso, che è un Interpretante che conduce – come una soglia d'accesso – verso la semiosi illimitata: potenzialmente infinita. A ognuno il suo infinito.

## Quindicesimo incontro Segni degeneri e infinito

UNO La passeggiata di ieri un po' dentro e molto accanto ad alcuni temi che riguardano l'alterità ci ha comunque riportati a Peirce, o meglio all'idea della semiosi illimitata o fuga di interpretanti.

TRE E su questo non penso che noi abbiamo qualcosa di interessante da aggiungere e dire.

UNO No, ma sempre passeggiando lungo i margini dell'alterità, commentando un'espressione di Augusto Ponzio io avevo messo il piede su un argomento su cui penso possiamo tentare qualche riflessione. Quindi vi chiedo: vogliamo dedicare un po' del nostro tempo ai *segni degeneri* di Peirce? Alla sua analogia con le coniche?

TRE Questa di Peirce è una curiosa analogia, ricca di conseguenze, un modo di considerare la segnicità che a mio avviso avvicina la semiotica alla fenomenologia. Ma siamo sicuri di voler affrontare questo sentiero?

UNO Hai ragione, questa volta non so se sia il caso di divagare, con il rischio di staccarci dal nostro discorrere sulla dialogicità. Tuttavia, il richiamo di Augusto alla singolarità, all'unicità, all'irripetibilità e insostituibilità di ciascun individuo, al non appartenere a un genere, può avere una più profonda relazione con quella che mi viene da chiamare la *base semiosica* dell'alterità. E quindi della dialogicità. Il concetto di “segno degenerare” – quindi *altro* rispetto all'idea comune, e ovvia, di “segno” – va ripreso in considerazione. Dici bene tu che è ricco di conseguenze, anche se a mio avviso la semiotica di questi ultimi decenni non ne ha compreso a fondo l'importanza.

DUE Lo dici tu. Ma sono d'accordo con te: concediamoci una deviazione. Del resto oggi abbiamo più tempo del solito e abbiamo anche da mangiare e bere. Direi quindi di ascoltare da Giampaolo Proni l'origine di questa analogia fra coniche e segni degeneri,<sup>1</sup> che deriva dagli studi di Apollonio di Perga. Quali sono le coniche "genuine" e quelle "degeneri"? E perché i simboli peirceani sono segni genuini e gli indici e le icone sono degeneri?

PRONI Le coniche sono curve ottenute sezionando un cono con un piano: se il piano è parallelo alla base del cono otteniamo una circonferenza; man mano che lo incliniamo otteniamo diversi tipi di curve, chiuse o aperte. Se invece il piano seziona il cono perpendicolarmente alla base sul diametro non risultano linee curve, bensì due rette, che si intersecano alla punta del cono. Queste linee, essendo un caso particolare di una serie continua di curve, sono dette *conica degenera*. Le relazioni degenerate sono insomma casi particolari di relazioni genuine.<sup>2</sup>

[...]

La "degenerazione" [nel saggio *On a New List of Categories*, del 1867] nasce dall'osservazione che vi sono due modi in cui relato e correlato possono essere in relazione: o essi condividono una qualità o carattere oppure sono semplicemente giustapposti dalla relazione. Nel primo caso la relazione è *intrinseca*, in quanto dipende da come i due correlati sono in sé stessi, indipendentemente dalla relazione (es.: due oggetti dello stesso colore); nel secondo caso la relazione è pienamente *relativa*, in quanto nessuno dei due correlati può possedere il proprio carattere senza l'altro (es.: venditore e acquirente). Vi è poi un ulteriore caso riguardante il riferimento all'interpretante, vale a dire la relazione triadica genuina. Vi sono infatti relazioni che sussistono solo in forma triadica, vale a dire per *convenzione* (es.:  $\emptyset$  sta per "l'insieme vuoto").<sup>3</sup>

DUE È da qui che bisognerebbe considerare e applicare la nota tripartizione dei segni: icona, indice, simbolo. Infatti, continua Giampaolo:

---

<sup>1</sup> Giampaolo Proni e Massimo Bonfantini impiegano la forma "segni degenerati", più prossima all'espressione usata da Peirce; noi useremo, con il medesimo significato, "segni degeneri", secondo l'uso nel lessico matematico.

<sup>2</sup> Proni (2017: 109).

<sup>3</sup> Proni (2017: 107).

PRONI La relazione intrinseca è presente nelle rappresentazioni in cui oggetto e representamen condividono una qualità. Tali rappresentazioni sono dette *icone* [...]. La relazione relativa è presente nelle rappresentazioni in cui oggetto e representamen sono in una corrispondenza di fatto. Tali rappresentazioni sono dette *indici* [...]. Il terzo tipo di relazione è presente nelle rappresentazioni in cui oggetto e representamen sono collegati per imputazione, cioè solo perché sono rappresentati assieme. Tali rappresentazioni sono dette *simboli* [...].<sup>4</sup>

UNO Se così dai segni passiamo agli individui, ecco l'importanza di essere *degeneri*, nel senso di non appartenere a un genere predefinito da un codice o imputazione sociale. In quanto *Altro*, ogni individuo è un mondo semiotico a sé. Ed è tale per le sue qualità o per il suo trovarsi in una relazione. Questo vuol dire che ognuno è inevitabilmente *segno di* —, ma ciò che questo segno significa, il suo senso, va cercato al di fuori dell'appartenenza a un sistema o genere di significazione. L'idea di alterità di Lévinas sembra dirci questo: siamo esseri umani ancor prima di venir visti dentro la scatola sociale in cui siamo collocati. È in questo “ancor prima” che sta il valore di ogni soggetto. E di ogni essere vivente, perché anche il definirsi “umani” è una scatola.

DUE Noi siamo segni, lo dice bene Peirce, ma forse non siamo solo del genere dei simboli, ossia dei segni che sono tali in virtù di una chiara convenzione o di un'associazione attribuita. Nella nostra vita sociale è segnico ogni nostro comportamento e modo di apparire, è segnico il nostro modo di camminare e di guardare. È segnico il nostro volto, anche quando non ci interessa essere espressivi. Eppure, come individui sfuggiamo alle categorizzazioni a cui le apparenze – *ovviamente* – rinvierebbero. Siamo segni perché le nostre qualità sono in effettiva connessione con le qualità di ogni Altro rispetto a noi: non possiamo non significare.

TRE Mi state convincendo sull'interesse di questa deviazione. E sull'importanza che può avere per la dialogicità. Infatti, direi che noi animali, umani e non, siamo segno per Altri a partire dalla nostra stessa presenza.

---

<sup>4</sup> Proni (2017: 107).

Il corpo – il trovarsi di fronte o accanto a un altro corpo, l'uno *rispetto* all'altro – può comportare un'indefinita varietà di umori e sentimenti, un ampio spettro di forme di relazione. Dall'affetto all'odio, dall'attrazione alla repulsione. Questo perché un corpo, ben prima di parlare o di comportarsi seguendo i modi della socialità – che sono raffinati o plagiati dalla convenzione –, ben prima cioè di poter essere inquadrato in uno schema, è un organismo semiosico. Ogni individuo è una *semiosfera*.

Il sessismo e il razzismo derivano proprio dall'incapacità – o dalla non volontà – di riconoscere le qualità dell'Altro, senza *sistematizzarlo* in qualche catalogo sociale.

Lo so, dovrei dilungarmi ancora di più su questo argomento, ma confido nella vostra capacità di capire anche oltre le mie parole.

DUE Potremmo concludere, almeno per il momento, con questo passaggio di Rossella Fabbrichesi, applicato in particolare al concetto di *icona* (termine quanto mai complesso, tirato da ogni parte fino a essere spesso snaturato), proprio nella sua natura di *segno degenerare*.

FABBRICHESILEO [Il concetto di icona va] insomma visto come momento fenomenologico puro di una certa relazione segnica, piuttosto che come segno reale e esistente. [Infatti,] l'icona agisce come segno solo una volta interpretata, anche se il suo peculiare carattere segnico non dipende da questa interpretazione.<sup>5</sup>

TRE Sì, questa citazione, così come tutto il primo capitolo del volume, *Sulle tracce del segno* (1986), che ha per titolo “Firstness: l'icona”, è decisiva per la comprensione della dimensione fenomenologica della semiotica di Peirce. L'icona, come accennavo prima, non è tanto o solamente un *segno visivo*, come purtroppo la tradizione semiotica lascia pensare, ma una qualità che diventa possibilità di senso. E se dico ciò non è per polemica, ma perché forse è su questo passaggio che dobbiamo orientare buona parte della *semiotica dell'alterità*. La quale, mi azzardo a dire, è la semiotica di tutto ciò che sfugge al genere, a ogni tipo di codice – in qualsiasi modo lo si intenda –, una semiotica che cerca il senso *prima* della significazione.

---

<sup>5</sup> Fabbrichesi Leo (1986: 31, nota 54).

DUE Sembra affascinante quello che affermi. Ma ti prego, fammi capire meglio.

TRE Dice Rossella: «l'icona agisce come segno solo una volta interpretata, anche se il suo peculiare carattere segnico non dipende da questa interpretazione». E ciò vale anche per l'indice.

Anche Massimo Bonfantini, in una nota al paragrafo 2.92 dei *Collected Papers*, spiega bene questo punto. Quindi chiedo anche a Massimo di dire la sua:

BONFANTINI Un simbolo è un segno genuino perché, a differenza degli Indici e delle Icone (che vengono detti da Peirce segni degenerati), prevede l'intervento dell'Interpretante nella sua stessa costituzione oggettuale. In altri termini, la capacità di significare della parola "uomo" dipende da una convenzione, un codice, che precede la costituzione fisica del segno stesso. La *presenza fisica* degli Indici e delle Icone, invece, precede la loro interpretazione. Negli Indici, che formano la classe dei segni con grado minore di degenerazione, l'interpretazione avviene come riflessione esterna su un segno già dato, interpretazione che è tuttavia guidata da una connessione oggettiva fra l'Indice e il suo Oggetto. L'Icona, che ha il massimo grado di degenerazione, se intesa nel suo carattere di immagine indipendente da ogni rapporto con altro, non solo precede l'interpretazione, ma è aperta a ogni rappresentazione, giacché la sua «virtù di significare è dovuta semplicemente alla sua qualità». Dunque l'Icona nella sua mera costituzione possiede solo la qualità materiale della funzione segnica; l'Indice puro possiede in più l'applicazione dimostrativa, cioè la connessione effettiva con l'oggetto; il Simbolo, infine, possiede in sé stesso la funzione rappresentativa oltre alle altre due.<sup>6</sup>

TRE In sostanza, icone e indici *non* sono segni fino a che una mente non li collega a un Interpretante, *anche se* posseggono già un proprio "carattere segnico" potenziale: come la qualità che è propria dell'iconicità, e quindi della somiglianza, oppure la connessione o relazione che è propria dell'indicalità. In ambedue i casi questi caratteri sono *possibilità di senso*.

---

<sup>6</sup> Bonfantini (in Peirce 1980: 103, nota 9; anche in *Opere*: 124, nota 9). Enfasi nostra.

UNO Faccio notare che Massimo Bonfantini, alla fine di quella nota, rimanda giustamente a Niccolò Salanitro, che nel 1969 aveva pubblicato uno dei primi saggi su Peirce apparsi in Italia: *Peirce e i problemi dell'interpretazione*. A pagina 109 di questo libro ormai introvabile Salanitro scriveva, citando qua e là Peirce:

SALANITRO Generalizzando il concetto [geometrico] ed applicandolo ai problemi semiotici, si può dire che un segno degenerare è «qualcosa che non esiste come tale», cioè come segno, ma che tuttavia può essere concepito come segno: «is only so conceived»; in altre parole, per analisi-sintesi il dato viene semiotizzato e investito di un significato, pur conservando la sua natura di non-segno. Un segno genuino, ad esempio il libro che sto leggendo, non esiste se non in virtù di un riferimento formale all'interpretante e quindi di un oggetto Immediato sistematico, di una norma che, come condizione della sua interpretazione, è anche condizione necessaria della sua esistenza [...].<sup>7</sup>

TRE Grazie per averci ricordato questo contributo di Niccolò Salanitro, non a caso allievo di un filosofo che ha sì frequentato la semiotica, ma a partire dall'estetica: Emilio Garroni. E proprio Garroni, nell'introduzione al libro di Salanitro, mette in evidenza l'importanza per la semiotica della distinzione tra *segni genuini* e *segni degeneri*:

GARRONI La distinzione è essenziale per la semiotica moderna, che spesso ha a che fare con oggetti che non si danno intenzionalmente come segni o che sembrano funzionare non come segni. È il caso di tutte quelle esperienze empiriche "immediate" (per esempio di tipo percettivo o emotivo) e, in particolare, di quelle esperienze estetiche che non suppongono immediatamente il rinvio a qualcos'altro (a un significato, a un "interpretante"). Ecco un punto dolente della ricerca estetica, che ancora oggi giustifica discussioni importanti sulla possibilità o no di una considerazione semiotica ed analitica dell'opera d'arte.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Salanitro (1969: 109).

<sup>8</sup> Garroni (1969: 8).

UNO Ah, queste interruzioni e inserzioni. Il contributo al nostro dialogare di Niccolò non era terminato. Prima vediamo come prosegue, poi, se il caso, commentiamo le parole di Garroni.

SALANITRO Ora, se mi sdraio all'ombra di un albero, se dall'orientamento particolare dell'albero inferisco che è stato il muro accanto che lo ha fatto crescere in quel dato modo, o anche se, semplicemente, contemplando l'albero, io vengo attirato da una particolare sfumatura di verde, in tutti questi casi procedo ad una classificazione, trasformo il dato in funtivo di una classe, e tuttavia esso non esiste in virtù di un fine e in quanto dato immediato trascende anzi ogni possibile classe e ogni possibile scopo: l'albero, la sua ombra, il suo colore diventano dei segni degeneri. Insomma (per avvicinarci ad una definizione formale della degenerazione semiotica), tra il processo di interpretazione e la funzione semiotica da un lato, i "representative characters" che concorrono a costituirli dall'altro, può esservi eterogeneità: i primi, esistendo in virtù di abiti, di sistemi (impliciti o espliciti) e di una tecnicità più o meno evoluta ed estesa, sono *sempre* delle Terzità – laddove i "caratteri rappresentativi" (intendendo con questo termine quei caratteri oggettivi in riferimento ai quali e in virtù dei quali avviene l'interpretazione) nel caso della degenerazione non sono delle Terzità, non implicano di per sé stessi il pensiero e la legge e la convenzione, bensì sono semplicemente *Secondnesses* e (nella precisazione dalla "eccitata") *Firstnesses*.<sup>9</sup>

UNO Da parte mia aggiungo un'osservazione, anche per fissare meglio l'argomento – alquanto *neglected* nella nostra cerchia di semiotici.

L'insieme dei simboli è indefinito, ma l'insieme delle icone e degli indici è infinito. Ogni fenomeno osservato e ogni oggetto che cade sotto la nostra attenzione e il nostro interesse si presenta a noi solo attraverso alcune delle sue qualità – i "representative characters" di cui parla Peirce – e con la propria determinazione spazio-temporale. Quando ne prendiamo coscienza, i fenomeni sono *così-e-così*, ma sono anche *qui-e-ora*.

In geometria, anche nella geometria analitica, le coniche genuine possono diventare degeneri: la circonferenza diventa un punto, quando il suo raggio tende allo zero; la parabola diventa una retta, quando la sua ampiezza rag-

---

<sup>9</sup> Salanitro (1969: 109-110).

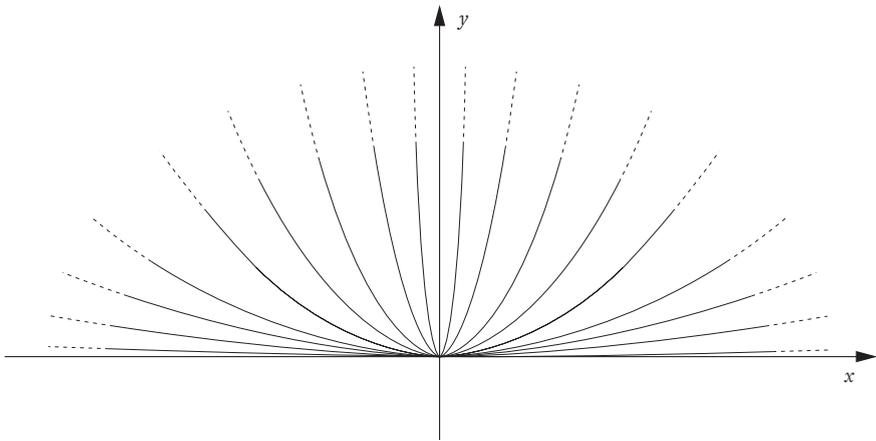


Figura 15.1. Che cosa succede se incrementiamo sempre di più la misura dell'ampiezza di una parabola, assegnandole un valore infinitamente grande? Ci troveremo di fronte a un elemento geometrico che, al modificarsi della sua curvatura, *tenderà* ad assomigliare sempre più a una retta.

giunge l'infinito, come nella figura 15.1. Ma in entrambi i casi abbiamo una trasformazione, un momento in cui si passa da uno stato a un altro.

In semiotica avviene il processo contrario: sono i segni degeneri che diventano, per necessità sociale, genuini. Ad esempio, ciò che percepiamo come qualità sensoriale ancor priva di un senso, dal momento in cui *per noi* acquista un *altro* valore, ossia inizia a significare *altro* rispetto alla propria mera apparenza, in quel momento quel percepito diventa mediazione segnica.

Perdonatemi il banale esempio, ma è ciò che avviene quando il “rosso di sera” di uno stimolante cielo al tramonto diventa presagio e speranza di un “bel tempo” all'indomani. E possiamo ben chiederci per quanto tempo il rossore delle guance sia stato visto solo come un cambio di colorito, prima di capire che si trattava della involontaria manifestazione di imbarazzo.

Se poi passiamo all'esame del modo in cui facciamo esperienza delle opere d'arte, specie nelle avanguardie nel secondo Novecento, di esempi di questo passaggio ne troviamo molti. Cito solo l'opera di Joseph Beuys, che è un inno alla semiosi che si genera a partire dalla materia: il feltro, il grasso, il miele, l'olio, e altro ancora. Materie che diventano linguaggio, ma che sono linguaggio proprio per via della loro materialità.

C'è quindi una trasformazione e un momento di passaggio dal degenerare al genuino.

TRE Pensate: l'osservazione dell'ombra dell'albero a opera di Salanitro è tanto fenomenologica ed estetica quanto semiotica. O *semiosica*, perché non porta a un'interpretazione che passa per convenzioni o abiti, ma per la considerazione dei "caratteri rappresentativi" – e solo per alcuni di essi – del fenomeno osservato e delle sue qualità sensoriali. In ogni caso: ciò che vedo, per come lo vedo, nel momento in cui lo vedo, anche nella ineliminabile imprecisione dei sensi, è tutto ciò che innesca un pensiero, un'immaginazione, un Interpretante. Ed è solamente ciò che vedo che mi conduce *oltre* il fenomeno stesso. Con le parole di Salanitro, in questi casi io «trasformo il dato in funtivo di una classe».

UNO Verrebbe da dire che questa *degeneratezza semiotica* costituisca il momento del *non ancora, eppure già*. Sì, è la semiosi della presenza: il fenomeno è segnico per le sue proprietà fenomeniche, ma già inizia a parlarmi di qualcosa che è *altro da sé*. È il momento in cui non abbiamo *ancora* piena significazione nella Terzità, *eppure* avvertiamo che un senso si sta manifestando. Per esprimere questo momento potrei parafrasare il titolo di uno dei primi film di Bernardo Bertolucci: *prima della significazione*.

DUE Ti riferisci certo a *Prima della rivoluzione*, del 1964. Che si apre con una frase di Talleyrand: «Chi non ha vissuto negli anni prima della Rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere».

TRE Citazione a parte, quel titolo dice molto se non della dolcezza certamente della tensione che precede ogni evento, piccolo o grande. La semiosi è un evento: una trasformazione, un cambio di visione, un'epifania. Giustamente Garroni parla di esperienze empiriche di emotività, e poi dell'esperienza estetica: questa non ci dice nulla sul significato designato da un'opera d'arte, ma indica la direzione verso cui possiamo cercarne il senso.

UNO Come quando io rimasi con occhi e mente vaganti per non so quanto tempo davanti a una pittura di Mark Rothko. Potrei dire che per tutto quel tempo rimasi senza pensiero, perché ogni sensazione che la pittura mi presentava sfuggiva in direzioni diverse. Spesso le opere di Rothko si chiamano *Untitled*, ma non tanto perché manchi un nome che le identifichi: ciò che manca è qualsiasi elemento segnico che ne fissi il significato.

DUE Ma questo è proprio dell'opera d'arte, non di ogni oggetto che capiti davanti ai miei occhi.

TRE No. Hai presente il verde di un bel prato in primavera?

DUE Certo. Perché?

TRE Perché quel verde, in quanto *Phaneron*, va visto come «ogni cosa che possa giungere davanti alla mente in ogni senso possibile», sostiene Peirce nel manoscritto 336 (Peirce 2008: 98). O se vuoi, è una parte del «totale collettivo di tutto ciò che è in ogni modo e in ogni senso presente alla mente, senza alcun riguardo se corrisponda o no ad alcuna cosa reale» (CP 1.284).<sup>10</sup> È un prato verde e nulla più.

Poi arriva un momento, nella tua osservazione, in cui quel verde assume per te un valore, o produce un Interpretante: ti piace, di rasserena, ti spinge a pensare alla dolcezza del riposo in quel paesaggio. Come nel dipinto di John Constable, *Wivenhoe Park, Essex*, del 1816.

Vedi? Ci sono almeno due livelli della semiosi: nel primo domina la *pura sensazione*, il sentire senza interpretare; nel secondo irrompe il pensiero, la significazione, la percezione che interpreta.

DUE Forse allora vuoi dire – ritornando a questioni già affrontate – che nell'incontro con l'Altro occorre bloccare l'ovvia spinta all'interpretazione, perché questa non può che essere pre-interpretazione, giudizio incrostatato da pre-giudizio? Che nella relazione di alterità che ci pone l'uno *rispetto* all'altro bisogna rinunciare a ogni conclusione, a ogni tipizzazione?

FADDA Sì, se vogliamo godere della presenza dell'Altro, così come godiamo davanti a un'opera d'arte anche se al momento non la comprendiamo del tutto.<sup>11</sup> Scusate l'intromissione, vi ascolto volentieri.

TRE TI RINGRAZIAMO. E io ripeto ancora: se vuoi che l'Altro sia per te una *possibilità di senso*.

---

<sup>10</sup> In questo caso la traduzione è tratta da Proni (1990: 184).

<sup>11</sup> Comunicazione personale.

Abbiamo detto che per Lévinas ogni Altro è un *infinito*. Non possiamo mai pretendere di poterlo *definire*. L'Altro non è solo *differente* o *diverso* da me, egli è *altro* rispetto a ciò che io penso che sia. Per questa ragione, penso, Lévinas vede nel volto la parte più espressiva del corpo, la traccia dell'*infinito*.

DUE Ma che cosa pensi che possa essere, al di là della suggestione metaforica, questo infinito?

TRE Si vede che le metafore ti ossessionano, perché hai già posto questa domanda. Ora ne approfitto per farti ascoltare questo passaggio di Lévinas:

LÉVINAS Altri resta infinitamente trascendente, infinitamente estraneo – ma il suo volto, in cui si produce la sua epifania e che si rivolge a me, rompe con il mondo che può esserci comune e le cui virtualità si inscrivono nella nostra *natura* e che noi sviluppiamo anche con la nostra esistenza. Ma la parola procede dalla differenza assoluta. O, più esattamente, una differenza assoluta non si produce in un processo di specificazione in cui, discendendo dal genere alla specie, l'ordine delle relazioni logiche si scontra con il dato che non si riduce in relazioni; la differenza così incontrata resta solidale alla gerarchia logica, sulla quale sporge, e appare sullo sfondo del genere comune.<sup>12</sup>

UNO Mi sembra di poter affermare che da questa citazione possiamo ricavare tre osservazioni, tra loro correlate: 1) che il volto dell'Altro trascende la sua apparenza, ciò che vediamo nella sua *Gestaltung*; 2) che il volto dell'Altro è il luogo di un'epifania, di una rivelazione: non parla solo per sé e in sé, ma parla *a me*, mi invita a esplorare e pensare oltre i confini del conosciuto; 3) che il volto dell'Altro rompe con il mondo comune, con l'ovvio: è un'apertura di senso.

TRE Concepire l'Altro come “infinitamente trascendente” mi fa pensare a un altro infinito: quello di Giacomo Leopardi. Guardare il volto dell'Altro, la sua apparenza, è come avere di fronte a sé la «sieve, che da tanta parte /

---

<sup>12</sup> Lévinas (1961: 199-200 tr. it.).

dell'ultimo orizzonte il guardo esclude». Al di là della siepe, sono gli «interminati spazi» del senso.

DUE Gli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi» e la «profondissima quiete» che si trovano – o potrebbero trovarsi – al di là della siepe così come al di là di qualsiasi espressione segnica, e che il nostro Giacomo, poeta e filosofo, si *raffigura* nel pensiero: «nel pensier mi fingo».

UNO Come dire che, di fronte alla siepe del Monte Tabor a Recanati, il poeta avverte lo scarto fra la finitezza fenomenica dell'ambiente intorno («il vento / odo stormir tra queste piante») e l'infinito che si trova al di là delle apparenze.

TRE Hai detto bene. Lo *stare rispetto* all'Altro ci permette di *naufragare*, o meglio *navigare*, nell'immensità del Possibile. Perché nel guardare in faccia l'Altro la sua presenza mi riguarda e mi chiama. Lévinas sfrutta bene il francese *regarder*, che al tempo stesso vuol dire “guardare” e “riguardare”: *ciò che guardo, mi riguarda*.

UNO Lo sapete che nel lessico degli urbanisti l'espressione *zona di rispetto* indica quello spazio dove non è permesso costruire per tutelare edifici di interesse culturale o zone paesaggistiche? Uno spazio da rispettare, che al tempo stesso permette di rispettare altri spazi.

DUE È facile notare l'apparente contraddizione, o l'ambivalenza: l'Altro è estraneo al mio mondo, seppure abiti il mio mondo. E io abito il suo, seppure in questo *mondo altro* io mi disorienti e cammini per sentieri che richiedono lunghi cammini.

La zona di rispetto degli urbanisti è una buona metafora, è lo spazio che permette l'incontro. Il *regarder* di Lévinas – se interpreto bene il suo pensiero – ci dice che non siamo soggetti che guardano altri soggetti per esercitare il potere di analizzarli e di ispezionarli. Non siamo soggetti che oggettualizzano ciò che è a loro estraneo, per poterlo possedere. Questo è il retaggio del colonialismo, della bulimia della conquista, del sessismo, di tutto ciò che oltre a distruggere persone e civiltà ha distorto il nostro modo di pensare. Siamo soggetti *in* relazione. Siamo soggetti *nella* relazione.

UNO E potresti aggiungere: siamo soggetti *in dialogo*. Anche se non diciamo nulla. È la zona di rispetto che ci pone in dialogo. Prima ancora che con un atto di enunciazione, il dialogo inizia con un atto di contatto, un *atto fatico*. Già, per immaginare l'infinito oltre una siepe bisogna stare di fronte a essa.

TRE È per questa ragione, per il fatto che la semiosi – o se volete la comunicazione dialogica – fra due soggetti inizia già dal trovarsi l'uno in faccia all'altro, che in questa relazione dobbiamo sentirci disarmati. Non solo delle armi propriamente dette (infatti, che cosa sarebbe stato il colonialismo senza la potenza delle armi?), ma di ogni arma semiotica.

DUE Fermati un attimo. Sulla semiosi nel trovarsi uno di fronte all'altro c'è un passaggio di Martin Buber, preceduto da questo assunto «Il linguaggio può rinunciare a ogni cadenza sensibile e rimane linguaggio», appunto ciò che noi chiamiamo semiosi: la significazione prima della significazione.

BUBER Il dialogo umano, per quanto abbia la sua vita propria nel segno, quindi nel suono e nel gesto [...], può dunque esistere senza il segno; certo non in una forma oggettivamente comprensibile. [...] Il dialogo giunge al suo compimento al di là dei contenuti comunicati o comunicabili, anche di quelli più personali, e tuttavia non come in un processo “mistico”, ma in un processo fattuale nel vero senso della parola, del tutto inserito nel comune mondo umano e nella concreta scansione temporale.<sup>13</sup>

TRE Ecco allora ciò che cerchiamo: la dialogicità è un *fatto* che accade dal momento in cui la relazione con l'Altro mi pone di fronte a un volto come mera presenza; e in quanto presenza *rispetto a me* questo volto, questa sembianza, inizia il suo percorso semiosico. Perché avverto un senso davanti a me, anche se ancora non so quale sia la sua direzione.

UNO Dopo Leopardi ora mi sovviene la prima strofa di una canzone di De André che amo come una notte silenziosa e chiara, il *Canto del servo pastore* (1981):

---

<sup>13</sup> Buber (1930: 188 tr. it.).

DE ANDRÉ

dove fiorisce il rosmarino  
c'è una fontana scura  
dove cammina il mio destino  
c'è un filo di paura  
qual è la direzione  
nessuno me lo imparò  
qual è il mio vero nome  
ancora non lo so<sup>14</sup>

TRE Ecco la potenza della metafora: il volto dell'altro è una notte scura, un destino ancora privo di direzione, dove anche i nomi propri perdono di identità.

DUE Ma se l'Altro è un Oggetto dinamico che si enuncia attraverso il Representamen del proprio volto, questo Representamen pone due problemi: perché, ricordando ciò che abbiamo detto a partire da Gadamer, non può che cogliere l'Altro se non come Oggetto immediato, ossia a partire da ciò che già conosciamo, contaminati dalle conoscenze e dalle credenze cui dobbiamo ricorrere come appigli o reti per cogliere anche solo una parte dell'infinito oltre il volto dell'Altro; e perché da questa rappresentazione derivano Interpretanti che vanno continuamente messi in discussione, visto che la mediazione segnica che li produce li corrompe o dissolve. Come neve che si posa su un tetto caldo di camino.

In molti casi, l'*Altro di fronte a me* diventa per inerzia l'*Altro secondo me*. Questo è un punto assai delicato. E sono convinto che sia proprio il non tener conto della differenza che chiamerei "epistemologica" fra l'*Altro di fronte a me* e l'*Altro secondo me* l'origine delle illimitate ingiustizie di cui è costellata la storia umana.

Invece, se impariamo che gli indefiniti mondi con cui entriamo in relazione vanno esplorati e visti come oggetto di coniugazione, non di opposizione, allora forse avremo – forse – la decisiva rivoluzione dell'umanità.

---

<sup>14</sup> Fabrizio De André, "Canto del servo pastore", nell'album senza titolo comunemente chiamato *L'indiano* (1981).

Perdonatemi l'impeto retorico, o se l'utopico entusiasmo mi cattura. In verità, volevo sposare le tesi di Marchesini, quando parla dell'emergere del modello dialettico-integrativo rispetto alle alterità non umane.

MARCHESINI Il modello che prende forma nella seconda metà del Novecento può essere definito “dialettico-integrativo”, poiché ritiene le alterità l'altro polo di un processo dialogico di organizzazione dell'identità attraverso apporti referenziali esterni: un po' come un albero organizza la sua identità di essenza sulla base delle caratteristiche dell'ambiente in cui cresce. Le alterità, in altre parole, non sono considerate dei inquinanti ma dei centri di sviluppo e dei campi di espressione per l'identità; in tal senso l'identità si sviluppa attraverso l'integrazione dell'altro e non attraverso la sua esclusione.<sup>15</sup>

TRE L'esempio dell'albero è illuminante, è il principio dell'ecologia, intesa come studio delle relazioni fra i diversi organismi viventi e di questi con l'ambiente circostante (*Umwelt*).

La semiosi dell'alterità si manifesta nello *scambio di valore* che avviene, o dovrebbe avvenire, fra due o più entità in relazione. Dagli uccelli – è un'altra osservazione di Marchesini – abbiamo imparato che il volo è possibile, che anche noi potremmo volare. Il volo è una competenza che non ci appartiene, è *altro* da noi; ma noi possiamo pensare di poterla integrare fra le nostre attività. Ecco, questo scambio di valore non avviene da sé, ma per via di ciò che chiamiamo “mediazioni semiosiche”. In particolare attraverso un atto di abduzione proiettiva, come è accaduto a Leonardo da Vinci. Tutti i casi di serendipità avvengono seguendo questo passaggio abducente, che Marchesini e altri – a partire da James Joyce<sup>16</sup> – chiamano anche “epifania”.

DUE Sì, questo è pacifico, ce ne siamo già occupati, grazie al lavoro teorico sul pensiero inventivo che abbiamo ereditato da Massimo Bonfantini.<sup>17</sup> L'occhio inventivo è quello che vede in un dato fenomeno un *altro* fenomeno possibile. Massimo lo chiamava l'assente possibile.

---

<sup>15</sup> Marchesini (2008: s.n.p.).

<sup>16</sup> L'uso non religioso del termine “epifania” lo si deve a James Joyce che lo impiega in *Stephen Hero*, romanzo postumo.

<sup>17</sup> Cfr. Bonfantini (2021).

Ma riprendo le mie osservazioni di prima che, tecnicamente, riguardano il passaggio interno al triangolo semiotico fra Oggetto dinamico e Oggetto immediato. Quella che tu chiami *semiosi dell'alterità* a parer mio è la semiosi tutta: *tout court*, dicono i francesi, senza ulteriori specificazioni.

Una volta che il processo semiosico ci fa passare da Qualcosa che è così come è (l'Oggetto dinamico) al medesimo Qualcosa che si presenta parzialmente e così come le condizioni della rappresentazione permettono (l'Oggetto immediato), l'oggetto della nostra percezione e conoscenza di fatto produce un *Altro secondo me*. Che poi è l'*Altro come pensiamo che sia* – tutt'altro che “infinito”.

UNO Un momento, stai forse dicendo che è proprio il *passaggio semiosico* dall'Oggetto dinamico al Segno e quindi all'Interpretante il centro di tutti i nostri problemi?

DUE Non voglio dire questo. Ma capisco che bisogna soffermarci meglio su questo punto. Vediamo. Nel parlare di qualsiasi oggetto del mondo, di ciò che accade, di ciò che sentiamo o immaginiamo, noi traduciamo necessariamente un Oggetto dinamico in Oggetto immediato, lo trasportiamo dalla sua autonoma esistenza nei nostri sistemi di segni: *lo significhiamo*. Ma nel significarlo lo delimitiamo, lo setacciamo, lo ingabbiamo, ne impoveriamo il senso. Lo *ingrigliamo*, come dicevo prima. Lo obblighiamo a stare dentro il letto di Procuste, come dice Emanuele Fadda in *Troppo lontani, troppo vicini* (2018). Infatti, non sapremo mai come tale Oggetto dinamico sia nella sua autonoma esistenza.

Dell'alterità possiamo fare esperienza quando avvertiamo questo *scarto* tra Oggetto dinamico e Oggetto immediato – e sì, perché troppo facilmente siamo indotti a pensare, visti i nostri abiti semiotici, che l'Oggetto immediato, ossia l'oggetto come viene rappresentato, corrisponda all'Oggetto dinamico. Invece, tra l'indefinito stato delle cose e la rappresentazione definita che possiamo darne sussiste sempre uno scarto, ed è la considerazione di questo scarto che ci pone di fronte all'alterità.

TRE Permettete anche a me una sintesi. La semiosi prende avvio dalla relazione ma necessita di una mediazione. Di un passaggio. Di qualcosa che favorisca il passaggio. Di qualcosa che stia nel mezzo. Se così siamo con-

dannati a non poter conoscere l'Altro nella sua integrità, possiamo però interrogarci su che cosa si trovi nello spazio della mediazione – nello spazio del *tra*, come direbbe François Jullien. Possiamo, cioè dobbiamo, ricordarci che il nostro pensiero può esercitare il dono della critica, della messa in discussione delle conoscenze, della valutazione dei loro limiti, delle loro aporie, e quindi delle loro possibilità.

Prendendo a prestito un termine da Roland Barthes, la responsabilità, il rispondere alla presenza anche irritante o minacciosa dell'Altro, richiede un altro importante passaggio, tutto interno alla mente che interpreta: dall'*ovvio* all'*ottuso*, o anche all'*iperottuso*, come un angolo che si allarga tanto da non avere, appunto, alcun limite. È solo così che possiamo sperare di accedere allo spazio semantico del possibile.

DUE Beh, a parlare di iperottuso e di spazio semantico del possibile la testa inizia davvero a pensare in ogni direzione, come sentenziava Francis Picabia. Ci vediamo domani? O abbiamo ancora qualcosa su cui discutere?

UNO A dire il vero non ricordo più nemmeno da quante ore e da quanti giorni vanno avanti i nostri incontri. Ma so che da discutere c'è ancora tanto. Non chiedermi ora di che cosa, ma certamente molti argomenti possono essere affrontati. Potremmo iniziare già domani con una lista di argomenti.

TRE Sono d'accordo. Possiamo provarci domani stesso.

DUE No, no, aspettate. Propongo di prenderci una settimana di pausa. Il compito è arduo e soprattutto c'è una novità. Da domani un'amica mi lascia il suo cane. Lei va in vacanza, io e il cane a passeggiare. Come Poincaré. Come Thomas Mann. Quindi vi prego di non tenermi qui a conversare tutti i giorni. Quel cane è una meraviglia e voglio godermelo. Si chiama Artù, e noi potremmo essere la sua tavola rotonda.

## Sedicesimo incontro

### Il gioco delle funzioni: primo tempo

TRE Spero che tu abbia passato una bella settimana. Io ho passato una notte inquieta. Ho dormito poco, ma ho sognato troppo. Forse perché sono andato a dormire con una domanda ancora priva di risposta.

UNO Tu collezioni spesso domande prive di risposta. E non sarebbe un danno, se però riuscissi almeno a dormire sonni sereni.

DUE Ma quale domanda rende le tue notti così chiare e trasfigurate?

TRE Ah, ecco, mi citi anche Arnold Schönberg e la sua *Verklärte Nacht*. Sì, forse sono un “insonniatore”, più che un sognatore. Ma anche questa volta penso di aver trovato una buona domanda. Una domanda che veleggia nella mia mente, e senza di voi io non sono certo delle mie risposte.

DUE Per fortuna è un piacere seguire a darti retta. Anche se m’ero preparato a piaceri d’altra natura. Su, qual è la domanda che ci riporta sulle sedie di questa terrazza?

TRE In questi giorni, mentre tu giocavi con il cane della tua amica, ho iniziato a mettere ordine fra i miei libri. La domanda è questa: guardando ad alcuni momenti della storia della filosofia del linguaggio degli ultimi decenni, non potremmo trovare ulteriori spunti per continuare la nostra indagine e le nostre riflessioni sulla dialogicità?

DUE Di spunti, se cerchiamo, ne troveremo tanti e tanti che finiranno per ostruire ogni sentiero del nostro cammino.

UNO Può ben essere. Anche io ho messo un po' in ordine la mia libreria e ho trovato più di un volume in cui, in un modo o nell'altro, il termine "dialogo" risulta centrale. O almeno, è una buona metafora per spiegare processi, mentali o della natura, altrimenti difficilmente rappresentabili. Faccio solo un esempio: Luisa Damiano, *Unità in dialogo. Un nuovo stile per la conoscenza* (2009). Si tratta di un testo di epistemologia dei sistemi complessi che critica il modello che vede la nostra mente funzionare come un calcolatore e propone un nuovo modello, un nuovo paradigma, che invita a concepire la ricerca e quindi la conoscenza scientifica come un dialogo.

DUE Spero che tu non voglia condurci nei laboratori sperimentali dei nostri amici epistemologi. Potremmo solo guardare, senza capire.

UNO No di certo. Era solo per ribadire che lo studio della dialogicità potrebbe interessare anche l'epistemologia. E che sarebbe bene un'alleanza di ricerca fra filosofia del linguaggio e filosofia della scienza.

DUE Io invece i miei libri li lascio felici nel loro disordine. Forse perché sono d'accordo con il fisico Ziffel di Bertolt Brecht: «Dove niente sta al posto giusto, c'è disordine. Dove al posto giusto non c'è niente, lì c'è ordine».<sup>1</sup> E così ho pensato di riportare Artù dalla mia amica.

Artù mi ha condotto per associazione di idee al cane di Charles Darwin che morde per giocare e poi al cane di Thomas Mann che imita il suo amico scrittore. I cani giocano. Il gioco inizia dal trovarsi in relazione. Se c'è relazione c'è dialogicità, se c'è dialogicità c'è comunicazione.

UNO Quindi la comunicazione è un gioco?

DUE Direi che può essere studiata anche come gioco, o come se lo fosse. Considerando che il gioco non è nulla senza comunicazione.

TRE Facile è a questo punto ricordare Ludwig Wittgenstein e il suo *Sprachspiel*: il gioco linguistico. Ascoltiamolo.

---

<sup>1</sup> Cfr. Brecht (1956).

WITTGENSTEIN Possiamo anche immaginare che l'intero processo dell'uso delle parole [...] sia uno di quei giochi mediante i quali i bambini apprendono la loro lingua materna, [perché] la parola "gioco linguistico" è destinata a mettere in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita.<sup>2</sup>

TRE Come dire: se prendiamo il gioco come modello possiamo vedervi aspetti che nei nostri atti comunicativi riusciamo solo a intravedere. Ma se vogliamo essere più precisi, dovremmo dire che è proprio nelle diverse forme di gioco che si possono scorgere aspetti semiotici che si trovano anche nelle diverse forme di comunicazione.

La metafora di Wittgenstein viene infatti ripresa nel 1973 da Siegfried J. Schmidt, che introduce, nell'ambito della linguistica testuale e pragmatica, l'idea di gioco d'azione comunicativo: «L'agire linguistico si attua in "storie" comunicative complesse, che io (esemplando il concetto wittgensteiniano di *Sprachspiel*, "gioco linguistico") chiamerò "giochi d'azione comunicativi" [*kommunikative Handlungsspiele*]. Un gioco d'azione comunicativo è una "storia" comunicativa delimitabile nel tempo e nello spazio (ad esempio, una discussione politica o scientifica, un dibattito giudiziario, un'ora di lezione, ecc.)» (Schmidt 1973: 251 tr. it.). Inoltre, secondo Schmidt, ognuno di questi giochi è costituito dalla collocazione socio-culturale dei partecipanti, dai presupposti che li condizionano, dal luogo, dal tempo e dalla situazione percettiva. E ovviamente dagli enunciati, linguistici e non, attraverso i quali il gioco viene giocato.

UNO Ma ogni gioco richiede un campo, si diceva. Se guardiamo il modo abituale in cui viene disegnato lo schema delle funzioni del linguaggio – o meglio della comunicazione – di Roman Jakobson (1963) non è difficile vedervi un campo da tennis, o un tavolo da ping-pong: da un lato e dall'altro ci sono gli spazi dei due giocatori (mittente e destinatario), in mezzo una rete (il contesto e il codice, con in mezzo il canale) e una pallina che viene lanciata di qua e di là (il messaggio). Ecco nella figura 16.1.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Wittgenstein (1953: §7, §23).

<sup>3</sup> Il modello delle funzioni del linguaggio è stato presentato da Jakobson la prima volta nel 1958 a un convegno all'Università dell'Indiana e pubblicato nel capitolo "Linguistica e poetica" dei *Saggi di linguistica generale* nel 1963.



Figura 16.1. Fattori e funzioni della comunicazione (da Jakobson 1963).

**DUE** Fammi guardare bene. Sì, può essere come dici, ma forse bisognerebbe disegnarlo meglio questo campo da gioco. Penso che possiamo darne una rappresentazione migliore se usiamo il nostro Grafo delle Relazioni Semiotiche, quello che abbiamo presentato durante un nostro precedente incontro.

**TRE** Provaci. Poi mi dirai quali varianti grafiche vuoi apportare e se il grafo diventa più esplicativo. Per il momento vediamo quali considerazioni sulla dialogicità ci suggerisce il modello di Jakobson, anche se si tratta di un argomento assai noto e discusso.

**UNO** Risale al 1958, quando Jakobson, nel saggio *Linguistica e poetica*, si interroga su come e perché un messaggio verbale possa essere considerato poesia. La risposta sta nell'osservare che una qualsiasi espressione verbale può avere diversi comportamenti: dall'esprimere un sentimento o un'opinione al modificare la condotta del tuo interlocutore, oppure limitarsi a dichiarare uno stato di fatto così come riflettere su come funziona il linguaggio stesso. Fra questi comportamenti vi è quello che interessa la domanda di Jakobson: in certi casi, le parole si comportano poeticamente; hanno una valenza estetica. In breve, il linguaggio può svolgere una *funzione poetica*.

**DUE** Questo mi fa ricordare diverse sperimentazioni artistico-poetiche degli anni Sessanta e Settanta, che implicitamente ci dicono che la funzione poetica, una delle possibili di una lingua, può essere svolta anche da una qualsiasi altra espressione segnica. In particolare mi vengono in mente due

artisti, fra loro molto diversi. Il primo è Ugo Carrega, che all'inizio delle sue *10 proposizioni per la poesia materica* scriveva:

«1. tutto è linguaggio, 2. quindi, non vedo perché la poesia debba continuare a fare uso solo di parole».<sup>4</sup>

Il secondo è Franco Vaccari, che alla fine degli anni Sessanta ha esposto una serie di fotografie di cani randagi con questa didascalia: «Giuro di aver visto questo cane aggirarsi con un'aria di poesia».<sup>5</sup>

TRE Ti ringrazio. Ma torniamo a Jakobson, per ricordare che egli si muove sulla scia del concetto di “Linguistic Variety”, o diversità linguistica, di Uriel Weinreich (1953), come se in ogni lingua convivessero molte lingue, un sistema dove sono compresenti altri sottosistemi. Una lingua per Jakobson è una struttura complessa e possiede al proprio interno una molteplicità di forme e quindi di “sottocodici”, come li chiamava. Ogni espressione linguistica, così, può presentarsi secondo alcune funzioni variabili.

DUE Sembra quasi di sentire un matematico, più che un linguista.

TRE Non hai tutti i torti.

UNO D'accordo. Ma ricordiamo che il modello di Jakobson propone una visione della comunicazione che è espansione e perfezionamento di due modelli precedenti: quello del medico e filosofo tedesco Karl Bühler (1934) e quello dei matematici Shannon e Weaver, elaborato nel 1949 nell'ambito della cibernetica.<sup>6</sup> In particolare, Jakobson fa riferimento al cosiddetto *Organon-Modell* di Bühler, che introduce negli studi sul linguaggio appunto la nozione di *funzione*.

Rispetto a questi due modelli, Jakobson presenta due sostanziali novità: (i) introduce la nozione di *contesto*, assente nel modello cibernetico, che è, insieme, l'ambiente situazionale extralinguistico e l'universo semantico; (ii) completa quanto era stato pionieristicamente avviato da Bühler, estendendo il concetto di *funzione* a ogni elemento della comunicazione, mentre

---

<sup>4</sup> Ugo Carrega (1999).

<sup>5</sup> Sono diverse le opere di Franco Vaccari che ritraggono cani, fra cui *La città vista a livello di cane* (1967-1968) e il video *Cani lenti* (1971).

<sup>6</sup> Shannon e Weaver (1949).

Bühler aveva individuato solo tre funzioni: espressiva, rappresentativa e appellativa.

Jakobson propone in tal modo un modello delle *funzioni del linguaggio* che in genere viene rappresentato dallo schema visto prima (fig. 16.1).

DUE È uno schema ben noto. Ma ogni volta che lo guardo ci trovo qualcosa di graficamente disarmonico.

TRE Lo so, capita anche a me. Ma lasciami pedantesamente spiegarlo. Per quanto già noto, infatti, è bene ricordare e commentare il modo in cui va letto. Questi sono i sei fattori costitutivi:

- (1) Il primo fattore è il *mittente*, il soggetto che compie l'atto comunicativo.
- (2) Al mittente è speculare il *destinatario*, il soggetto che riceve l'atto comunicativo.
- (3) Fra di loro è posto il *messaggio*, che mittente e destinatario si scambiano in forma di enunciati, testi, atti o artefatti comunicativi.
- (4) Per arrivare a destinazione, ogni messaggio necessita di un *canale* in cui scorrere, e quindi di un *contatto* fisico: sia esso un mezzo meccanico (come ad esempio le linee telefoniche, la connessione dell'Internet), o una materia (le onde acustiche quando parliamo), oppure il nostro stesso corpo.
- (5) Una volta arrivato, il messaggio va interpretato, e questo avviene attraverso il ricorso a *codici* che normano i sistemi di significazione, ma anche per via di abiti sociali, usanze, inferenze.
- (6) Infine, per comprendere compiutamente un messaggio occorre porlo in un *contesto* e individuarne l'oggetto di *riferimento*: cogliere l'universo semantico cui il messaggio rinvia, aiutati sia dagli elementi interni al messaggio sia dalla situazione e dalla circostanza nelle quali ha luogo un atto comunicativo.

DUE Ma prima si parlava di funzioni.

TRE Infatti, Jakobson estende le tre funzioni di Bühler a ogni fattore. Al centro dello schema c'è il messaggio, ed è questo che, in maniere diverse, svolge di volta in volta una determinata funzione. Le funzioni sono sempre

tutte compresenti, anche se solo una parte di esse risulterà dominante: alcune scattano in primo piano, altre si dispongono in modo complementare alle prime, altre ancora finiscono sullo sfondo. Ripercorriamo allora nuovamente il grafo della figura 16.1. descrivendo le sei funzioni.

- (A) La *funzione emotiva* o *espressiva* è propria del mittente, in quanto soggetto con un “mondo interiore” – sentimenti e umori, visioni del mondo e idee – da portare all’esterno (*ex-primere*) e far conoscere.
- (B) La *funzione appellativa* o *conativa* è l’«orientamento verso il destinatario» (1963: 187 tr. it.), ossia la “pressione” che un messaggio opera su questo, per sollecitarne l’attenzione o l’interesse, chiamarlo in causa per esigerne una reazione o per modificarne lo stato emotivo, cognitivo o pratico.
- (C) La *funzione estetica* o *poetica*, la quale è definita come «l’accento posto sul messaggio per sé stesso» (1963: 189 tr. it.), è il modo in cui un messaggio è composto e come si presenta, la sua forma esteriore e l’insieme delle sue proprietà sensibili.
- (D) La *funzione fática*, termine che Jakobson riprende dall’antropologo Bronislaw Malinowski (1923), è la cura del contatto comunicativo come valore in sé e anche la modalità attraverso la quale controlliamo l’efficienza del canale per mantenere viva la relazione con chi ci ascolta.
- (E) La *funzione metalinguistica* è l’attenzione per le regole e per le forme espressive di un qualsiasi linguaggio o sistema semiotico; diventa primaria quando usiamo un linguaggio per parlare di un altro linguaggio, per spiegare una norma o riflettere sui metodi.
- (F) La *funzione referenziale* è la funzione cui è affidato il compito forse più evidente – ma non sempre il più importante – di un atto comunicativo: quello del dire, del parlare di qualcosa, del fornire informazioni, portare argomenti, proporre contenuti.

UNO È curioso come i nomi delle funzioni siano stati variamente intesi; ma penso che le doppie denominazioni che hai usato rendano bene l’idea. Anche se *espressione* ed *emozione* non sono esattamente la stessa cosa. E poi, se l’introduzione del contesto fa emergere la dimensione semantica, l’introduzione delle funzioni lascia intravedere la dimensione pragmatica

di ogni atto di comunicazione: questa inizia così a essere intesa non più solo per ciò che *trasporta* (trasferimento di informazione) ma soprattutto per ciò che *comporta* (mutamento dello status di ogni fattore coinvolto).

TRE Invece, pensa che questo modello è stato criticato in diverse occasioni, perché considerato ancora troppo vicino a quello cibernetico di Shannon e Weaver. Se ciò fosse del tutto vero, anche in Jakobson avremmo un'idea ingenua e meccanica della comunicazione come mera trasmissione di dati da una entità all'altra. Questa visione si basa fra l'altro su un'idea di comunicazione come un processo monologico, dove una parte (il mittente) compie un'azione e l'altra (il destinatario) si limita a riceverla passivamente. È il modello della *Bullet Theory*, o teoria dell'iniezione ipodermica, di cui una delle eredità più fastidiose – specie nel design e nel marketing – è l'idea che ogni comunicazione debba essere indirizzata a un *target*, un bersaglio da colpire.

UNO Non solo. Con una metafora meno truce ma non meno sprezzante, il modello di Jakobson è stato spesso ribattezzato “modello del pacco postale”, perché ridurrebbe la comunicazione a una mera azione di *trasmissione* e di *consegna* di un messaggio. E questo perché i termini di “mittente” e “destinatario” sono mutuati dal linguaggio delle spedizioni postali.

TRE Ma si tratta di critiche infondate. Come detto, l'introduzione della nozione di *funzione* legittima una visione del modello di Jakobson diversa, che lo allontana dalla cibernetica e lo avvicina agli studi sulla pragmatica della comunicazione: la funzione, qui, è l'*azione* che un atto comunicativo compie. Un messaggio agisce – appunto *funziona* – in modo espressivo, conativo, referenziale, ecc. Sta a noi cogliere la logica di queste azioni.

UNO Come si era detto, Jakobson scrive il suo saggio per dare una risposta alla domanda «*Che cosa è che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte?*». Tu perché parli di “logica delle azioni”?

TRE Perché il saggio di Jakobson non interessa solo l'ambito della comunicazione verbale e della poesia. Il suo modello è applicabile a ogni altra

forma di comunicazione, non solo quella letteraria. Inoltre, c'è un brano in cui Jakobson osserva come nella poesia vi sia un concorso di altre funzioni, perché – aggiungiamo noi – se è vero che per cogliere il senso e il valore di un qualsiasi atto di comunicazione non possiamo non prendere le mosse da come questo *si presenta*, è anche vero che senso e valore sono il risultato di un *gioco semiotico* fra le diverse funzioni. Sentiamo:

JAKOBSON [...] lo studio linguistico della funzione poetica deve oltrepassare i limiti della poesia, e, d'altra parte, l'analisi linguistica della poesia non può limitarsi alla funzione poetica. Le particolarità dei diversi generi poetici implicano, accanto alla funzione poetica dominante, la partecipazione delle altre funzioni verbali in un ordine gerarchico variabile.<sup>7</sup>

TRE Vale la pena di completare la citazione, dove Jakobson, prendendo a esempio tre generi letterari, punta l'attenzione su tre funzioni in particolare:

JAKOBSON La poesia epica, incentrata sulla terza persona, involge in massimo grado la funzione referenziale del linguaggio; la lirica, orientata verso la prima persona, è intimamente legata alla funzione emotiva; la poesia della seconda persona è contrassegnata dalla funzione conativa e si caratterizza come supplicatoria o esortativa, a seconda che la prima persona sia subordinata alla seconda o la seconda alla prima.<sup>8</sup>

UNO Questi tre casi, in particolare il terzo, quello della «poesia della seconda persona» con il suo carattere conativo, inducono a un'osservazione: nella poesia, così come in ogni altra forma di espressione, c'è sempre un elemento del modello che viene eletto a *obiettivo* dell'atto comunicativo. Perché, come insegnano gli studi di pragmatica della comunicazione, non si comunica solamente per dire qualcosa, ma soprattutto per sollecitare un comportamento di risposta, sia esso emotivo o cognitivo. Un atto di comunicazione è un'azione che attende una reazione, e quindi non può che essere concepito all'interno di un campo dialogico. E possiamo anche for-

---

<sup>7</sup> Jakobson (1963: 191 tr. it.).

<sup>8</sup> Jakobson (1963: 191 tr. it.).

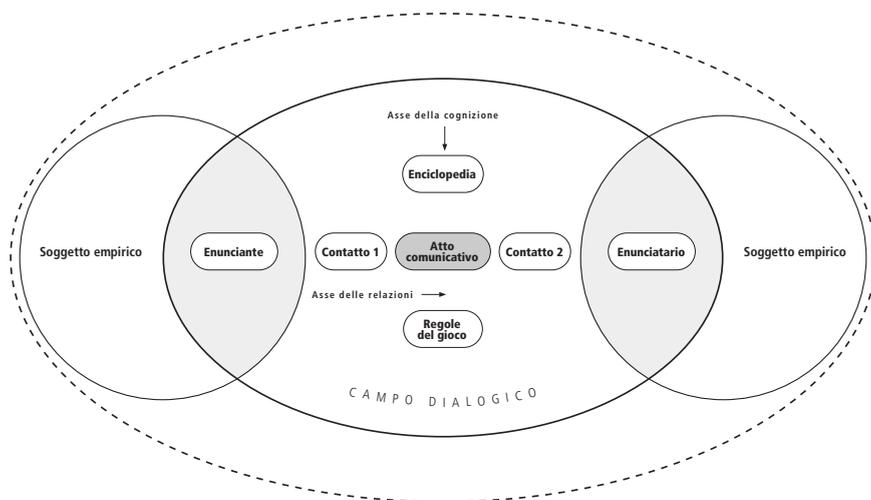


Figura 16.2. Il modello di Jakobson rivisitato nel GRES e nel campo dialogico.

mulare una sorta di legge: *dato un atto di comunicazione, se la comunicazione ha luogo, allora questo atto genera un campo dialogico.*

DUE Infatti, eccomi qui. Mentre voi illustravate con sopportabile pedanteria il modello di Jakobson, io l'ho ridisegnato dentro il GRES. Quella disarmonia grafica ora dovrebbe essere scomparsa (fig. 16.2).

Lo spiego, sempre con sopportabile pedanteria.

Il grafo è disegnato su due assi: quello orizzontale costituisce l'*Asse delle relazioni*; quello verticale è l'*Asse della cognizione*.

Sull'asse delle relazioni troviamo: ai due estremi, quali soggetti della comunicazione, l'*Enunciante* e l'*Enunciatario*, che mi sembrano due termini più appropriati. Potremmo anche chiamarli *Dialoganti*. Ciò che è importante è che questi soggetti, finché si trovano al di fuori del campo dialogico, sono da considerarsi come soggetti empirici: mere esistenze prive di relazione semiotica.

Al centro si trova l'*Enunciato*, che possiamo anche chiamare *Atto comunicativo*. Sempre lungo questo asse, poniamo il *Contatto*. Quest'ultimo è stato posto sia fra l'*Enunciante* e l'*Enunciato*, sia fra questo e l'*Enunciatario*. Ciò per diverse ragioni. La prima, apparentemente superficiale, riguarda l'esigenza di mantenere una simmetria nel grafo, anche per la sua aspirazione

dialogica. Ma dietro la bizza formale c'è un'altra ragione. Infatti, non sempre il canale su cui viaggia la comunicazione è il medesimo per entrambi i soggetti, e se da un lato il contatto può essere visto come offerta di dialogo, dall'altro esso comporta accettazione e ricambio: in una stretta di mano, del resto, sono due le braccia che danno luogo al legame.

E poi, illuminante dovrebbe essere l'esempio del videocitofono, che presenta un canale asimmetrico: visivo e uditivo da parte di chi conversa dall'interno dell'abitazione, solo uditivo da parte di chi parla dalla strada.

TRE Bel lavoro.

DUE Grazie. Allora continuo. Sull'asse della cognizione troviamo: al centro ancora l'*Atto comunicativo*; in alto l'*Enciclopedia* (quale ideale insieme di ogni riferimento semantico), e in basso le *Regole del gioco*, che non sono solamente i codici, come ben sappiamo. Si tratta di due fattori che Enunciante ed Enunciario devono condividere, almeno in parte, affinché un atto di comunicazione abbia luogo.

TRE Bene. La disarmonia grafica che avvertivi aveva una ragion d'essere. Ma ora, visto che prima tiravi in ballo la matematica, c'è un altro pensiero inquieto che ogni tanto avverto io.

Una domanda: che cosa intendevano Bühler e Jakobson quando parlavano di *funzione*? La domanda è necessaria, perché vi sono due modi di intendere questo termine, e solamente uno di essi sembra essere stato finora considerato nell'ambito del modello di Jakobson.

Sia nell'*Organon-Modell* di Bühler sia in Jakobson il termine funzione è inteso come "svolgimento di un compito": è in questo senso che parliamo ad esempio della funzione di un organo vitale, o di uno strumento di lavoro, così come di un ruolo professionale. Per riprendere Bühler, il linguaggio come ogni altro mezzo di comunicazione è uno strumento – *Organon* – che permette di perseguire una specifica finalità o obiettivo. Così intese, le funzioni corrispondono ad attività semiotiche che ogni fattore del modello compie: il mittente *si esprime*, il canale *permette il contatto*, il messaggio *assume una determinata forma*, il destinatario *riceve il messaggio*, il contesto *ci fa capire di che cosa stiamo parlando*, il codice *ci fornisce le chiavi per la comprensione*.

UNO Beh, mi sembra tutto molto chiaro. Che senso ha la tua domanda su che cosa intendono con il termine “funzione”?

TRE Ha senso perché vi è una seconda accezione del termine *funzione* che, se adeguatamente sviluppata, pone il modello di Jakobson in una luce un po' diversa, una luce che lo rende uno schema utile per considerare la comunicazione davvero come un *terreno di gioco* che si sviluppa in molteplici direzioni. Una luce pienamente dialogica. Mi riferisco al modo in cui la nozione di funzione è considerata in ambito matematico, quale *interrelazione* tra due o più grandezze, dove al variare del valore di una grandezza mutano anche i valori delle altre grandezze a questa connesse.

Del resto, l'idea di funzione quale *interrelazione* è già presente in semiotica. Mi riferisco alla *funzione segnica* quale interrelazione fra un piano dell'espressione e un piano del contenuto, che a partire da Hjelmslev meglio definisce il concetto di *segno*.<sup>9</sup>

Nel nostro caso si tratta di individuare l'interrelazione tra un elemento dello schema di Jakobson e un altro elemento presente nello stesso schema. Si tratta cioè di individuare, per analogia, una *funzione semiotica* tra i diversi sottoinsiemi di quell'insieme che chiamiamo *atto comunicativo*.

DUE Sembra un'interessante ipotesi. Ma continua, perché ancora non tutto mi è chiaro. E soprattutto: sei certo di questa analogia?

TRE Le analogie vanno verificate, perché a loro modo sono ipotesi. In questo caso l'ipotesi è la seguente: se la nozione di funzione matematica svolge un ruolo euristico in diversi ambiti scientifici, allora essa potrebbe essere applicata anche per lo studio dei fenomeni di comunicazione. In particolare, la nozione di funzione matematica potrebbe essere utile per comprendere il modo in cui attribuire un senso a uno specifico atto semiotico, capire quale è la sua intenzione comunicativa. Non si tratta – penso – di elaborare un nuovo strumento di analisi, ma forse così potrà esserci possibile osservare che cosa accade *dentro* un atto di comunicazione. La nozione di funzione, infatti, permette di descrivere le relazioni che intercorrono tra i diversi componenti di cui un qualsiasi atto comunicativo è formato e il

---

<sup>9</sup> Cfr. Hjelmslev (1943) ed Eco (1975: 73-75).

modo in cui un elemento dell'insieme determina gli altri o come dagli altri viene determinato.

L'analogia, premetto, non prevede che tutti gli elementi del primo dominio (matematica) siano esattamente corrispondenti al secondo (semiotica). Come insegna Mary B. Hesse (1963), l'analogia vale *fino a un certo punto*, eppure riesce a farci conoscere meglio l'oggetto del nostro interesse: il gioco dialogico della comunicazione. Considerare la comunicazione come atto dialogico e pragmatico vuol dire infatti sostenere l'idea che il valore di un atto comunicativo sia *dipendente* dal gioco delle relazioni che si instaurano fra i diversi elementi che l'atto comunicativo sollecita e mette in campo. Per cui, analogamente a quanto avviene con la funzione matematica, questo valore costituisce la variabile *dipendente* di una funzione ed è reso possibile dall'azione di altre variabili *indipendenti*.

DUE Comincio a capire. O meglio, rileggendo il saggio di Jakobson mi viene da pensare che lui stesso, forse, andava in questa direzione quando parlava di un "ordine gerarchico" delle funzioni, della presenza di una "funzione predominante" e della "partecipazione accessoria" delle altre funzioni. Sentiamo:

JAKOBSON Sebbene distinguiamo sei aspetti fondamentali del linguaggio, difficilmente potremmo trovare messaggi verbali che assolvano soltanto una funzione. La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico di esse. La struttura verbale di un messaggio dipende prima di tutto dalla funzione predominante. Ma, anche se l'atteggiamento (*Einstellung*) verso il referente, l'orientamento rispetto al *contesto* [...], è la funzione prevalente di numerosi messaggi, la partecipazione accessoria delle altre funzioni a tali messaggi deve essere presa in considerazione da un linguista attento.<sup>10</sup>

TRE Sì, l'annotazione sull'ordine gerarchico ci dice che non tutte le funzioni svolgono lo stesso compito o mirano al medesimo scopo. Ma c'è un'altra osservazione da muovere, a proposito della doppia accezione del termine "funzione".

---

<sup>10</sup> Jakobson (1963: 186 tr. it.).

Quando parliamo di funzione per indicare lo svolgimento di un compito o di un ruolo svolto (la funzione del cuore, la funzione della scuola, la funzione del centrocampista, ecc.), mettiamo in primo piano l'azione che qualcuno svolge affinché quel compito venga svolto; ma lasciamo sullo sfondo il fatto che tale funzione comporta un *lavoro*, e che un lavoro comporta una *relazione* tra diverse variabili, quali le risorse, i mezzi, i fini, le attese e altro ancora. È quindi pur sempre l'idea matematica di funzione che permette a un lavoro – fisico o semiotico che sia – di *funzionare*.

E poi attenzione: gli atti di comunicazione che prendiamo in considerazione sono atti prassici e particolari, definiti in una situazione e da una circostanza particolari. Al contrario, in matematica tutto ciò che riguarda la dimensione empirica e applicativa non viene necessariamente preso in considerazione, perché l'astrazione concerne l'interrelazione fra variabili in quanto idea generale.

Il concetto di funzione matematica riguarda quindi il tipo di relazione che viene individuata fra alcuni elementi di un certo insieme (che viene detto *dominio*) e altri elementi che si trovano in un altro insieme (detto *codominio*). Come nella figura che ho appena disegnato:

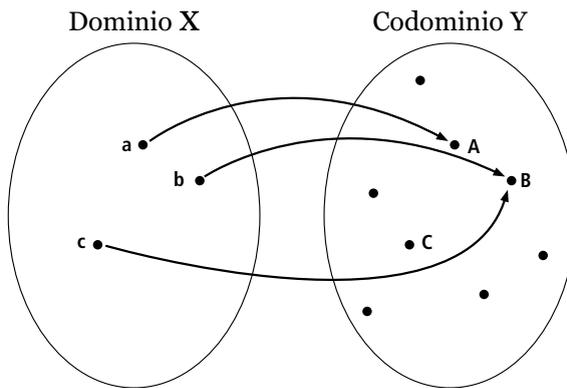


Figura 16.3. Dominio e codominio nella funzione matematica.

Propongo di prendere questo schema come modello per piegarlo – sperando di non snaturarlo – ai nostri fini. E i matematici ci perdoneranno la parziale applicazione. Ma se sapranno ascoltarci, forse capiranno qualcosa di più di ciò che chiamiamo *gioco della comunicazione*.

DUE Forse perché sono sempre ammaliato dalle analogie, ma in quel tuo disegnano, che avrai copiato da un manuale qualsiasi di matematica, io vedo i due piani di Hjelmslev: Espressione (Dominio X) e Contenuto (Codominio Y). La funzione segnica che li mette in relazione è anch'essa analoga alla funzione matematica. Del resto, anche la *funzione segnica* ha un valore di modello applicabile a diversi ambiti della significazione.<sup>11</sup>

Insomma, è come se la funzione segnica fosse un implicito debito verso la matematica. Occorre allora vedere come questa nozione possa essere applicata al modello di Jakobson.

TRE Il fatto è che il modello di Jakobson è uno schema teorico completo ed esauriente, ma per poterne esplicitare le potenzialità – questa è la mia ipotesi – occorre appunto reconsiderarlo alla luce della nozione matematica di funzione, e così facendo mettere in evidenza il gioco delle interrelazioni fra i suoi diversi elementi. Questo gioco di relazioni è ciò che da tempo fra noi chiamiamo *gioco semiotico*, uno schema di posizioni e legami attraverso cui possiamo meglio definire il senso di un determinato atto di comunicazione. Ogni atto comunicativo, infatti, chiama in causa e sollecita solo alcuni elementi dello schema, e a seconda degli elementi coinvolti e delle relazioni che ne derivano il suo senso può cambiare, come vedremo nel caso studio che segue.

DUE Sentiamo. Sperando davvero che sia un caso studio che possa rappresentare ogni altro caso.

TRE Lo spero anch'io. Ricordiamo il testo di Edward T. Hall: *La dimensione nascosta* (1966). È un classico della prossemica. Qui Hall riporta un'interessante vicenda che riguarda alcune conseguenze causate dalla disposizione degli arredi nella sala per le visite di un padiglione di gerontoiatria femminile nel Canada occidentale. Racconta Hall di come il direttore del centro sanitario Humphry Osmond, attraverso l'apporto di Robert Sommer, «uno psicologo giovane e sensibile», riuscì a modificare un locale in cui le pazienti «più vi rimanevano, e meno sembravano disposte a chiacchierare fra di loro», e dove tutti portavano riviste ma quasi nessuno le leg-

---

<sup>11</sup> Cfr. Hjelmslev (1943) ed Eco (1975: 73-75).

geva. Dopo l'intervento, la stessa sala diventò un ambiente dove le conversazioni raddoppiarono e dove si leggeva tre volte più di prima. Il miracolo lo dobbiamo, dopo una fase di osservazione e di sperimentazione, all'idea di sostituire i precedenti grandi tavoli per sei o più persone con piccoli tavolini quadrati (cfr. Hall 1966: tr. it. 137 sgg.).

Ecco quali sono le conclusioni di Hall: «il significato principale dell'esperimento canadese [...] consiste, a nostro avviso, nell'aver fornito la dimostrazione degli effetti profondi, e *misurabili*, che la sistemazione dello spazio semideterminato può avere sulla condotta umana» (*ivi*: 140 tr. it.). Lo spazio semideterminato è lo spazio individuato dai mobili e da qualsiasi cosa che possa essere spostata, ma senza eccessiva difficoltà. Osserva anche come i risultati dell'esperimento «non sono universalmente applicabili» (*ibidem*), perché i vari fattori in gioco (le circostanze di conversazione, le situazioni culturali, ecc.) si presentano diversi da situazione a situazione.

DUE I diversi fattori in gioco... Vale a dire che non in tutte le situazioni quell'esperimento porterebbe *sicuramente* al successo.

UNO Sì, ma si tratta comunque di un caso che illumina quella che abbiamo già chiamato "logica delle azioni", o più aulicamente: logica delle interrelazioni.

TRE Proprio così. Ciò che colpisce è il fatto che una variazione degli arredi e della loro disposizione (che possiamo matematicamente chiamare *Dominio A*) abbia prodotto un mutamento di comportamento delle pazienti (il *Codominio B*).

Ma ciò solleva una domanda: per quale ragione, che non sia una ragione puramente meccanica, una variazione formale nella dimensione e disposizione dei tavoli rende efficiente ciò che prima non lo era? In fondo, anche prima le pazienti avevano a disposizione uno spazio, la possibilità di sedersi, avere libri e riviste da leggere. E poi: perché mai a produrre quel risultato è stata proprio quella variazione? Infatti, si potrebbe esser portati a pensare che proprio i tavolini per due o tre persone siano quelli che invitino all'isolamento, mentre quelli da sei dovrebbero favorire una più ovvia convivialità.

Hall ci dice che non si tratta di capire da che cosa sia effettivamente dipeso quel risultato, ma è impossibile non pensare che lo si debba al mutamento degli arredi. E questo vuol dire che un'azione sulla *funzione estetica* (i tavoli piccoli) ha prodotto un mutamento della *funzione fàtica*: il miglioramento del contatto fra le pazienti, sia reciproco sia rispetto al luogo di soggiorno.

UNO Questo è oltretutto un bel caso di semiotica progettuale, direi di innovazione sociale, dove trasformazioni sugli artefatti producono trasformazioni sull'uso e sulla convivialità sociale.

TRE Questo caso studio suggerisce un'ipotesi di ordine generale, una legge applicabile anche ad altre situazioni simili: *se, in un dato ambiente cognitivo e di comunicazione, viene modificato un determinato elemento, questa azione produce conseguenze su altri elementi di quell'ambiente*. Ciò può essere detto anche in altro modo: se abbiamo in mente un *obiettivo*, ossia se siamo mossi da un'*intenzione* (rendere quel luogo maggiormente conviviale), e se si vuole ottenere un certo *effetto* (ad esempio favorire la conversazione e la lettura), dobbiamo saper modificare un *artefatto* quale elemento di mediazione (la diversa sistemazione dello spazio).

UNO In termini matematici diremmo che la voglia di conversare cambia in funzione della forma e della dimensione dei tavoli. Per cui per ora mi limiterei a constatare che una analogia fra il modello della comunicazione di Jakobson e la forma della funzione matematica è possibile.

DUE Bene. Bene. Non so se questo sia un traguardo o un risultato parziale che richiede maggiori conferme. Direi che è il primo tempo del gioco. Attendiamo il risultato vero a conclusione del secondo tempo.

## Diciassettesimo incontro

# Il gioco delle funzioni: secondo tempo

TRE Io sono fiducioso e penso che una analogia tra la nozione matematica di funzione e i processi di comunicazione possa essere tentata, proprio in considerazione della dialogicità. Per mettere in atto questo tentativo prendiamo le mosse da un esempio reso noto proprio da Roman Jakobson nel saggio del 1958, *Linguistica e poetica*. Si tratta dello slogan di propaganda elettorale *I like Ike*, scelto da Peter George Peterson per la campagna a favore del generale Dwight Eisenhower, detto “Ike”, nelle elezioni presidenziali negli Stati Uniti d’America del 1952. Dopo aver analizzato minuziosamente le allitterazioni e le rime interne di questa “struttura succinta” composta da tre monosillabi con tre dittonghi /'ai/ che si ripetono, come in una paronomasia, Jakobson conclude: «La funzione poetica *secondaria* di questa formula poetica elettorale rafforza la sua espressività ed efficacia» (Jakobson 1963: 191 tr. it.; corsivo mio).

DUE Ma perché Jakobson chiama la funzione poetica, che è quella che più lo interessa, “secondaria”?

TRE Perché la funzione poetica accompagna quella referenziale: prima occorre che si comprenda che si parla di *Ike*, cioè di Eisenhower, poi il gioco delle assonanze fissa in memoria il messaggio. Al contrario non funzionerebbe. Anche quando non riguarda la poesia o le arti, la funzione poetica rafforza l’efficacia della comunicazione: il successo della campagna elettorale di Eisenhower *dipende* dalla forma estetica del messaggio. E noi che abbiamo camminato per anni insieme a designer sappiamo che il senso di un artefatto lo cerchiamo proprio a partire dalla sua apparenza formale, materiale, cromatica.

DUE Ma nel design l'apparenza, l'esteriore, è figurazione retorica, per *acquistare* l'acquirente.

UNO Appunto. Perché la funzione estetica – d'ora in poi è meglio chiamarla così – in questi casi ha lo scopo di favorire la funzione conativa. O meglio, la funzione conativa è in questo caso *variabile dipendente* (perché su di essa si indirizza l'obiettivo della comunicazione, l'intenzione comunicativa, e perché questo obiettivo *dipende* dalla variabile estetica); la funzione estetica, invece, è in questo caso la *variabile indipendente*, perché possiamo assegnarle *qualsiasi valore* (forma, colore, suono, ecc.). L'infelice innamorato *esprime* il proprio sentimento amoroso soffrendo come un eroe tragico (funzione estetica come variabile indipendente), ma lo fa per ottenere attenzione e riconoscimento dal soggetto amato (funzione conativa come variabile dipendente).

TRE Anche se, attenzione, inevitabilmente il termine “funzione” lo stiamo usando un po' nel senso di Jakobson, un po' nel senso della matematica.

DUE Forse dovremmo dire che vi sono *funzioni J* e *funzioni M*. Ma sarebbe complicato. Il contesto può chiarire le eventuali ambiguità. Una sintesi potrebbe essere questo motto: *Ogni funzione J è funzione M di un'altra funzione J*.

TRE L'osservazione è corretta, per il motto ci penseremo. In effetti il nostro problema è non fare confusione con il termine *funzione*, che in Jakobson indica l'azione o il compito che un messaggio svolge. Penso che questo derivi dalla biologia, dove la funzione è l'attività che svolgono le cellule, o un intero sistema organico. Da qui anche la retorica del “Form follows function” di Louis Sullivan, che ha animato aspri dibattiti sul design.

In matematica invece il termine “funzione” definisce la relazione fra differenti elementi: ad esempio, la quantità di denaro che possiedi è in funzione delle tue abilità lavorative, del tempo che dedichi al lavoro, delle spese da sostenere, e di altre variabili. Noi useremo questo termine di fatto in entrambi i modi, come *compito* e come *relazione*, evitando di proporre nuove terminologie. Il contesto chiarirà. Ma ricordiamo che nel nostro caso gli elementi di una relazione matematica sono proprio ciò che Jakobson chiama “funzione”.

DUE Come dicevi ieri, una funzione è una *relazione* che associa elementi di un primo insieme  $X$ , detto *dominio*, a un elemento di un secondo insieme  $Y$ , detto *codominio*. Sembra semplice, ma lo sviluppo delle funzioni è uno dei campi più complessi della matematica. Detto questo, noi non ci avventureremo certo fra le viscere di questo fondamentale argomento. Non è il caso. Propongo quindi di ascoltare una definizione autorevole di funzione matematica, questa:

COURANT E ROBBINS Il concetto di funzione interviene ogni volta che si considerano quantità collegate da una ben definita relazione fisica. Il volume di un gas chiuso in un cilindro è funzione della temperatura e della pressione che si esercita sul pistone. La pressione atmosferica osservata in un pallone è funzione dell'altezza sul livello del mare.<sup>1</sup>

TRE La funzione matematica è quindi la corrispondenza fra due grandezze numeriche differenti, dette variabili. Una variabile, simbolizzata per convenzione con una  $x$ , è quella *indipendente*, mentre la seconda, simbolizzata con una  $y$ , è quella *dipendente*, perché i suoi valori dipendono dai valori scelti per  $x$ . Variando il valore di  $x$ , varia di conseguenza il valore di  $y$ , in un modo definito dalla funzione stessa. Questa è la ben nota formula di una funzione:

$$y = f(x)$$

dove il simbolo  $f(x)$  significa “una qualche espressione matematica contenente la variabile indipendente  $x$ ”.

UNO Per quanto le analogie siano sempre stimolanti, ti ricordo che la definizione di Richard Courant ed Herbert Robbins riguardava eventi fisici, non culturali o semiotici. Le analogie sono da maneggiare con cura.

TRE Lo so bene. E lo sanno anche i matematici. Le variabili e le costanti umane non si lasciano imbrigliare in nessuno schema matematico. Le direzioni di senso della comunicazione umana sono in balia dei sommovimenti

---

<sup>1</sup> Courant e Robbins (1941: 341-342 tr. it.).

della Storia, delle trasformazioni della Cultura e delle destrutturazioni della Società. Come scrive Giorgio Israel, è impensabile estendere le applicazioni della matematica al di fuori del campo della fisica:

ISRAEL [...] fino a che abbiamo a che fare con processi che hanno una natura essenzialmente meccanica o comunque derivante da processi puramente materiali, oppure aventi un andamento essenzialmente aleatorio, la matematica si rivela uno strumento ancora assai efficace; non appena intervengono fattori soggettivi in cui il più elementare buon senso indica la presenza di scelte libere e autonome, la matematica inizia a incepcare.<sup>2</sup>

UNO Era qui che mi interessava arrivare. La differenza tra mondo matematico e mondo semiotico ci permette di portare l'attenzione su un aspetto epistemologico dell'analogia, quella che Mary B. Hesse (1963) ha chiamato "analogia negativa"; la quale riguarda tutti gli aspetti che non concorrono alla formazione di un rapporto analogico e che rimangono inattivi sullo sfondo. Nel nostro caso, fra semiotica e matematica l'analogia negativa riguarda un aspetto che appartiene all'ambito semiotico ma *non* all'ambito matematico. Gli esempi di Courant e Robbins riguardano infatti fenomeni che, secondo la categorizzazione di Charles Peirce, vengono detti *diadici*; mentre i fenomeni semiotici sono *triadici*.

I due esempi citati da Courant e Robbins sono diadici perché in questi casi la funzione non è regolata da un'istanza di mediazione – quindi da un terzo elemento –, quanto dalla sola "forza bruta" che determina le relazioni fra due grandezze, presente dinamicamente in natura.

Sentiamo ancora Charley:

PEIRCE Vi è binarietà nell'idea di forza bruta, anzi la binarietà è il suo ingrediente principale; perché l'idea di forza bruta è poco più che quella di reazione; e questa è pura binarietà. Immaginiamo due oggetti che non siano soltanto pensati come due, ma fra i quali intercorra un rapporto effettivo tale che nessuno dei due possa essere eliminato senza distruggere la verità dell'altro. [...] La forza bruta presuppone inoltre due tendenze: l'una, propria di uno dei due relati, tende a mutare la relazione in una certa dire-

---

<sup>2</sup> Israel (2015: 148).

zione; l'altra, propria dell'altro relato, tende a mutare la stessa relazione in un'altra direzione. Questi due mutamenti si combinano in un dato modo, cosicché ciascuna delle due tendenze è seguita fino a un certo grado e fino a un certo grado modificata. Questo è ciò che intendiamo con *forza*. La forza, dunque, è quasi pura binarità. La *brutalità* [*brutness*] consisterà nell'assenza di ogni ragione, regolarità, o regola, che prenda parte all'azione come elemento terzo o mediatore.<sup>3</sup>

TRE Ciò vuol dire che seppure una funzione matematica descriva una correlazione indicale (ossia una “corrispondenza di fatto”, come direbbe ancora Peirce) tra due oggetti o eventi, nei fenomeni semiosici questa variazione di valore necessita dell'intervento di un fattore di mediazione. Se così al variare di un *qualcosa* ( $x$ ), varia un *qualcos'altro* ( $y$ ), ciò può avvenire perché c'è un *medio* ( $z$ ) fra i due.

L'attivazione di una funzione è quindi motivata dall'azione di un'altra funzione ( $y$ ) e coadiuvata da una possibile terza funzione ( $z$ ). In altri termini, la funzione che in matematica si pone come variabile dipendente ( $y$ ) è quella che costituisce lo scopo dell'atto comunicativo: ad esempio, nei sistemi di orientamento far trovare una meta. Ma questa è resa possibile dall'azione di una seconda e forse una terza e altre ancora che si pongono come variabili indipendenti: la posizione dei cartelli, la loro leggibilità, la loro coerenza sintattica, e altro ancora.

UNO Annota subito quest'ultima tua osservazione. Bisogna svilupparla meglio. Per ora ribadiamo che la forza della matematica è quella di fornire modelli, che per quanto si muovano in un mondo non-empirico possono contribuire a comprendere meglio il modo in cui le cose accadono nella nostra esperienza. Fra cui l'esperienza comunicativa.

TRE Il campo semiosico è infatti un campo di traiettorie imprevedibili. Ma se vogliamo capire in quale modo testi e artefatti comunicativi possano produrre effetti, allora l'astratto schema matematico può fornirci degli strumenti di comprensione; così come la logica li fornisce alla teoria dell'argomentazione per individuare fallacie e falsi ragionamenti.

---

<sup>3</sup> Peirce (CP 2.84; *Opere*: 118).

Se proviamo così a “matematizzare” un atto di comunicazione come un qualsiasi annuncio pubblicitario, prendendo come variabile dipendente la funzione conativa (cn) che il messaggio svolge (indurre l’utenza all’acquisto del prodotto reclamizzato), possiamo scrivere la seguente formula:

$$cn = f(ae)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae muta la funzione conativa cn*. Che è come dire, con buona approssimazione: se il modo in cui è costruito il testo pubblicitario è esteticamente attraente, la funzione conativa, che costituisce l’obiettivo pubblicitario, ha buone possibilità di essere sia efficace (attrae l’attenzione e si lascia memorizzare) sia efficiente (porta a un aumento delle vendite del prodotto pubblicizzato).

DUE Sei precipitoso. Hai iniziato a far uso di abbreviazioni senza averle prima spiegate.

TRE E tu non essere pedante, si capiranno da sé, man mano che le inventeremo. Del resto è proprio a partire da quel tuo motto di prima che stiamo via via mostrando come il modello di Jakobson sottintende un *gioco delle funzioni* (quelle che tu hai chiamato *funzioni J*) all’interno di ogni atto comunicativo.

DUE Ti ringrazio, ma era chiaro anche nel caso raccontato da Hall: lì la funzione estetica (il modo di disporre tavoli e sedie nella sala di lettura) determinava l’efficienza sia della funzione conativa (invitare all’uso della sala) sia della funzione fatica (favorire il contatto fra le persone). A me pare tuttavia che tu ora stia introducendo in questo gioco una terza funzione, una sorta di funzione-aiutante, o sbaglio?

TRE Non sbagli. Ma qui occorre prendere una decisione. Cerchiamo di vedere che cosa il modello delle funzioni matematiche ci può insegnare, ma teniamo l’analogia in sottofondo, accettando il consiglio che Wittgenstein dà alla fine del suo *Tractatus*: gettar via la scala dopo che vi siamo saliti.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Il riferimento è alla proposizione 6.54 del *Tractatus logico-philosophicus*, che così recita: «Le mie pro-

Partiamo così dal fatto che nessun processo di comunicazione può fare a meno di una forma di mediazione: non posso non sorridere, se voglio dimostrare gioia o serenità, anche mentendo (qui la mediazione è un'espressione estetica); non posso far comprendere concetti nuovi e complessi se non impiego adeguati esempi (qui la mediazione svolge una funzione referenziale). E via di seguito.

UNO L'infelice innamorato è quello che non sa ben porgere la «formula eterna del desiderio», come dice Thomas Mann in *La morte a Venezia* (1912), ossia: “Ti amo”.

DUE Già. L'amore non tollera l'essere maldestri. Certe cose bisogna saperle dire bene bene.

TRE Il successo o insuccesso di un atto comunicativo *dipende* quindi dal modo in cui una certa funzione – che propongo di chiamare *funzione-obiettivo* – riesce a trovare una appropriata *funzione-mediazione*, e quindi a produrre una *funzione-effetto*.

DUE Sintetizzo: se, in un dato ambiente cognitivo e di comunicazione, si modifica un determinato elemento, questa azione produce conseguenze su altri elementi di quell'ambiente.

Se questa fosse una legge, applicata all'esempio di Hall ne deriverebbe che: (i) se abbiamo in mente un *obiettivo* (rendere un luogo conviviale) e (ii) se si vuole ottenere un certo *effetto* (per favorire la conversazione e la lettura), (iii) dobbiamo saper modificare un *artefatto* quale agente di mediazione (la diversa sistemazione dello spazio).

TRE Buona, la sintesi. Aggiungo una mia osservazione, che mi fa pensare a come molte nozioni semiotiche sembrano sottostare a una medesima logica. Come nel triangolo semiotico, l'effetto di cui stiamo qui parlando deriva per via indiretta dall'obiettivo – e potremmo anche dire dall'inten-

---

posizioni fanno chiarezza in questo modo: colui che mi comprende, infine le riconosce sensate, se è salito per esse – su di esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che vi è salito). Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo» (Wittgenstein 1922: 6.54).

---

zione – che si ha quando si intraprende un’azione o un progetto, quasi che ci fosse un arco invisibile a congiungerli; ma questo arco è reso possibile da tutte le funzioni che si comportano come mediazione. Non solo l’atto di comunicazione. Anche più di una. Avete presente quelle forme di pubblicità dove il prodotto da reclamizzare non viene svelato subito ma dopo un certo periodo di tempo?

UNO Sono le pubblicità *teaser*, una forma di campagna preliminare il cui scopo è suscitare nel pubblico curiosità e attesa.

DUE Ecco, un *teaser* non rivela la natura del prodotto pubblicizzato. Questo verrà svelato in un secondo momento (nella fase detta *follow up*). In questi casi la funzione referenziale del messaggio pubblicitario è vuota (non si conosce l’oggetto reclamizzato) sebbene l’artefatto comunicativo sia presente e riesca a farsi notare (per via della funzione fatica). Non è quindi solo la funzione estetica ad *agire*, e nemmeno solo quella referenziale, quanto appunto anche la funzione fatica: la presenza di un atto di comunicazione, per quanto “vuoto”, in ogni canale possibile.

Le due funzioni – estetica e fatica – possono quindi cooperare. La pubblicità enfatizza infatti quasi sempre la funzione fatica, con la reiterazione dei messaggi nei media o con la loro collocazione in luoghi o supporti di grande visibilità. In questi casi la formula precedente può essere allora sviluppata nel modo seguente, ricorrendo a una funzione a due argomenti, come la chiamano i matematici:

$$cn = f(ae, ph)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione fatica ph muta la funzione conativa cn.*

UNO Bene, continuo io il gioco. Nei casi in cui la pubblicità mira ad attirare l’attenzione anche attraverso le qualità del prodotto, allora la formula diventa:

$$cn = f(ae, rf)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione referenziale rf muta la funzione conativa cn.*

DUE C'è ancora un altro caso, quello in cui lo scopo del testo pubblicitario è del tutto finalizzato a far conoscere i caratteri o le qualità dell'oggetto pubblicizzato, come nella pubblicità che Jean-Marie Floch (1990) chiama non a caso "referenziale". In questi casi la funzione conativa non è necessariamente in primo piano. Ad esempio, nel caso della pubblicità sociale, ciò che si promuove non è un bene di consumo ma un valore etico, oppure informazioni su tematiche di interesse collettivo o di sensibilizzazione dell'opinione pubblica su specifici problemi sociali. In questo caso la formula cambierà, mettendo come dipendente la funzione referenziale rf e come indipendenti sia la funzione estetica ae, come veicolo sensibile, sia la funzione metasemiotica ms, come strumento per una migliore comprensione:

$$rf = f(ae, ms)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione metasemiotica ms muta la funzione referenziale rf.*

TRE Lo sapete che spesso questo tipo di comunicazione è, purtroppo, fallimentare? Produce scarsi risultati o non arriva agli effetti previsti. Tutto ciò accade – è questa la mia ipotesi – proprio perché si pensa che il richiamo ai contenuti sia di per sé bastevole a rendere la comunicazione efficiente, e perché di conseguenza si pone scarsa attenzione alle altre variabili del gioco comunicativo, ad esempio alla funzione fatica, la quale non riguarda solamente il tipo di canale su cui si comunica ma anche il tipo di coinvolgimento dei destinatari. Questo errore fa sì che nel suo insieme la comunicazione non venga intesa come *differente* dalla comunicazione commerciale, proprio perché ne adotta i modi e perché gioca alla stessa maniera.

UNO Direi allora che questo è un esempio di come la divisione della funzione fatica fra i due "rami" del contatto – uno verso l'enunciante, l'altro verso l'enunciatario – risulti rilevante. Infatti, la comunicazione commerciale sfrutta le modalità del contatto fatico per attirare l'attenzione verso

*di sé*, portando il destinatario nel proprio campo di gioco. Al contrario, la comunicazione sociale dovrebbe rendere attivi e interattivi tutti i possibili canali *verso l'utenza*, o meglio permettere al destinatario di entrare nella comunicazione e farla propria.

TRE Vedo che l'analogia con la matematica e il ricorso alle formule è uno strumento che ci sta permettendo di avere una migliore cognizione di ciò che avviene dentro un atto comunicativo. Sarebbe da sperimentare se questo strumento possa anche permettere di compiere delle operazioni progettuali, con prove di commutazione e concezione di scenari. Insomma, un aiuto per capire se un progetto ha possibilità di successo.

DUE A questo proposito mi chiedevo: che cosa accadrebbe se, riguardo all'ultimo esempio –  $rf = f(ae, ms)$  –, spostassimo la funzione metasemiotica *ms* fra le variabili dipendenti, rendendola un *obiettivo* dell'atto comunicativo? Perché in questo caso lo spostamento significa che lo scopo della comunicazione è duplice: è sia la conoscenza dell'oggetto pubblicizzato (funzione referenziale) sia la conoscenza dei modi di usarlo (funzione metasemiotica). Spesso, infatti, la comunicazione sociale non ci rende solamente informati su determinati temi, ma mira a insegnarci come far uso di un servizio.

Per ciò che riguarda la parte istruttiva della comunicazione, il farci apprendere o approfondire un aspetto del mondo, la formula da considerare è la prima. Ma il conoscere senza il *saper come agire* non produce conseguenze; quindi, alla prima formula va associata una seconda:

$$\begin{aligned}rf &= f(ae, ph) \\ms &= f(ae, ph)\end{aligned}$$

Insieme, queste due formule si leggono: *al mutare della funzione estetica *ae* e della funzione fatica *ph*, mutano la funzione referenziale *rf* e la funzione metasemiotica *ms*.*

UNO Stiamo parlando solo di pubblicità, o quasi. Mi chiedo se possiamo applicare l'analogia fra funzione matematica e funzione semiotica al campo dell'arte. Lo chiedo perché l'arte è un campo per definizione aperto e

indeterminato, e forse il gioco delle funzioni rischia di creare una complessità inestricabile e densa.

TRE È un rischio che si può correre. Intanto vorrei sottoporvi il caso dell'abbraccio: un abbraccio amichevole fortemente sentito, o un abbraccio amoroso, oppure un abbraccio che avviene durante un ballo. Io lo rappresenterei ancora con due formule fra loro continue, tenendo conto che con funzione estetica intendo l'intensità e la durata dell'abbraccio. Nella prima parte obiettivo è l'espressione di amicizia o affettività; nella seconda parte l'obiettivo è far sentire il proprio sentimento all'altro:

$$\begin{aligned} ex &= f(ae, ph) \\ cn &= f(ae, ph) \end{aligned}$$

Insieme si leggono: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione fàtica ph, mutano la funzione espressiva ex e la funzione conativa cn.*

UNO Nella formula ci sono tutte e solo le funzioni dell'asse delle relazioni, come a dire che si può comunicare senza riferimenti a contenuti semantici e senza ricorrere ad alcuna regola. Certo, l'abbraccio è una forma di relazione ben culturalizzata, fin troppo convenzionale, prossemicamente codificata. Come il grooming delle scimmie. Tuttavia, sfugge a ogni griglia culturale il senso della sua intensità. L'abbraccio è una comunicazione muta, è la forma più casta e cauta dell'amplesso erotico. Quando si comunica solo con il corpo, ci sono vaste regioni del senso da percorrere e da saggiare.

E non so perché, mi viene in mente quel motto del maggio francese, di cui non si conosce né l'origine né la paternità, che è una splendida metafora per ciò che voglio dire: *Sous les pavés, la plage*. Sotto il selciato c'è la spiaggia. In tedesco divenne il titolo di un bel film di Helma Sanders-Brahms del 1972: *Unter dem Pflaster liegt der Strand*.

Potrebbe essere un invito alla scienza semiotica: il selciato sono le forme della significazione, coese, ordinate, delimitate; la spiaggia è il possibile orizzonte inatteso del senso.

Va bene. Scusatemi. Si parlava di arte.

TRE Eh sì, c'è da riflettere su questa metafora del selciato e della spiaggia. Del resto, la spiaggia può anche essere l'arte. Infatti, mi viene da pensare che nell'arte il gioco delle funzioni tenderà a cambiare anche con il mutare della soggettività del fruitore, che nessuna matematica può calcolare. Se infatti nella pubblicità la funzione conativa costituisce l'obiettivo dominante della comunicazione, nelle arti avviene quasi sempre il contrario: qui l'obiettivo dell'atto comunicativo verte quasi sempre sull'espressione del mondo interiore dell'artista o della sua poetica. Ma come vedremo, nell'arte l'espressione è tutt'altro che l'obiettivo dominante.

DUE E allora, Espressionismo!

UNO Che cosa?

DUE L'Espressionismo offre ottimi esempi. Propongo di prendere le mosse dall'Espressionismo del Novecento, o meglio dai diversi Espressionismi, accomunati fra loro da un carattere comune: il *forzare*, spesso anche con veemenza o violenza, la forma pittorica, al fine di portare in primo piano l'urgenza espressiva, sia essa l'espressione lirica sia essa l'espressione di inquietudini sociali. Alcuni casi paradigmatici sono ben rappresentati dalle opere di Vincent Van Gogh, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Francis Bacon, Jackson Pollock. A questi possono essere aggiunti alcuni casi che fanno riferimento alla Body Art, specie quando il corpo dell'artista è, insieme, il soggetto e il medium dell'espressione. O una vasta regione del senso da sperimentare, come si diceva prima.

TRE Bene. Inizia tu con il primo caso. Devi averne qualcuno in mente.

DUE Intanto va detto che quasi sempre, nell'Espressionismo, la variabile dipendente sarà la funzione espressiva ex:

$$ex = f(ae)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae muta la funzione espressiva ex*. Ma l'Espressionismo non si lascia certo ingrigliare solo nel legame tra forma pittorica ed espressione della soggettività. Per ciò che riguarda i casi

di Van Gogh e di Pollock, ad esempio, si tratta di una pittura che ha anche inaugurato modi innovativi di dipingere, dando così luogo a riflessioni metapittoriche, ovvero ad altre variabili dipendenti:

$$ms = f(ae, ex)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione espressiva ex, muta la funzione metasemiotica ms.*

In altri casi, ad esempio nella *Guernica* di Pablo Picasso, c'è una variabile dipendente ulteriore, quella conativa dell'opera pittorica come volontà di smuovere la sensibilità dei fruitori. In questo caso la formula sarà:

$$cn = f(ae, ex)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae e della funzione espressiva ex, muta la funzione conativa cn.*

UNO Va da sé che le nostre formule sono atti interpretativi e quindi occasione di discussione, ma nel caso di *Guernica* fra le variabili indipendenti io aggiungerei la funzione referenziale, il riferimento all'eccidio nazista, alla Storia.

Dico questo perché è anche il caso delle pitture e dei disegni di George Grosz, così come dei collage di John Heartfield. In questi casi la funzione dipendente è sempre quella conativa, ma per ottenerla si ricorre in modo assai esplicito e diretto alle vicende storiche, e quindi alla funzione referenziale. In questo caso la formula sarà:

$$cn = f(ae, ex, rf)$$

Che si legge: *al mutare della funzione estetica ae, della funzione espressiva ex e della funzione referenziale rf, muta la funzione conativa cn.*

DUE Vi sono poi i casi in cui un'opera d'arte mira a stabilire un forte legame empatico fra l'espressività dell'artista e quella del fruitore. Anche in questo caso la formula va raddoppiata:

$$\text{ph} = f(\text{ae})$$
$$\text{ex} = f(\text{ae})$$

Che insieme si leggono: *al mutare della funzione estetica ae variano la funzione fàtica ph e la funzione espressiva ex.*

Pensate a tutte le opere che mirano a provocare un coinvolgimento diretto del fruitore all'interno dell'opera, che non è più solamente un luogo *in cui guardare* ciò che l'artista esprime, ma un luogo *attraverso il quale agire* sulla base di quanto disposto dall'artista, dove la funzione del fruitore è parte programmata dell'opera. Tre esempi fra i molti sperimentati nella seconda metà del Novecento: le opere interattive del Gruppo T, come la *Scultura da prendere a calci* (1959) di Gabriele Devecchi; l'installazione *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* (1972), di Franco Vaccari; la performance *Imponderabilia* (1977) di Marina Abramović e Ulay.

TRE Potremmo continuare fino a sera con gli esempi, nel campo del design e dell'arte, della comunicazione quotidiana e in quella dei media. Ma si sta facendo tardi, e quindi vi propongo un passo ulteriore – anche perché riguardando le formule con cui ci siamo divertiti ho notato un fatto sorprendente, che mi porta a un'abduzione che voglio sottoporre alla vostra attenzione.

Le variabili che finora abbiamo posto come dipendenti le abbiamo intese come *scopo* della comunicazione, o come il risultato desiderato dall'enunciante. Di conseguenza, le variabili indipendenti sono quelle che rendono tale scopo possibile, perché determinano la riuscita della variabile dipendente. Ciò vuol dire che una funzione posta come variabile dipendente costituisce il punto di approdo della comunicazione. Ora, questo punto di approdo può essere sia l'*obiettivo* che sta alla base di un processo comunicativo, sia l'*effetto* che questo processo produce. Abbiamo già fatto uso di questi due termini – obiettivo ed effetto –, e ancora ne faremo.

Nell'Espressionismo la forza espressiva della pittura viene posta a volte come obiettivo dell'opera, orientando lo sguardo verso la soggettività dell'artista (come in Kirchner o in Van Gogh); altre volte l'obiettivo è rivolto verso il fruitore, per stimolarlo a una presa di posizione cognitiva o comportamentale (come in George Grosz, in John Heartfield e in gran parte del Dadaismo).

Così in una formula doppia:

$$ex = f(ae)$$

$$cn = f(ae)$$

Che insieme si legge: *al mutare della funzione estetica ae variano la funzione espressiva ex e la funzione conativa cn.*

Sarete allora d'accordo con me nel constatare che le due variabili dipendenti (in questo caso: espressiva e conativa) rimarrebbero lettera morta senza l'azione svolta dalla variabile indipendente (in questo caso: estetica). E se ci fate caso (questo è il fatto sorprendente), fra le variabili indipendenti c'è sempre la funzione estetica. Tanto che potremmo lanciare – è questa l'abduzione – un altro motto: *Tutto passa attraverso la funzione estetica.*

Di conseguenza, possiamo completare quanto abbiamo osservato prima e dopo la figura 16.2.: di volta in volta negli atti di comunicazione possiamo individuare una *funzione-obiettivo* che mira a ottenere, quale conseguenza prevista e progettata, una specifica *funzione-effetto*; tuttavia, entrambe necessitano di una *funzione-mediazione* affinché l'atto comunicativo abbia pieno compimento.

In sintesi:

- 1) La *funzione-obiettivo* è quella che concerne l'intenzionalità dell'atto comunicativo e che deriva dalla domanda: “per quale ragione viene prodotto questo specifico atto comunicativo?”.
- 2) La *funzione-effetto* è quella che concerne la risposta che un atto comunicativo richiede e che deriva dalla domanda: “quale dovrà essere l'effetto o risposta da provocare nel mio interlocutore quale conseguenza della fruizione del mio atto comunicativo?”.
- 3) La *funzione-mediazione* è quella che concerne lo strumento attraverso cui un atto comunicativo è in grado di soddisfare l'obiettivo e di ottenere l'effetto, e che deriva dalla domanda: “attraverso quali aspetti dell'atto comunicativo le due funzioni precedenti possono diventare operative?”.

UNO Come quando si diceva che un dialogo di corteggiamento è volto all'ottenimento (funzione-obiettivo), ma inizialmente è bene che sia mascherato da intrattenimento giocoso (funzione-mediazione).

DUE Sì, certo, ne abbiamo parlato nel nostro secondo incontro. Ma ditemi un po': davvero tutto passa attraverso la funzione estetica?

TRE È un'ipotesi. Ed è l'ipotesi che dovrebbe farci pensare che ogni nostra impresa comunicativa non può eludere il *modo* in cui si presenta, la sua *apparenza*, come dicevamo prima. Il termine apparenza, così come ve lo propongo, non va inteso come sinonimo di superficie, né come contrario di sostanza o essenza. Va inteso come *porta di accesso al senso*, che è quel territorio vasto e indefinito che ogni scienza cerca di esplorare. È ciò che permette di alzare il selciato. Per questa ragione nello schema del modello di Jakobson che abbiamo ridisegnato la funzione estetica è stata posta in mezzo, al crocevia tra l'asse delle relazioni e l'asse della cognizione. Del resto, se riprendiamo il caso della sala lettura e conversazione portato da Edward Hall, è proprio il tipo di tavolini che muta il senso della sala e il suo uso.

DUE E quindi ritorniamo al motto che avevo formulato prima, ma semplificato: *Ogni funzione può essere funzione di un'altra funzione.*

TRE Sì. Perché la semiosi, e poi la significazione, e quindi la comunicazione, è una rete di relazioni che si sostengono a vicenda. Una rete di relazioni dialogiche.

## Diciottesimo incontro

### Le domande degli artefatti

TRE Nel riordinare i libri, mi sono soffermato sul testo di Massimo Bonfantini *Semiotica ai media* (1984b), dove propone una sua rivisitazione degli *Speech acts* di John Austin. Che dite, possiamo inscrivere anche la teoria degli atti linguistici di John Austin e John Searle all'interno di una teoria della dialogicità?

DUE Proviamoci, iniziando a rinnovare alla memoria i passaggi rilevanti di questa teoria. Possiamo farlo in sintesi, come è nostra abitudine, prima di ragionarci su. Qualche tempo fa avevo preso degli appunti pensando a una dispensa per i miei studenti. Li ho qui. Ve li stampo.

TRE No, no, leggi pure ad alta voce. Mi piace stare ad ascoltare una voce che recita.

UNO Ma poi la dispensa l'hai completata? L'hai adottata nelle tue lezioni? Conoscendoti scommetto di no.

DUE Non irritarmi e non porre domande inutili. Certo che non l'ho portata a termine, non era mai del tutto a posto. Però ho tutti questi appunti. Li volete sentire?

TRE Su, leggi. Sentiamo.

DUE Ecco qui. Farò del mio meglio. Ovviamente di tutta la teoria degli *Speech acts* ho selezionato solo ciò che mi interessava. E ciò che mi interessava, e ancora mi interessa, è quanto della teoria degli atti linguistici si possa usare anche per considerare atti che non sono affatto linguistici.

UNO Vale a dire?

DUE Abbi pazienza. Ci arriverò piano piano.

UNO Interessante. Lo sai quanto io sia critico verso la semiotica che, gira e rigira, non si schioda dal modello della lingua. La lingua è un modello potente e ineludibile, ma non per questo è da considerarsi come l'unico possibile. Né il più degno di indagine. Insomma, sono curioso di questa tua reinterpretazione degli atti linguistici non linguistici.

DUE Più che reinterpretazione forse è un tentativo di estensione, o di applicazione. Ma questo lo vedremo strada facendo.

Ora inizio.

Nel 1962 viene pubblicato il libro *How to Do Things with Words*, del filosofo e linguista inglese John L. Austin. Il volume porta questo sottotitolo: *The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Il testo è infatti postumo e si basa sulle lezioni tenute da Austin prima a Oxford tra il 1951 il 1954 e poi ad Harvard nel 1955.

Austin prende soprattutto in considerazione gli eventi e gli atti che vengono prodotti all'interno dell'interazione comunicativa. La sua teoria è infatti fondata sull'idea per cui ogni proferimento linguistico è una *prassi*. Il presupposto è che un enunciato non descriva solo un contenuto, ma che sia finalizzato a compiere delle vere e proprie azioni nella situazione e nella circostanza in cui viene prodotto o proferito, per esercitare un particolare influsso sul mondo circostante.

TRE Dovresti anche aggiungere che si tratta di una questione già dibattuta da secoli, come testimonia questa domanda del Socrate di Platone: «E dunque il dire non è esso stesso un'azione?» (*Cratilo*, 387b).

DUE Grazie per la citazione. Sappiamo che ogni teoria è il ramo di un albero le cui radici sono vaste e profonde. Ogni testo, in fondo in fondo, deriva da un architetto precedente, come ci ha insegnato Gérard Genette in *Palinsesti* (1982). E anche questa è dialogicità.

Proseguo allora osservando che nell'elaborare la sua teoria Austin dà sviluppo e sistematicità a una visione del linguaggio già presente nelle rifles-

sioni di diversi altri filosofi. Fra tutti, nel pragmatismo di Charles Peirce e nella teoria dei giochi linguistici di Ludwig Wittgenstein. Ma il merito di Austin sta nell'aver individuato tre aspetti o livelli propri di qualsiasi enunciato, presenti contemporaneamente ogni volta che un parlante si rivolge a un interlocutore.

- a) A un primo livello un enunciato è un *atto locutorio*, il quale rende conto dell'atto stesso di parlare, della forma del messaggio: si ha locuzione quando viene “detto qualcosa”.
- b) A un secondo livello l'enunciato si pone come *atto illocutorio*, il quale rende conto dell'intenzione che il parlante avanza attraverso il proprio atto locutorio: si ha illocuzione quando “dicendo qualcosa” si intende compiere un'azione verso qualcuno (ad esempio: promettere, ordinare, invitare, ecc.).
- c) Infine, l'atto linguistico diviene *atto perlocutorio* quando l'enunciato proferito intende produrre effetti sui sentimenti, sui pensieri, sulle azioni del destinatario: si ha perlocuzione quando si “dice qualcosa” affinché qualcuno agisca di conseguenza (ad esempio obbedendo all'ordine o accettando l'invito).

L'effetto ottenuto da un atto linguistico può a sua volta essere diverso a seconda delle situazioni e delle circostanze e, ovviamente, delle intenzioni o delle aspettative, resistenze o limiti, dell'interlocutore.

A questo proposito, Austin raggruppa gli atti linguistici in cinque classi di *forza illocutoria*, individuate a partire dall'analisi di verbi performativi. Avremo così:

- a) gli atti *verditivi*, che esprimono l'esercizio di un giudizio (“Ti assolvo da...”);
- b) gli atti *esercitivi*, che esprimono l'esercizio di un potere (“Ti ordino di...”);
- c) gli atti *commissivi*, che comportano l'assunzione di un obbligo o la dichiarazione di un impegno (“Prometto che...”);
- d) gli atti *comportativi*, che sono reazioni a un comportamento di altri (“Mi scuso per...”);
- e) gli atti *espositivi*, attraverso i quali vengono illustrate o esposte opinioni (“Io sostengo che...”).

UNO E l'altro John? Intendo John R. Searle.

DUE John R. Searle ha portato avanti le ricerche di Austin. In particolare, visto che siamo in tema di classificazioni, Searle (1969) rivede proprio le cinque classi di forza illocutoria, a partire dalla nozione di *scopo illocutorio*. Con la nozione di “scopo” entriamo in un campo per noi stimolante, perché, in qualche modo, l’atto linguistico ha qualcosa di progettuale.

SEARLE Se si adotta lo *scopo illocutorio* come nozione fondamentale in base a cui classificare gli usi linguistici, il numero di cose fondamentali che si fanno col linguaggio è piuttosto ristretto: diciamo agli altri come stanno le cose, cerchiamo di indurli a fare delle cose, ci impegniamo a fare qualcosa, esprimiamo i nostri sentimenti e disposizioni e provochiamo, mediante il proferimento di enunciati, dei mutamenti. Spesso, proferendo un solo enunciato, facciamo più d’una di queste cose contemporaneamente.<sup>1</sup>

DUE Così, a seconda del tipo di illocuzione e delle intenzioni che stanno alla base dell’atto linguistico, Searle suddivide gli atti linguistici nelle seguenti cinque classi di performativi.

- 1) *Atti rappresentativi o assertivi*: l’intenzione che sta alla base dell’atto illocutorio è manifestata da verbi come *sostenere, comunicare, annunciare*, ecc. In questi casi il locutore formula un enunciato in base alle proprie conoscenze e credenze: “Credo che questo sentiero sia pericoloso”; “Ti anticipo che la lezione è stata spostata”.
- 2) *Atti direttivi*: qui i verbi che esprimono l’intenzione illocutoria sono, fra gli altri, *pregare, ordinare, consigliare*. Il locutore con il suo enunciato vuole che l’interlocutore compia, o non compia, una certa azione: “Ti prego, rispondi al telefono!”; “Ti consiglio di assaggiare questa torta”.
- 3) *Atti commissivi*: sono quelli espressi dai verbi *promettere, accordare, offrire, minacciare*, ecc. Si hanno quando il locutore si impegna per un’azione futura, gradita o sgradita che sia: “Passo a prenderti nel pomeriggio”; “Attento che così facendo peggiori la situazione”.
- 4) *Atti espressivi*: si hanno quando vogliamo *ringraziare, salutare, augurare, denunciare*, ecc. Il locutore esprime il suo orientamento psichico per stabilire e mantenere contatti sociali: “Ti ringrazio e auguro tutto il bene del mondo”; “Questa è un truffa!”.

---

<sup>1</sup> Searle (1975: 197-198 tr. it.).

- 5) *Atti dichiarativi*: con questi si intende l'azione di *nominare, rilasciare, battezzare*, ecc. Il locutore esercita un certo suo potere all'interno di un determinato ambito istituzionale: "Vi dichiaro marito e moglie"; "Oggi tocca a te".

TRE Forse faranno un po' venire il capogiro a qualcuno, queste classificazioni e revisioni di classificazioni, ma la loro fecondità è indiscutibile. L'importanza dell'orientamento pragmatico per la dialogicità è assai rilevante, perché mette in evidenza la dimensione *performativa* di ogni atto di comunicazione, anche non verbale.

UNO Non solo. Anche gli atti linguistici possono essere visti come *atti dialogici*. Abbiamo già ricordato la linguista tedesca Edda Weigand, che con il suo libro del 1989 *Sprache als Dialog*, purtroppo poco conosciuto, propone una lettura dialogica degli atti linguistici. Questo studio è stato poi ripubblicato in inglese nel 2003, e diversi altri sono i lavori di Weigand sulla dialogicità nella lingua.<sup>2</sup>

Nel trattare gli atti linguistici, Weigand fa proprio leva sul principio della dialogicità, perché, sostiene, non possono esistere atti linguistici presi singolarmente. Al contrario, ogni atto linguistico è dipendente da un atto successivo o precedente: o è una domanda, o è una risposta; o esibisce una richiesta di comunicazione oppure la soddisfa. In ogni caso, è una battuta dentro un flusso dialogico (cfr. Weigand 1989 [2003]).

In sintesi, Edda Weigand formalizza la sua visione dialogica degli atti linguistici, distinguendoli in *iniziativi* (ogni enunciato che contiene, esplicitamente o implicitamente, una domanda o l'attribuzione di un compito) e *reattivi* (la risposta alla domanda, ossia l'accettazione del compito). Gli atti reattivi, va da sé, implicano una scelta e un valore positivo o negativo: consenso o dissenso, conferma o smentita.

WEIGAND Il singolo atto di parola non è l'unità della comunicazione. Come potrebbe esserlo, visto che la comunicazione è l'uso del linguaggio tra almeno due partner comunicativi? La funzione illocutiva non è nemmeno una funzione autonoma. L'unità comunicativa minima è una sequenza

---

<sup>2</sup> Vedi Weigand (1989 [2003]; 1994; 1995).

di due parti (*Zweiersequenz*) in cui un atto di parola di un partner comunicativo è associato a un altro atto di parola del secondo partner comunicativo. La sequenza di due parti crea il gioco d'azione minimo. Solo la funzione iniziativa e quella reattiva di due atti di parola successivi rendono possibile la funzione comunicativa della comprensione, che è sempre una funzione interattiva a livello del gioco d'azione.<sup>3</sup>

UNO Una visione inevitabile, quella di Edda Weigand, e che penso completi la visione pragmatica del linguaggio e della comunicazione.

DUE Anche del modo in cui dialoghiamo, o meglio interagiamo, con l'ambiente e con gli oggetti. Interazione che ci trova in una *Zweiersequenz*: una sequenza di azioni composta da un atto iniziativa e da uno reattivo. In fondo, una sedia vuota davanti a me è come se mi chiedesse di sedermi.

UNO Certo. Considerando ogni artefatto come ciò che si pone (o viene posto) come fatto ostensivo. Anche un attaccapanni qui all'entrata e ogni altro oggetto in questa terrazza, che per qualche ragione possiamo definire *in mostra* alla nostra attenzione, ha un carattere performativo.

TRE Quindi tu sostieni che, da questo punto di vista, ogni tipo di artefatto compie virtualmente un atto linguistico – o meglio un atto semiotico. E che, applicando le cinque classi di performativi di Searle, anche un attaccapanni, nel suo contesto d'uso, “enuncia” a un enunciatario.

UNO È così. Prendiamo proprio il nostro attaccapanni come esempio. Anzi, aspettatemi, lo porto qui fuori e accanto a noi.

Ecco, questo attaccapanni, pur immobile, ma presente ed esposto, sembra dirci:

- 1a) *che cosa esso è* (atto rappresentativo o asserzione: “Io sono un attaccapanni, sono alto così-e-così, ho quattro agganci dove puoi momentaneamente appoggiare i tuoi abiti più esteriori, ad esempio la giacca”);
- 2a) *che cosa l'utente deve o può fare* (atto direttivo: “Togliti pure la giacca e appendila all'aggancio che trovi libero”);

---

<sup>3</sup> Weigand (1989 [2003]: 9). Traduzione nostra.

- 3a) *che cosa l'artefatto può fare* (atto commissivo: “Io ti garantisco che la tua giacca rimarrà qui in ordine e che non la farò cadere per terra”);
- 4a) *come si impone nella mente del soggetto* (atto espressivo: “Ti sarò grato se in futuro ricorderai questi semplici servizi che ti offro”);
- 5a) *come modifica lo status del soggetto* (atto dichiarativo: “Io ti permetto di appendere su di me i tuoi abiti, e tu starai più comodo”).

DUE Ecco, prova a fare un esperimento mentale – un *Gedankenexperiment* – e metti al posto del tutto sommato semplice attaccapanni una complicata macchina o una impenetrabile interfaccia.

TRE Lo faremo, anche se non occorre. Voglio invece ancora sottolineare che il riferimento allo “scopo” dell’azione comunicativa di Searle, e quindi dell’azione progettuale, permette di richiamare in scena – per mia iniziativa, s’intende – un filosofo che ci aiuta ad andare più a fondo in tali questioni e che, spero, ci aiuterà a inserire la teoria degli atti linguistici nel nostro discorrere sulla dialogicità. Mi riferisco a Paul Ricœur, che si è interessato anche di questioni semiotiche, in particolare con il saggio del 1965 *De l’interprétation*, e con i tre volumi del 1983 e del 1985 dedicati alla narrazione: *Temps et récit*. Ma prima di questa poderosa opera, Ricœur pubblica nel 1977 un libro che rientra nel raggio del nostro interesse: *La sémantique de l’action*. Sentiamo che cosa ha da dirci a proposito della classificazione di Searle, a partire dalla tabella che abbiamo qui davanti (tab. 18.1.).

ATTO LINGUISTICO	INTENZIONE	AZIONE
<b>Rappresentativi</b>	sostenere, comunicare, annunciare	Il parlante si impegna alla verità della proposizione espressa.
<b>Direttivi</b>	pregare, ordinare, consigliare	Il parlante vuole che l’interlocutore compia o non compia una determinata azione.
<b>Commissivi</b>	promettere, accordare, offrire, minacciare	Il parlante si impegna a compiere un’azione futura o ad assumere una condotta.
<b>Espressivi</b>	ringraziare, salutare, augurare, denunciare, congratularsi	Il parlante esprime il proprio stato psicologico per stabilire e mantenere relazioni sociali.
<b>Dichiarativi</b>	nominare, rilasciare, battezzare	Il parlante esercita il suo potere all’interno di un ambito istituzionale.

Tabella 18.1.

**RICŒUR** L'esame della stessa tabella stabilita da Searle fa subito apparire evidente che tale atto [mentale] si esprime ora in un verbo di *desiderio* ora in un verbo di *credenza*: richiedere equivale infatti a desiderare che altri faccia qualcosa; asserire equivale a *credere* che *p*; domandare equivale a desiderare un'informazione; ringraziare equivale a *sentirsi* riconoscenti nei riguardi di qualcuno per qualcosa; dare un parere equivale a *credere* che altri trarrà beneficio dal mio parere. È perciò l'ordine del *belief* e del *wanting* che articola l'*intenzione di*.<sup>4</sup>

**DUE** Quella che vi mostro qui sotto è una mia tabella, che ho ricavato ascoltando le parole di Ricœur.

<b>ATTO COMUNICATIVO</b>	<b>DESIDERIO / CREDENZA / SENTIMENTO</b>
<b>Richiedere</b>	desiderare che altri faccia qualcosa
<b>Asserire</b>	credere che <i>p</i>
<b>Domandare</b>	desiderare di ricevere un'informazione
<b>Ringraziare</b>	sentirsi riconoscenti
<b>Dare un parere</b>	credere che altri trarrà beneficio

Tabella 18.2.

**UNO** Non era del tutto necessaria ma può servire.

**TRE** Certo che può servire. Aiuta a capire quanto osserva Ricœur, ossia che la classificazione di cui parliamo poggia sul *desiderare* e sul *credere*, cui aggiungiamo il *sentire*. Non so se questi atti mentali si trovino davvero alla base di ogni atto comunicativo. Ma è certo che si comunica per proiettare un desiderio verso gli altri o verso l'intero mondo; o perché si ha necessità di far conoscere ad altri ciò che crediamo; o perché ci si trova dentro un certo sentimento.

Non siamo psicologi, ma possiamo prendere in considerazione anche l'esistenza di altri stati mentali. A mio avviso c'è poi un ulteriore aspetto qui ad "apparire evidente", almeno ai miei occhi, ed è il principio espresso dalla

<sup>4</sup> Ricœur (1977: 110-111 tr. it.).

massima pragmatica di Peirce, in questo caso applicata all'enunciazione: il senso di una azione comunicativa va cercato nelle conseguenze cui l'azione comunicativa conduce. Anzi, penso che tutta la linguistica pragmatica derivi da quella massima. Il senso del richiedere qualcosa a qualcuno, dice Ricœur, sta nella speranza che l'altro agisca secondo il nostro desiderio; il senso del fornire un parere sta nel pensare che qualcuno tragga un beneficio dalla nostra opinione; il senso del ringraziare sta nel far comprendere la nostra riconoscenza. Si comunica *affinché* qualcosa accada.

UNO E questa è dialogicità.

TRE Certo, è enunciare qualcosa *per* qualcuno. Le cose non stanno molto diversamente quando cerchiamo il senso di un oggetto. Al di là della sua denotazione e connotazione, come suggeriva Umberto Eco in *La struttura assente* (1968), il senso pieno di un artefatto lo troviamo nel beneficio pratico o cognitivo che esso produce.<sup>5</sup>

DUE Beneficio, ma anche maleficio. Ma ho compreso. Hai ragione. Questa idea che ogni *azione* determina un'*azione conseguente* si adatta con appropriatezza al mondo degli artefatti, proprio perché in questi casi il rinvio semantico è tout-court il rinvio a un'azione interpretante: un bicchiere significa in prima istanza “permettere di bere”, “soddisfare il desiderio di bere”. E questa consequenzialità, va da sé, è in ogni caso una *risposta*, qualcosa che possiamo accostare alla comprensione rispondente di Bachtin, quindi parte di una condizione comunicativa dialogica.

Non sarà allora così azzardato estendere la teoria degli *Speech acts* di Austin e Searle agli *artefatti*, che sono strumenti di mediazione tra il *voler fare* e il *poter fare*, tra il desiderio e la sua realizzazione.

Un artefatto è del resto per definizione ciò in cui si materializza un'intenzione che preesiste alla sua realizzazione, perché presuppone un progetto, uno scopo e una *intelligenza semiosa* capace di pensarlo. Gli atti linguistici diventano così *atti della semiosi*, propri di ogni tipo di espressione – non solo linguistica.

---

<sup>5</sup> Vedi Zingale e Domingues (2015).

TRE Concludendo, almeno per oggi, e seguendo Ricœur, possiamo sostenere che anche negli *Speech acts* – ossia negli atti e negli artefatti semiotici – si trova una sottesa tensione tanto dialogica quanto progettuale, dal momento in cui la volontà di ottenere un effetto è un obiettivo del comunicare e la comunicazione è ricerca di un tale effetto sull’Altro: sul soggetto interlocutore, lettore o utente.

UNO Atti e artefatti. Mi piace questa rima. O meglio, questo incastro.

TRE Sì, c’è un bel gioco di parole fra *atti* e *artefatti*, come per rimarcare che occorre passare dalla teoria degli *atti linguistici* a una teoria – pragmatica – degli *artefatti semiotici*.

DUE Perché no? Sarebbe una bella mossa da compiere, se non l’ha già fatto qualcun altro in giro per il mondo.

TRE Ti manderemo allora per i mari del web alla ricerca di questo Professor Qualcunaltro. Se dovessi trovarlo saremo contenti, ma tieni conto che a me questi primati interessano poco. Mi interessa invece molto di più capire che cosa comporta la concezione di un artefatto e se e come, in questa concezione e ancor più nel suo uso, sia coinvolta una qualche forma di dialogicità. Insomma, mi preme ragionare sull’attività mentale e progettuale che ci conduce al progetto di un artefatto.

DUE Già, ma che cosa è, propriamente, un artefatto? Abbiamo una definizione semiotica di “artefatto”?

UNO Ti diverti con le domande retoriche.

DUE No, perché? Pensavo che se abbiamo detto che la dialogicità può essere intesa come lo schema elementare di ogni relazione semiotica tra soggetti, allora mi viene da credere che sia anche possibile individuare forme di dialogicità nelle nostre relazioni con le cose. Più precisamente, nelle azioni che compiamo *sugli* oggetti e *con* gli oggetti. Dico *con* gli oggetti nel suo duplice senso: attraverso di essi e in loro compagnia. Penso a quegli oggetti che appunto, e non a caso, chiamiamo *artefatti*, perché prodotti *ad*

*arte*, secondo tecnica e abilità, secondo intenzione e in vista di una specifica attività umana. E ricordiamo che anche le lingue sono artefatti. Un artefatto non esiste mai *prima* o *al di fuori* di quella attività. Gli artefatti *rispondono* alle nostre azioni – e a volte, sappiamo, rispondono anche male, danneggiandoci.

UNO Allora, per non confondere le idee, io proporrei di utilizzare per le relazioni con gli artefatti non “dialogo” ma un termine forse più appropriato: *interazione*. Dove, va da sé, ogni interazione si basa pur sempre su uno schema dialogico: con gli artefatti e con le loro interfacce, che sono volti virtuali che permettono lo scambio comunicativo tra un essere umano e un sistema artificiale.

TRE Proposta terminologica puntigliosa e pedante. Accettata.

UNO Guarda qui. In un *Glossario di ergonomia* del 2005, a cura di Francesco Marcolin e altri, pubblicato dall’Inail (Istituto Nazionale Assicurazione Infortuni sul Lavoro), troviamo queste due definizioni:

INTERAZIONE: relazione tra individui o con oggetti nella quale un intervento verbale, un atteggiamento, un’azione, una reazione o un’espressione danno luogo ad un’azione di risposta che influenza la persona che ha preso l’iniziativa.

INTERAZIONE UOMO-COMPUTER (HCI): disciplina che si occupa della progettazione dell’interfaccia e di tutti gli aspetti coinvolti nella relazione che si stabilisce tra un utente e un computer (Marcolin et al. 2005: 78).

DUE Qui vanno sottolineati due termini: *azione di risposta* e, appunto, *interfaccia*. Infatti, per quanto di interazione si parli soprattutto in ambito informatico (è il computer la macchina cui abbiamo dato prima una mente e poi una “faccia” a nostra immagine e somiglianza, o quasi), ogni genere di artefatto produce un’azione di risposta e viene usato a partire da un’interfaccia: è questa che *invita* all’interazione. Per tale ragione ripropongo la domanda con altri termini: non è anche l’interazione una forma particolare di relazione dialogica?

UNO In un certo senso sì: si tratta di un'azione compiuta per mezzo di un artefatto, *come se* esso fosse in grado di ricevere le nostre domande, e quindi i nostri desideri, e di fornire adeguate risposte. Se è vero che l'interazione in quanto dialogo ha luogo per iniziativa di un soggetto pensante, la dialogicità della componente oggettuale la noti soprattutto in caso negativo: è solo quando chiedi a un martello di sbucciare un'arancia che ti accorgi che il martello è un interlocutore. Perché, come nel *realismo negativo* di Umberto Eco (2012 e 2013), ti risponde di no. Ricordate che cosa ci disse nel suo intervento alla Casa della Cultura di Milano il 4 ottobre del 2012? Sentiamolo:

ECO Realismo Negativo significa che ogni ipotesi interpretativa è sempre rivedibile (e come voleva Peirce sempre esposta al rischio del fallibilismo), ma, se non si può mai dire definitivamente se una interpretazione sia giusta, si può sempre dire quando è sbagliata. Ci sono interpretazioni che l'oggetto da interpretare non ammette.

Poniamo che su quel muro sia dipinto uno splendido *trompe l'oeil* che rappresenta una porta aperta. Posso interpretarlo come *trompe l'oeil* che intende ingannarmi, come porta vera (e aperta), come rappresentazione con finalità estetiche di una porta aperta, come simbolo di ogni Varco a un Altrove, e così via, forse all'infinito. Ma se l'interpreto come vera porta aperta e cerco di attraversarla, batto il naso contro il muro. Il mio naso ferito mi dice che il fatto che cercavo di interpretare si è ribellato alla mia interpretazione.<sup>6</sup>

DUE Bisognerebbe però aggiungere, per il nostro discorso, che gli artefatti ci pongono costantemente domande, seppure in modo implicito, le cui risposte sono le azioni conseguenti che noi riusciamo a produrre.

TRE Non dimenticate che a concepire linguaggio e oggetti – meglio: produzione linguistica e produzione materiale – come due rami dello stesso albero è stato Ferruccio Rossi-Landi. Sentite che cosa scriveva nell'Introduzione all'edizione italiana di *Linguistica ed economia*:

---

<sup>6</sup> Eco (2013: 26-27).

ROSSI-LANDI È mia intenzione iniziare un'elaborazione semiotica dei due processi sociali che si possono provvisoriamente identificare come “produzione e circolazione dei beni (sotto forma di merci)” e come “produzione e circolazione di enunciati (sotto forma di messaggi verbali)”. Questi sono due modi fondamentali dello sviluppo sociale umano. Sebbene appaiano di solito in campi separati, formuliamo qui l'ipotesi che essi siano “la stessa cosa” almeno nel senso in cui i due rami principali di un albero possono essere considerati “la stessa cosa”. Il saggio è dedicato ad alcuni aspetti di questa relativa “stessità”. Sosterrò che quando i beni circolano sotto forma di merci essi “sono” messaggi; e che quando gli enunciati circolano sotto forma di messaggi verbali essi “sono” merci.<sup>7</sup>

DUE Non correte. Sentir parlare di oggetti, merci e linguaggio mi fa venire in mente ciò che scriveva Karl Marx a proposito del denaro:

MARX Il *denaro*, possedendo la *proprietà* di comprare tutto, poiché esso possiede la *proprietà* di appropriarsi di tutti gli oggetti, è dunque l'*oggetto* in senso eminente. L'universalità del suo *carattere* costituisce l'onnipotenza del suo essere; è così considerato come l'essere onnipotente... Il denaro fa da *mezzano* tra il bisogno e l'oggetto, tra la vita e i mezzi di sussistenza dell'uomo. Ma *ciò* che fa a me da intermediario *per la mia vita, fa anche da intermediario* fra me e l'esistenza degli altri uomini. Questo è secondo me l'*altro* uomo.<sup>8</sup>

DUE Il denaro è un mezzano, dice Karl. In tedesco *Kuppler*: un mediatore, uno che accoppia, ma anche un ruffiano. Non sarebbe necessario ribadirlo, ma anche il linguaggio è mediazione. L'onnipotenza del denaro sta nel fatto di essere un oggetto che significa e scambia ogni altro oggetto, per cui è sempre un *segno di qualcos'altro*. Ma soprattutto, esso è ciò che regola l'esistenza collettiva di *me* e di *tutti gli altri* uomini.

Al di là di questo, proprio perché il denaro è mediazione verso le merci, ma è anche un ruffiano che cerca di acquistarti con l'adulazione, pensavo agli artefatti come veicoli di una dialogicità sottesa ma socialmente rilevante.

---

<sup>7</sup> Rossi-Landi ([1974] 2016: 29).

<sup>8</sup> Marx ([1844] 1932: 151-152 tr. it.).

UNO Da Marx a un altro marxista. Riascoltiamo che cosa diceva Massimo Bonfantini nel nostro dialogo *Sul contatto* – era il 2003 quando lo recitammo in pubblico per la prima volta – a proposito degli oggetti conviviali.

BONFANTINI I due dialoghi più conviviali di Platone, il *Fedro* e il *Simposio*, sono insieme di riflessione e di intrattenimento. Non per caso Platone si sofferma qui anche sulla disposizione degli oggetti e degli spazi, sui mobili e sulla grolla del vino che vien passata di mano. Come a dire che la presenza e l'uso di questi oggetti è d'aiuto alla convivialità.<sup>9</sup>

UNO E questa era la sua considerazione finale:

BONFANTINI Quello degli oggetti per la convivialità è insomma un discorso dialetticamente fondante la vita sociale e una giusta economia e produzione. Un giusto lavoro. Non certo il lavoro alienato di Charlot o dell'operaio fermo al suo posto a manovrare macchine altrui, ma il lavoro che produce il piacere dello stare insieme. Il lavoro in circolo, direi, contro il lavoro in linea, contro la linea della catena di montaggio, della trafila e della filiera, della monotonia e dell'angoscia della ripetitività. Un lavoro che produce contatto. E un contatto che produce operosità, anche nel segno dell'artisticità, della giocosità, della bellezza, e della grazia, della cura e dell'armonia dei corpi e delle persone, e dei nostri rapporti fra di noi umani, e di noi umani con i tre regni della natura e con il grande corpo della nostra madre terra.<sup>10</sup>

TRE Vogliamo allora essere più precisi? Gli artefatti in sé non sono né interattivi né dialogici. Sono “cose”. Ma sono cose prodotte da noi in quanto strumenti dell'operare. E per tale ragione sono una delle forme *attraverso* cui noi umani, e tutti gli animali, dialoghiamo, anche a distanza di tempo e di spazio. Ogni artefatto è come se contenesse inscritto nella propria struttura il discorso di chi lo ha progettato e prodotto. Il martello non sbuccia l'arancia, ma chi lo ha inventato è come se continuasse a parlare con noi: mi dice in quali casi posso farne uso, come impugnarlo, quale forza devo im-

---

<sup>9</sup> Bonfantini in Bonfantini e Zingale (2005: 199).

<sup>10</sup> Bonfantini in Bonfantini e Zingale (2005: 204).

primere, dove devo custodirlo. Insomma, è da seguire ciò che Rossi-Landi ci diceva: ogni artefatto è come un enunciato. Anzi è un testo, spesso anche complesso. È un propulsore di enunciazioni. È un atto linguistico, anche se nulla ha a che fare con le lingue naturali. È un atto di comunicazione. O se volete, un atto dialogico mediato.

# Diciannovesimo incontro

## Perché, come, per chi

DUE Stando a quello di cui abbiamo discusso ieri, penso che dobbiamo ancora occuparci di atti linguistici.

TRE Di atti linguistici e più precisamente, come si era detto, di atti semiotici. Ma per quale ragione?

DUE Ieri abbiamo concluso ascoltando Massimo Bonfantini. Ho pensato che sarebbe bene farlo intervenire di nuovo a proposito di *Speech acts* e dialogicità. Infatti, nei primi anni Ottanta Massimo aveva proposto un'integrazione in chiave dialogica della teoria di Austin. Penso che sia bene riprenderla. Sentiamo.

BONFANTINI Secondo la proposta da me avanzata la prima volta nel 1982,<sup>1</sup> in mezzo fra la dimensione immediata, *illocutoria*, dell'atto linguistico, e la dimensione finale, *perlocutoria*, c'è la dimensione della *valenza effettivamente occorrente*, nella durata del discorso e della comunicazione, dell'atto linguistico: la dimensione che possiamo chiamare *dialocutoria*.<sup>2</sup> [...]

Per parte mia ho proposto [...] una distinzione di tre aspetti di senso nell'atto linguistico: aspetto illocutorio, aspetto dialocutorio (è questa la novità, diciamo, rispetto ad Austin e Searle), aspetto perlocutorio.

Generalizzando dagli atti linguistici agli atti segnici di qualsiasi specie, si potranno distinguere:

- 1) un aspetto *insemiosico* che determina, nell'atto stesso a sé considerato, un *prodotto di senso*;

---

<sup>1</sup> In Bonfantini (1982).

<sup>2</sup> Bonfantini (1987: 108).

- II) un aspetto *diasemiosico* che determina, in quanto rivolto a un destinatario in un dato contesto e in date circostanze, un complessivo *effetto di senso*;
- III) un aspetto *persemiosico* che determina, per rinvio presunto da parte dell'interprete, un possibile *oggetto od obiettivo di senso*.<sup>3</sup>

UNO Mah, queste proposte di revisione terminologica da parte di Massimo mi lasciano spesso perplesso. Sono ancora restio ad accettarle. Di più: temo proprio che abbia commesso degli errori. Perché il suo “aspetto *diasemiosico*” a me sembra coincidere con l'atto perlocutorio di Austin, generalmente inteso come l'atto che concerne le conseguenze provocate e i risultati che si ottengono attraverso l'atto illocutorio. Il quale a sua volta non è semplicemente l'enunciato (qual è l'atto locutorio), ma l'enunciato in quanto azione (domanda, preghiera, annuncio, e via di seguito). Anche se lo hai già ben sintetizzato tu, ecco come Austin definisce l'atto perlocutorio:

AUSTIN Dire qualcosa produrrà spesso, o anche normalmente, certi *effetti consecutivi* sui sentimenti, i pensieri, o le azioni di chi sente, o di chi parla, o di altre persone: e può essere fatto con lo scopo, l'intenzione o il proposito di *produrre questi effetti*; [...]. Chiameremo l'esecuzione di un atto di questo genere l'esecuzione di un atto “perlocutorio”, e l'atto eseguito, nei casi adatti [...] una “perlocuzione”.<sup>4</sup>

TRE Non sono d'accordo. O meglio, comprendo la tua perplessità ma a guardar bene le cose penso che Massimo abbia visto giusto. Il suo difetto è quello di non aver ridiscusso più analiticamente la terminologia di Austin e parzialmente argomentato la sua proposta.

UNO Allora tocca a te argomentare.

TRE Ci provo. Innanzitutto, occorre dire che Massimo parla di “aspetti” di un medesimo enunciato performativo, e in questo è in sintonia con Austin,

---

<sup>3</sup> Bonfantini (1984b: 13-14).

<sup>4</sup> Cfr. Austin (1962: Lezione VIII).

che proprio nelle pagine del brano che hai indicato tu osserva che un atto locutorio *eo ipso* – parole sue – non può sussistere, perché è inevitabilmente, al tempo stesso, anche atto illocutorio e atto perlocutorio. Quindi, illocuzione e perlocuzione sono due *modi* di eseguire un atto locutorio, o atto di comunicazione. Nel primo caso compiendo un’azione, nel secondo caso *per* ottenere un risultato. Questi due aspetti non possono non essere intrecciati e complementari: se si pone una domanda è perché si cerca una risposta. L’aspetto *insemiosico* (illocutorio) è quello che risponde alla domanda “quale azione intendo compiere e attraverso quale tipo di atto locutorio *per* ottenere un certo risultato?”. Massimo lo chiama *prodotto di senso*, quale potrebbe essere, oltre a un enunciato, anche un artefatto. L’aspetto *persemiosico* (perlocutorio) è quello che risponde alla domanda “perché voglio ottenere quel certo risultato?”. Massimo lo chiama *obiettivo di senso*, ma io proporrei di chiamarlo *intenzione di senso*.

Ciò che manca è quell’aspetto che riguarda la relazione fra Enunciatore ed Enunciataro. Da qui l’introduzione dell’aspetto *dialogatorio*, perché, come dicevamo, si ha *qualcosa* da dire dal momento in cui si ha *qualcuno* a cui dire. Questo terzo aspetto riguarda ciò che l’Enunciatore si attende dall’Enunciataro, e quindi l’*effetto di senso*, e risponde alla domanda “a chi è rivolta la mia azione e che cosa mi attendo dal mio interlocutore?”. Da un punto di vista pragmatista – e ricordiamo la massima pragmatica di Peirce<sup>5</sup> –, non solo la concezione di un qualsiasi oggetto cognitivo ma, in modo saliente, ogni azione comunicativa va concepita in vista dei risultati a cui può portare. La dialogicità è performativa. E se a proposito degli artefatti voi due preferite che si parli di interazione, nulla cambia. Ciò che Bonfantini mette in evidenza è che la comunicazione non è pensabile al di fuori di una relazione dialogica, in una specifica situazione e circostanza.

UNO Mi hai quasi convinto, temevo di non poter reggere il confronto con Massimo. Ma ora che cosa succede?

---

<sup>5</sup> «Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object» (CP 5.402). Nelle *Opere* la massima è così tradotta: «Consideriamo quali effetti che potrebbero concepirsi avere conseguenze pratiche noi concepiamo che gli oggetti della nostra concezione abbiano. Allora, la nostra concezione di quegli effetti è la totalità della nostra concezione dell’oggetto» (Peirce, *Opere*: 384).

TRE Badate che non difendo Bonfantini aprioristicamente, ma perché ritengo che possiamo riprendere i suoi termini e utilizzarli per elaborare un modello dell'azione progettuale, che mi piacerebbe chiamare *Logica dialogica del progetto*.

UNO Una bella novità.

TRE Quasi. Vi ricordo che si tratta di uno schema che per certi versi abbiamo di fatto anticipato quando abbiamo parlato delle funzioni di Jakobson.<sup>6</sup> Così, seguendo Bonfantini, ma con un diverso ordine rispetto al suo e una variazione lessicale, penso che si possa concludere che ogni atto di comunicazione dialogico, e similmente ogni azione progettuale, può essere visto sotto tre diversi aspetti:

- 1) quando l'attenzione verte sul soggetto-enunciatore, l'aspetto dominante della comunicazione è quello *persemiosico* (o perlocutorio): l'atto semiosico va visto in relazione alle intenzioni comunicative o progettuali del soggetto-enunciatore, il quale esprime una *Intenzione di senso*;
- 2) quando l'attenzione verte sull'atto o artefatto comunicativo, l'aspetto dominante della comunicazione è quello *insemiosico* (o illocutorio): è la specifica azione che un determinato atto intende compiere, dando così forma a un *Prodotto di senso*;
- 3) quando l'attenzione verte sul soggetto-enunciatario, l'aspetto dominante della comunicazione è quello *diasemiosico* (o dialocutorio): è l'azione in quanto rivolta a uno specifico interlocutore, sul quale si intende produrre un *Effetto di senso*.

UNO Come quando in *Amici miei*<sup>7</sup> il Conte Mascetti si rivolge al vigile con il noto atto locutorio: «Tarapia tapioco! Brematurata la supercazzola o scherziamo?». Dove l'aspetto illocutorio (l'azione) era quello di distrarre e al tempo stesso intimorire il vigile; e l'aspetto perlocutorio (l'intenzione) quello di impedirgli di emettere la multa. Ma è l'aspetto dialocutorio che determina questo risultato: il dirigersi con spregiudicatezza verso il vigile.

---

<sup>6</sup> Vedi il “Sedicesimo incontro” e il “Diciassettesimo incontro”.

<sup>7</sup> Film del 1975 diretto da Mario Monicelli, da un'idea di Pietro Germi.

DUE Grande invenzione, la loquela del Conte Mascetti. Io però volevo chiederti: perché hai sostituito “obiettivo” con “intenzione”?

TRE Perché l’espressione *avere intenzione* mi sembra che accentui l’assunzione di responsabilità di chi intraprende un’impresa o un progetto. Ma non ne voglio parlare ora. Ti prometto che cercherò di darti risposte più accurate.

DUE A dire il vero, a me sembra che abbiamo già tirato in ballo un argomento simile non solo a proposito delle funzioni di Jakobson, ma anche quando giorni fa si parlava della concezione pragmatista della comunicazione.

TRE Ricordi bene. Stavamo commentando l’idea di comunicazione in quanto *Commens*, a partire dal mittente considerato come Interpretante Intenzionale.<sup>8</sup> E anche quando discutevamo se e come sia possibile integrare le funzioni del linguaggio di Jakobson con le funzioni nel senso matematico. Questi intrecci sono incoraggianti. Da Jakobson a Peirce, da Austin e Searle a Bonfantini il quadro è via via chiaro. Ovviamente, ne ho ricavato un grafo, al quale potremmo associare un motto: *Perché-Come-Per chi*. È nella figura 19.1., alla pagina successiva.

DUE Ora lo guardiamo. Ecco fatto: Perché-Come-Per chi. Intenzione-Prodotto-Effetto. Ci spieghi meglio, vero?

TRE Speravo che il diagramma fosse autoesplicativo alla visione, o dopo un rapido studio. Mi limito a osservare che fra queste tre parti debba esserci un equilibrio, o meglio una *stabilità dialogica*. Vediamo in particolare. È d’obbligo un altro breve elenco, ma è per amore della chiarezza.

- 1) L’Intenzione, il *Perché* si progetta, è un atto insieme di volontà e di responsabilità dell’Enunciatore e contiene di fatto in sé l’Effetto come una propria conseguenza: il *Per chi* si progetta.
- 2) Il Prodotto, il *Come* si progetta, da un lato è interprete dell’Intenzione, dall’altro è la mediazione che conduce all’Effetto: questo doppio com-

---

<sup>8</sup> Vedi il “Settimo incontro” e il “Decimo incontro”.

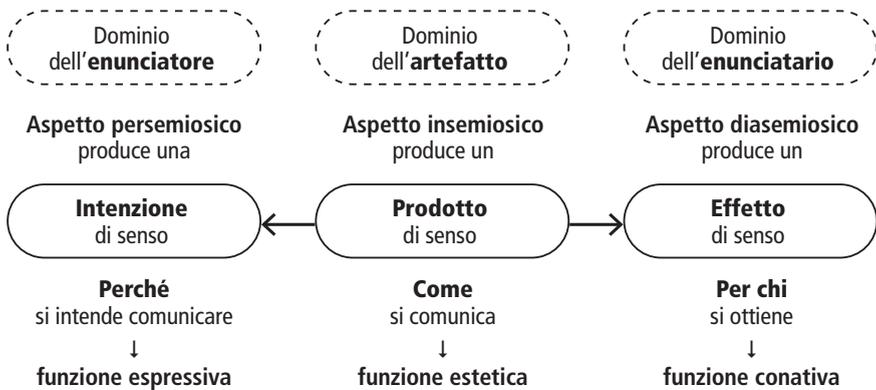


Figura 19.1. Logica dialogica del progetto: gli atti semiotici e le funzioni della comunicazione come aspetti del processo progettuale.

pito è delegato al modo in cui il Prodotto si presenta, alla sua dimensione figurativa e plastica, alla sensorialità.

3) L'Effetto, il *Per chi* si progetta, richiede l'iscrizione nel progetto di un Enunciatario, di un utente o fruitore; l'effetto rappresenta in tal modo l'autentico scopo e senso del progettare.

**UNO** Come in quel proverbio napoletano che dice: «Se po' campá senza sapé pecché, ma non se po' campá senza sapé pecchi».

**DUE** Quindi tu sostieni che non si progetta tanto per ottenere un buon prodotto quanto per raggiungere un efficace ed efficiente effetto?

**TRE** Sì, anche se un effetto ben riuscito – efficace, efficiente e soddisfacente – richiede un prodotto ben progettato. Ce lo ha insegnato molto chiaramente Edgar Allan Poe con la sua *Filosofia della composizione* (1846). Allo scopo di intrattenere commovendo intensamente l'anima del lettore,<sup>9</sup> lo scrittore americano compone una poesia né breve né lunga, in modo tale da permettere la lettura in una sola seduta e, al tempo stesso, poter sfruttare il climax ascendente.

<sup>9</sup> Sulla *Filosofia della composizione* come possibile metodo progettuale vedi Bonfantini e Terenzi (2004).

UNO Ma non pensi che un designer, così come un poeta o un artista, non operi soprattutto per la propria soddisfazione?

TRE Non dico questo. Per quanto nel grafo l'effetto sia posto nel dominio dell'utente, o del lettore, non bisogna escludere che un autore – designer o poeta che sia – non cerchi soddisfazione anche per sé stesso. Ma in questi casi possiamo osservare che: (i) il designer o il poeta intrattiene, innanzitutto, un dialogo anche con sé stesso, quale primo utente o lettore; (ii) ma se questa soddisfazione è unicamente o specialmente per sé stessi, allora la stabilità dialogica traballa. Lo stesso accade quando è il prodotto a calamitare su di sé ogni attenzione, spingendo sullo sfondo il *perché* e il *per chi* sia stato progettato. La storia del design è piena di artefatti che stanno bene solo nei musei o in un campionario di belle immagini, dove nessuno può più toccarli. Ecco, in questi e altri casi la dialogicità è imbalsamata.

UNO Sei contro i musei del design?

TRE Per nulla. Sono contro chi progetta artefatti pensati principalmente per la loro museificazione – e non importa se questa avvenga in un vero e proprio museo o in un appartamento che sembra una esposizione campionaria di artefatti acquistati per il solo piacere del possesso. E comunque ritengo che nei musei i prodotti del design esposti debbano portare anche le tracce del loro uso.

DUE Interessante digressione, ma riportiamo gli occhi *verso la dritta strada*, come suggerisce Dante. Io volevo chiederti: perché hai modificato l'ordine di Massimo e spostato l'atto persemiosico all'inizio e il prodotto di senso al centro?

TRE Perché il prodotto di senso, ossia *ciò che si produce per*, è una mediazione, e non può non stare *nel mezzo*. Massimo non pensava ad azioni progettuali, che sono invece importanti per noi. Il progetto prende le mosse da un'intenzione, dall'elaborazione di un obiettivo. L'effetto di senso, da parte sua, proprio perché «rivolto a un destinatario» – come dice lui stesso – va di conseguenza posto alla fine. Del resto, è stato lui a farci notare come Poe, nel comporre le sue opere, partisse dalla fine, dall'effetto che inten-

deva produrre nell'animo del lettore. Vero Massimo? Ricordaci in poche parole in che cosa consiste il saggio di Poe che abbiamo già tirato in ballo.

BONFANTINI Il testo di Edgar Allan Poe [...] è da considerarsi come un "testo seminale" della concezione dell'invenzione, dell'abduzione e del progetto in arte. Si presenta come un metodo. Come via da seguire per arrivare all'obiettivo, senza dispersione di energia né inutili divagazioni. Si tratta di un testo a suo modo prescrittivo, vissuto da molti come eccessivamente lineare o addirittura come restrizione della libertà creativa. Ma non è così.

La domanda che sta sotto questo metodo è infatti la seguente: che cosa e come *mettere insieme*, che cosa e come *comporre*? L'idea poetica che ne risulta è così riassumibile: stabilita una volontà di effetto, occorre studiare e scegliere, in modo coerente, le mosse e gli strumenti che portano a quell'effetto, esplorando e saggiando le alternative note o ipotizzabili.<sup>10</sup>

UNO Io invece stavo ancora pensando alla differenza, se c'è e se sussiste, fra *intenzione* e *obiettivo*. Vi propongo allora un passaggio di Paul Ricœur, in cui si distingue fra *intenzione* e *motivo*, con una riflessione che ci potrebbe aiutare a comprendere meglio la dimensione progettuale negli atti di comunicazione. Ciò che mi colpisce, rispetto allo schema della figura 19.1., è che il filosofo francese associa all'*intenzione* il *che cosa*, spostando il *perché* sul *motivo*. Sentiamolo:

RICŒUR [...] anche nei casi di estrema vicinanza, intenzione e motivo si distinguono in quanto non rispondono alla stessa domanda: l'intenzione risponde alla domanda "*che cosa*, che cosa fate?". Essa serve perciò a identificare, a nominare, a denotare l'azione (ciò che ordinariamente chiameremo il suo oggetto, il suo progetto); il motivo risponde alla domanda "*perché*". Ha quindi una funzione di spiegazione.<sup>11</sup>

TRE Potrei cavarmela dicendo che ogni intenzione contiene un motivo: il *che cosa* intendo fare deriva da un *perché* lo voglio fare. "Intendo bere un

---

<sup>10</sup> Bonfantini in Bonfantini e Terenzi (2004: 61).

<sup>11</sup> Ricœur (1977: 74 tr. it.).

bicchiere di Nero d'Avola *perché* voglio festeggiare”. Ma soprattutto penso che il “che cosa” di cui qui parla Ricœur non sia ciò che prima Massimo e poi noi abbiamo chiamato “prodotto”, ossia l'atto e l'artefatto attraverso cui comunichiamo. Associato qui all'intenzione è *ciò verso cui tende* l'azione (bere un bicchiere di quel vino), la meta cui si vuole arrivare. Nella narrazione sarebbe l'Oggetto di valore che un Soggetto o Eroe deve conquistare. È l'oggetto *dell'*azione e non l'oggetto *attraverso cui* l'azione viene attuata. Non è il bastone per l'abbacchiatura delle olive, sono le olive.

UNO Infatti, il bastone è un prodotto di senso il cui effetto è far cadere le olive per raccoglierle nel grande telo ai piedi dell'albero. Grazie per la precisazione.

TRE Mi pareva doverosa.

UNO Approfitto della tua precisazione per dire che in una prospettiva dialogica e pragmatista della progettualità l'aspetto di un atto semiotico che ci deve maggiormente interessare è proprio quello che riguarda gli *effetti* e le *conseguenze* che ogni artefatto porta con sé.

TRE Questa volta ti ringrazio io. La via pragmaticista alla semiotica del progetto l'abbiamo esposta qualche anno fa, prima a Belo Horizonte in Brasile e poi a Venezia.<sup>12</sup> Ora vi proponerei un'altra sintesi, una tabella riassuntiva.

ASPETTO	IN RELAZIONE...	AZIONE SVOLTA	DOMANDA CUI RISPONDE
<b>Semiosico</b>	... a sé stesso in quanto irrelato	Possibilità di senso	Che cosa faccio?
<b>Persemiosico</b>	... al soggetto destinante	Intenzione di senso	Perché lo faccio?
<b>Insemiosico</b>	... a sé stesso in quanto azione	Prodotto di senso	Come lo faccio?
<b>Diasemiosico</b>	... al soggetto destinatario	Effetto di senso	Per chi lo faccio?

Tabella 19.1. Atti semiotici (rielaborazione da Bonfantini 2000).

<sup>12</sup> Facciamo riferimento alla conferenza “Semiótica & design. A via pragmatista” tenuta alla Escola de design, UEMG, Belo Horizonte nel dicembre 2014 e al conseguente articolo pubblicato sulla *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* (Zingale 2016).

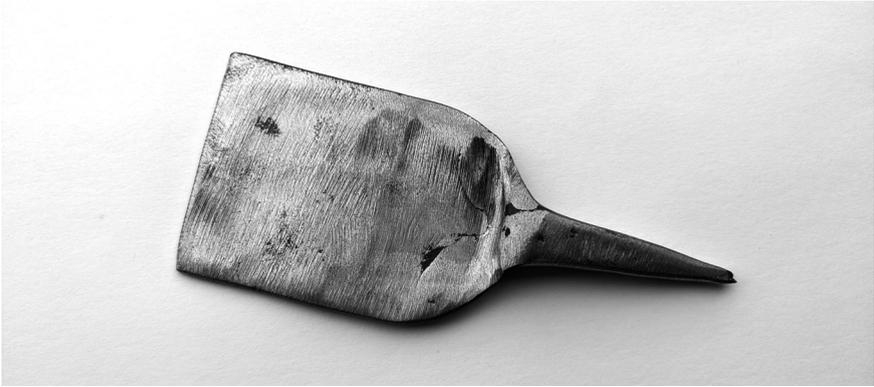


Figura 19.2. *Hesoon*, oggetto acquistato in un mercato iraniano.

Se vogliamo quindi individuare il senso di un artefatto, occorre capire per quali ragioni e secondo quali modalità lo facciamo “entrare in gioco”.

UNO Dalla tua tabella si evince che di fronte a un artefatto non bisogna limitarsi a chiedere *come si presenta* e *che cosa fa*, ma anche *perché* ha quelle sembianze e *per chi agisce*. Ciò che chiamiamo il *senso* di un artefatto è quello che risulterà dalle risposte a queste quattro domande.

Ad esempio, qual è il senso di questo oggetto?

DUE Mai visto. Dove lo hai preso?

UNO L'ho acquistato insieme a Felipe Domingues in uno dei mercatini della Piazza Naqsh-e jahàn (che vuol dire “immagine del mondo”), a Esfahan in Iran. Si chiama *Hesoon*.

TRE E già, che cosa è?

UNO Vi dico solo che è lungo una dozzina di centimetri e largo poco più di cinque. È di ferro (*Fe*). Ogni esemplare è forgiato a mano. È uno strumento di cucina, ma a dire il vero non so bene a che cosa serva.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Vedi Domingues (2018).

TRE Bell'esempio. Perché non basta guardarlo e nemmeno misurarlo e prenderlo in mano per sapere che cosa è e a che cosa serve. Come semplice artefatto semiosico non ci dice nulla. È solo una possibilità di senso, appunto. Allora direi di riassumere e commentare in modo più esteso questi quattro aspetti performativi e dialogici degli artefatti.

DUE Dai, prendi la tua tabella e provaci.

TRE Ci provo. Voi seguitemi.

A) Un ARTEFATTO SEMIOSICO è una mera *possibilità di senso*: diventerà azione comunicativa solo dal momento in cui entrerà in un “gioco semiotico”. È l'atto o artefatto così come è stato formato, considerato come forma culturalmente definita, con le variabili visive e plastiche che gli sono proprie: la forma, la dimensione, il colore, il valore del chiaroscuro, la testura, ecc.<sup>14</sup> Si può dire che si tratta di un artefatto considerato solo sul piano della mera apparenza, come oggetto puramente denotativo.

Prendi un po' un bicchiere, per favore, mi serve da esempio.

DUE Ma non c'è nessun bicchiere, qui.

TRE Fa' finta che ci sia. Prendi dalla tua immaginazione un bicchiere qualsiasi. Non pensarci troppo.

DUE Ho capito. Ecco allora a te un Bicchiere Qualsiasi.

TRE Grazie, posalo sul tavolo. Bene.

Da un punto di vista formale, questo Bicchiere Qualsiasi è un *token* che deriva da un *type*, per dirla con Peirce: è una forma specifica che deriva da una forma astratta e generale. Per dirla con Hjelmslev: è una Forma dell'espressione. Altro per il momento non è di nostro interesse. Lo prendiamo solo come *type* e come Forma.

Prendiamo quindi questo bicchiere-in-sé-e-per-sé, senza un particolare criterio di scelta e al di là di ogni considerazione di tipo estetico. Di esso

---

<sup>14</sup> Il riferimento è a Bertin (1967).

interessano solo le proprietà che permettono di riconoscerlo come artefatto-tipo. Ci basta che sia riconoscibile come bicchiere, meglio se inserito in un sistema paradigmatico che lo oppone a bottiglia, vaso, piatto, ecc., isolato e privo sia di un contesto (situazione e circostanza d'uso) sia di ogni compito performativo.

Il Bicchiere Qualsiasi che mi hai portato ancora non si distingue da altri bicchieri: infatti, non lo descriviamo nemmeno. La sua descrizione non ha importanza, perché, appunto, è una pura *possibilità di senso*.

Ora passami un altro bicchiere, ma questa volta un bicchiere da vino da osteria.

DUE Pronti. Ecco qui un bicchiere da osteria, direttamente dalla credenza della mia immaginazione.

TRE Chiamiamolo pure Bicchiere da Osteria Qualsiasi. Questo ora è un artefatto che si presenta con una sua specifica Espressione, pensata per una specifica azione: bere vino, meglio se in osteria. Quindi:

B) Un ARTEFATTO INSEMIOSICO è lo stesso oggetto, ma ora è interprete di una specifica *azione*, che esprime l'intenzione di un *fare*. Lo consideriamo allora un vero e proprio *prodotto di senso*. In questo caso le opposizioni paradigmatiche sono tra bicchiere da acqua, da vino, da champagne, da liquore, ecc. E risulterebbe *fuori scena* – o meglio *fuori gioco* – servire dello champagne in un bicchiere da osteria. Le sue variabili formali si trasformano quindi in *pertinenze*: quel bicchiere è pertinente solo nel gioco semiotico per cui è stato pensato.

Considerato per i suoi caratteri, per gli usi a cui è destinato, per le situazioni e circostanze in cui viene effettivamente usato, nei termini di Ricœur il nostro bicchiere esprime un'intenzione. È un artefatto specificamente ideato per una funzione e per contesti determinati. È l'atto o artefatto specificato *nel e dal* suo uso. L'aspetto insemiosico è per tale ragione anche l'azione-specifica che viene compiuta attraverso l'uso di *quell'*artefatto.

Il nostro bicchiere diventa insomma un bicchiere-azione, un artefatto che compie un'azione inserita in uno schema d'uso progettato e in una determinata messa in scena.

DUE E ora di che cosa hai bisogno?

TRE Ora immaginiamo che sia il tuo compleanno. Vogliamo festeggiare. Con dello champagne. Ecco allora una flûte per te, bicchiere dal gambo sottile e di forma allungata, elegante e raffinata.

DUE Una Flûte Qualsiasi. Vedo, vedo. Peccato che in questo universo virtuale dei tuoi esempi lo champagne alla fin fine non ci sia.

TRE Fa' attenzione: ciò che vedi non è solo un'elegante flûte, ma anche la mia gentilezza di cui questo bicchiere si fa interprete, perché ora è un artefatto diasemiosico.

C) Un ARTEFATTO DIASEMIOSICO è un *gesto rivolto* verso qualcuno, e quindi mira a un *effetto di senso*. È l'atto o artefatto in quanto oggetto in relazione a un soggetto che lo riceve, o che ne farà uso, e sul quale l'artefatto esercita un effetto conativo: un suo mutamento di stato o anche solamente la produzione di un suo giudizio interpretante. È l'effetto ottenuto facendo qualcosa, mostrando un artefatto o invitando a usarlo.

Il bicchiere si comporta come "artefatto diasemiosico" una volta che entra in effettiva relazione con un interlocutore e dal momento in cui tale relazione provoca una risposta interpretativa. A cominciare dalla sua natura materiale: infatti, già per la sua forma o per la qualità del vetro (o del cristallo), un bicchiere può essere preferito a un altro del medesimo genere e nel medesimo asse paradigmatico, proprio perché produce una sensazione *al contatto* di maggiore gradimento e soddisfazione.

Il bicchiere descritto in precedenza – il Bicchiere da Osteria Qualsiasi – avrà effetti piacevoli per bere vino, ma era inadeguato per lo champagne.

DUE Ti ringrazio per il gentile pensiero.

UNO Faccio notare che avete saltato l'aspetto persemiosico, quello che riguarda il *perché* si progetta un artefatto.

TRE Vedo che sei attento. Lo trattiamo ora, alla fine. Certamente capirai da te il motivo.

DUE E come sarà il “bicchiere persemiosico” che dobbiamo tirar fuori dalla nostra immaginazione? Non ne vedo in giro.

TRE In questo caso facciamo a scelta, ognuno tiri fuori dalla sua immaginazione – o dalla sua credenza – il bicchiere che desidera. È però importante che la scelta non sia casuale, che sia orientata. Che sia animata da una intenzione e che tenda verso un obiettivo. Infatti:

D) Un ARTEFATTO PERSEMIOSICO è una *intenzione di senso*. È l'atto o artefatto in quanto portatore delle intenzioni progettuali del suo progettista o produttore, e quindi elemento di un piano di “conquista” di interesse. Il bicchiere che avete scelto sarà un “artefatto persemiosico” se viene inteso: (i) come elemento di una strategia merceologica (rendere il prodotto desiderabile, fare in modo che si venda o che venga desiderato); (ii) come parte di una drammaturgia discorsiva (rendere il prodotto scenicamente rilevante, fare in modo che se ne parli, che piaccia, che rimanga nella memoria); (iii) come strumento di una pianificazione d'uso (rendere il prodotto adeguato al compito, fare in modo che risulti usabile, che sia facile da pulire, da conservare, ecc.).

DUE Peccato non poter brindare davvero a questa sintesi. Parliamo di bicchieri ma non ne abbiamo.

UNO Mentre voi parlavate io ho disegnato. Pensando a una applicazione dei vostri discorsi al design, ho scritto tutto dentro il GRES, nella figura 19.3. Anche in questo caso le due intersezioni svolgono un ruolo dialogico: l'interdipendenza (1) fra intenzione e prodotto (o artefatto), (2) fra prodotto ed effetto, (3) e, attraverso la mediazione del prodotto, fra intenzione ed effetto.

La freccia tratteggiata in basso va in entrambe le direzioni perché sta a indicare il doppio fronte dialogico del progettista: verso la committenza e verso l'utenza. Questo fa di lui un *Arlecchino servitore di due padroni*, come la commedia di Carlo Goldoni, che deve decidere ogni volta quale dei due signori deve o vuole soddisfare. Oppure, quale dei due dovrà servire *quanto basta*, in modo da poter servire *al meglio* l'altro.

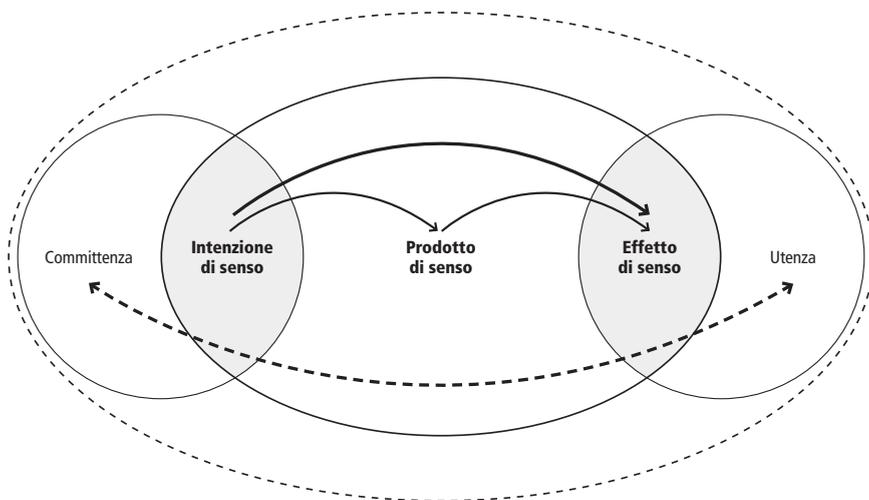


Figura 19.3. Atti semiotici e progettualità.

TRE Avanti, amici, ora lasciamo riposare le parole e beviamo qualcosa. Di là ho una buona bottiglia. Non è champagne ma un ottimo Nero d'Avola. Che, vista la provenienza, mi piace chiamare il "vino di Platone". Ci sono anche tre bicchieri, ma di terracotta. Li vado a prendere?

## Ventesimo incontro Attanti dialogici

DUE Bella mattinata, oggi. E bella serata ieri. E così ci siamo svegliati tardi. Oggi siete a casa mia, non c'è il terrazzo ma ho preparato il caffè.

TRE Ti ringrazio. Ne ho bisogno.

DUE Se ti guardo in faccia mi viene da domandarti, e voglio farlo in tedesco: *Bist Du ausgeschlafen?*

TRE No, non sono del tutto *ausgeschlafen*. Sono sveglio, ma il mio corpo non ha ancora finito di dormire. È per questo che me lo chiedi in tedesco?

DUE Non è la prima volta, mio insonniatore. Che cosa ti succede? Sai, pensando che tu dormissi beatamente, noi due ieri sera abbiamo per un po' continuato a discutere, nulla di importante. Colpa del vino di Platone che era rimasto.

Fra un bicchiere e l'altro ci siamo chiesti se quel motto dialogico-progettuale – spero che la definizione ti piaccia –, quello del *Perché-Come-Per chi*, non abbia a che vedere anche con la narratività. Abbiamo anche ridisegnato lo schema del modello attanziale di Greimas, quello del 1966.

Ci siamo chiesti: che cosa spinge il Soggetto di una narrazione a cercare di ottenere un Oggetto di valore? E quanto sono importanti i modi e le strategie che il Soggetto adotta per ottenerlo? È anche questa progettualità? I diversi attanti sono legati fra di loro da relazioni dialogiche? E chi è l'effettivo Destinante dell'impresa?

TRE Belle questioni che ponete. Fatemi riguardare lo schema attanziale di Greimas. Lo avete disegnato bene?

UNO Ecco. Questo è il diagramma che si trova in *Semantica strutturale* (1966: 218 tr. it.). Oltre agli attanti sono presenti i tre assi, di cui parleremo dopo. Sentiamo anche un breve commento dello stesso Greimas:

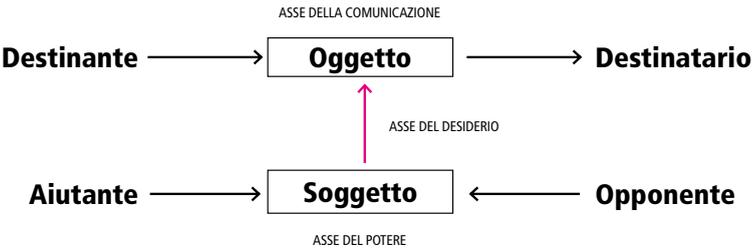


Figura 20.1. Il modello attanziale di Greimas (1966).

GREIMAS La sua semplicità sta nel fatto che esso è tutto incentrato sull'oggetto del desiderio perseguito dal soggetto e, come oggetto di comunicazione, situato tra il destinante e il destinatario, mentre il desiderio del soggetto, dal canto suo, si modula in proiezione di aiutante e di opponente.<sup>1</sup>

DUE Greimas dice che è il Soggetto a desiderare l'Oggetto di valore, ma noi ci chiedevamo se il *Perché* del nostro schema non riguardi anche il desiderio del Destinante, e se...

TRE Sì sì, certo. Ma dammi il tempo di riflettere. Sapete, sarà il vino di ieri sera, sarà la nostra mania per i grafi, ma guardando il diagramma di Greimas avverto anche in questo caso una certa disarmonia grafica, come se la disposizione nello spazio dei sei attanti lasciasse qualcosa in ombra o di irrisolto. Oppure, meglio, come se la struttura attanziale permettesse una diversa disposizione diagrammatica dei sei elementi.

Ora, sappiamo che la struttura attanziale e l'intera teoria della narrativa possono essere spiegate in modo semplificato, ma di fatto nella semiotica di Greimas presentano un alto grado di complessità. Basti rileggere la sintesi che ne hanno fatto Francesco Marsciani e Alessandro Zinna nel loro *Elementi di semiotica generativa* del 1991.

<sup>1</sup> Greimas (1966: 246 tr. it.).

A noi non interessa certo riprendere l'intera teoria; prima e dopo Marsciani e Zinna diversi sono i colleghi che se ne sono interessati. Ad esempio, di recente, in uno dei seminari del Centro internazionale di Scienze Semiotiche di Urbino nel 2021,<sup>2</sup> e qualche anno fa con un volume curato da Anna Maria Lorusso, Claudio Paolucci e Patrizia Violi.<sup>3</sup>

A noi, semmai, interessa vedere – se interpreto bene le vostre domande – se e come anche all'interno della struttura sia ravvisabile una logica dialogica.

**DUE** Interpreti bene. Anche se oltre alla dialogicità a noi interessa la virtualità progettuale della teoria della narratività, visto che anche le narrazioni sono processi di trasformazione. Ma a proposito di dialogicità degli attanti possiamo appoggiarci a questo passaggio del libro di Marsciani e Zinna, quando osservano che:

**MARSCIANI E ZINNA** Di fatto un racconto non è soltanto la storia di un soggetto desiderante e di un oggetto desiderato, ma prevede una struttura polemico-conflittuale che pone lo stesso oggetto al centro di due azioni antagoniste.<sup>4</sup>

**DUE** Con parole mie direi: un racconto procede attraverso una concatenazione di atti dialogici; polemici o meno, antagonistici o di alleanza, poco importa.

**TRE** Va bene, ma voi fra un bicchiere e l'altro siete arrivati a qualche conclusione?

**DUE** Non ancora. Ma non cercavamo una conclusione. Solo che, ragionando appunto in termini di azione progettuale, ci chiedevamo, come stavo dicendo poco fa, se il *Perché* si progetta non comporti che ci sia qualcuno che *desidera* che si progetti; se il desiderio che qualcosa accada, una “trasformazione di stato”, non sia anteriore all'azione del Soggetto. Se non ci sia un orizzonte di valori a partire dal quale, o *verso* il quale, ha inizio un'a-

---

<sup>2</sup> Migliore (2022).

<sup>3</sup> Lorusso, Paolucci, Violi (2012).

<sup>4</sup> Marsciani e Zinna (1991: 68).

zione progettuale. La domanda è: nei diversi ambiti della progettualità, chi è che desidera quell'Oggetto di valore che è il prodotto o servizio? Lo desiderano, seppure per ragioni differenti e a volte opposte ma con analoga intensità, tanto la committenza quanto l'utenza? Oppure il desiderio del progettare riguarda principalmente o solamente il designer?

Ora, come si diceva, il designer è una sorta di Arlecchino che si trova a dover servire due padroni: da un lato la committenza (l'azienda  $x$  incarica il designer  $y$  di progettare il prodotto  $p$ ), dall'altro l'utenza (il designer  $y$  propone all'utente  $u$ , attraverso l'azienda  $x$ , il prodotto  $p$ ). Per molti versi, si tratta di due Destinanti che rispondono a due diverse intenzioni: il Destinante-committente mira al guadagno, il Destinante-utente alla soddisfazione d'uso.

In altre parole, se il design è una impresa e se questa impresa può essere considerata attraverso la struttura della narratività, allora il Soggetto-designer è un attante mediatore. Così, ad esempio, lo vedono Germak, Bistagnino e Celaschi (2008); e penso non solamente loro. Il designer si trova al crocevia fra committenza e utenza, ma anche tra committenza e prodotto e tra prodotto e utenza. Un po' come in questo diagramma:

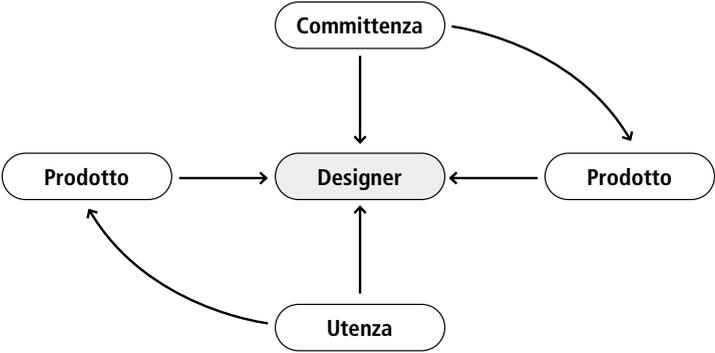


Figura 20.2. Il designer come mediatore.

UNO Che il designer sia servitore di due padroni lo si evince anche dal fatto che, direttamente o indirettamente, committenza e utenza compiono verso il designer quell'azione di "sanzione pragmatica" che Greimas pone alla fine dello schema narrativo. Guarda un po' nel *Dictionnaire* come questa sanzione viene definita.

GREIMAS E COURTÉS La sanzione pragmatica è un giudizio epistemico portato dal Destinante-giudicatore sulla conformità dei comportamenti e, più precisamente, del programma narrativo del soggetto performante, in rapporto al sistema assiologico (di giustizia, di “buone maniere”, di estetica, ecc.), implicito o esplicito, quale è stato attualizzato dal contratto iniziale.<sup>5</sup>

TRE Amara constatazione: la committenza ha sempre modo di giudicare (sanzionare o premiare) il designer, mentre non sempre gli utenti hanno la possibilità di sanzionare il designer o l'impresa produttrice. Anche se, a pensarci bene, sia l'andamento commerciale sia il costituirsi di associazioni in difesa del consumo sono momenti che mettono in evidenza questa funzione di sanzione o giudizio.

UNO D'accordo. Ma ora io vorrei sapere in che cosa consiste quella disarmonia grafica che ti dà pena.

TRE Nessuna pena. C'è qualcosa nella disposizione dei sei attanti che non mi convince, forse perché penso che – detto con una certa dose di presunzione – noi potremmo rappresentare meglio questa teoria nel GRES, ora che abbiamo perfezionato il nostro grafo. Questa non è certo una critica o messa in discussione della teoria di Greimas, che è ben solida. Il fatto è che sia l'idea della dialogicità sia quella della progettualità inducono a riflettere sulla natura delle relazioni fra i diversi attanti e sulla loro interdefinizione: non può esserci Destinante senza Destinatario, così come Soggetto senza Oggetto. Nello schema di base della figura 20.1. gli attanti sono sei, ma saranno di più con l'introduzione delle posizioni antagoniste: Anti-Destinante, Anti-Destinataro, Anti-Soggetto. In *Du Sens II* (1983), infatti, Greimas giudicherà la coppia Aiutante-Opponente come non necessaria alla struttura generale della narrazione, riassorbendo la loro “azione dialettica” nella teoria delle modalità. In particolare, Greimas sdoppia ogni attante in positivo e negativo, per cui avremo un Anti-Destinante, un Anti-Destinataro, un Anti-Soggetto, e quindi anche un “oggetto negativo”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Greimas e Courtés (1979: 282 tr. it.).

<sup>6</sup> Su queste questioni rimandiamo a Greimas (1983: 45-63 tr. it.) e a Marsciani e Zinna (1991: 66 sgg.).

E proprio la presenza esplicita o sottesa di un antagonismo, la «struttura polemico-conflittuale» che Marsciani e Zinna hanno sottolineato, lascia trasparire una logica dialogica nel modello attanziale. Il quale non è solo uno strumento per comprendere le narrazioni. Le narrazioni propriamente dette (romanzi, film, opere teatrali e pittoriche, ecc.) sono solo le occasioni in cui la *sintassi narrativa* si manifesta ed esplicita in tutta la sua evidenza. Anche tenere una lezione, cercare un lavoro, decidere dove abitare, persino tagliare il pane o montare un armadio – come racconta Proni (2012) –, insomma tutte le attività che facciamo per condurre la nostra vita sono azioni che sottendono una sintassi narrativa. Figurarsi se non la si può applicare a un processo di progetto.

UNO Ci vorresti dire che per comprendere il mondo degli artefatti, e il loro progetto, oltre alla teoria degli *Speech acts* possiamo ricorrere alla sintassi narrativa?

TRE Me lo state suggerendo voi. Penso che nonostante il vino ieri sera abbiate colto un punto interessante: sì, possiamo cercare una dimensione dialogica anche dentro la teoria della narratività.

Ma prima di inoltrarci in questi territori fissiamo bene qualche concetto, ricordando che questa teoria è stata sviluppata da Greimas sulla base degli studi sulla fiaba russa di Vladimir Propp (1928) e di Étienne Souriau (1950), prima in *Semantica strutturale* (1966) e poi nei saggi di *Du Sens* (1970) e *Du Sens II* (1983). Il termine *attante*, dal francese *actant*, viene invece ripreso da Lucien Tesnière, il linguista che in *Éléments de syntaxe structurale* (1959) introduce questo termine.

Come scrive Greimas, il modello è «costruito tenendo conto della struttura sintattica delle lingue naturali»,<sup>7</sup> ossia: *soggetto, predicato, complemento*. Ogni narrazione è vista così come l'espansione di un enunciato: qualcuno *fa* qualcosa. L'attante, dice Greimas, è *colui che fa o subisce l'atto*. Il perno di ogni narrazione è quindi il predicato verbale, l'azione che viene compiuta: *Eva mangia la mela*, per riprendere un esempio trattato anche da Marsciani e Zinna. Avremmo narrazioni diverse, se sostituissimo il verbo “mangiare” con altri verbi.

---

<sup>7</sup> Greimas (1966: 246 tr. it.).

In una narrazione l'attante è una funzione, è una fonte di azioni. È un ruolo occupato e svolto da protagonisti umani così come da oggetti antropomorfizzati. E chissà, anche da qualsiasi altra entità.

DUE Da diverse altre entità, anche concetti astratti, eventi e luoghi possono ricoprire questa posizione.

UNO Queste son cose note. E a dire il vero non comprendo ancora come possano entrare nel nostro discorrere sulla dialogicità. Sì, il punto di convergenza è la nozione di *azione*, ma poi? Non vorrai mica riscrivere in chiave dialogica la solida struttura degli attanti.

TRE Non ci penso nemmeno. L'ho detto, saremmo dei folli se pensassimo a una revisione della narratività. È solo che il grafo canonico degli attanti visto prima non mi convince del tutto. Sappiamo bene che i diagrammi sono Forme dell'espressione che possono permetterci, con dovute variazioni, di indagare sulla corrispondente Forma del contenuto. Sono strumenti per sperimentazioni.

Ciò che allora vi propongo è prendere lo schema attanziale e provare a verificare due ipotesi. La prima: vedere se all'interno di questo schema possiamo individuare la presenza di forme di interazione dialogica. Di conseguenza, la seconda: intendere lo schema attanziale come schema-base dell'azione progettuale, o almeno di ogni azione mossa da intenzionalità. Tutto ciò comporta un atto di *prescissione*, direbbe Peirce, ossia una «specifica separazione mentale che sorge dall'*attenzione* indirizzata su un solo elemento, con *negligenza* di tutto il resto» (CP 1.549). In questo caso noi indirizziamo la nostra attenzione in modo particolare alle relazioni all'interno del modello attanziale, anche a prescindere dalle narrazioni propriamente dette. Ancora una volta, sullo sfondo troviamo la progettualità, ossia l'agire mosso da un desiderio e diretto verso un fine.

DUE Sono curioso. Proviamoci.

TRE Anche lo schema attanziale contribuisce a mettere in evidenza come la semiosi sia una *rete di relazioni*. Semiosi è *essere nella relazione*. Nella struttura attanziale teorizzata da Greimas gli attanti sono ruoli che producono

relazioni o che dalle relazioni vengono prodotti. Sono relazionali le azioni narrative in cui emerge il contratto, il conflitto, lo scambio, la donazione, la sanzione, e altro ancora. Tutti legami dialogici.

UNO Ma per quanto io ricordi, Greimas non esplicita la dimensione dialogica che tu ipotizzi essere presente anche nella struttura attanziale. Abbiamo qui con noi il *Dictionnaire*. Temo che lui e Courtés vedano il dialogo solo come parte interna della narrazione («interlocuzione di secondo grado», dicono), ovvero come «simulacro riportato del discorso a due voci» (Greimas e Courtés 1979: 17 e 83 tr. it.).

DUE Non esplicita, hai detto. Giusto. Ma attenzione, anche se con diversi termini il tema della dialogicità è implicitamente presente anche negli scritti di Greimas.

TRE Io invece ricordo quanto scrive Bachtin su come la linguistica studia il dialogo: come fenomeno meramente interno a una lingua, senza interessarsi della specificità dei rapporti dialogici negli aspetti della vita che esulano dal sistema linguistico (cfr. Bachtin 1963: 235 sgg. tr. it.).

DUE E io ricordo e aggiungo che in Greimas il modello dialogico è implicitamente presente in quello che lui chiama “principio polemico”, citato prima da Marsciani e Zinna, sul quale si basa l’organizzazione narrativa, vista appunto come rete di relazioni. Fammi vedere nel *Dictionnaire*. Ecco, questo perché, come sostiene, «l’attività umana, pensata sotto forma di confronti, caratterizza in larga misura l’immaginario umano» (Greimas e Courtés 1979: 245 tr. it.).

TRE È questo che ci interessa. Greimas pone i concetti di *contratto* e di *conflitto* alla base di ogni forma comunicativa. Bene, l’idea del conflitto, ossia di considerare, come dirà nello sviluppo della teoria della narratività, in ogni narrazione la presenza di un Anti-Soggetto in relazione a un Soggetto, nonché di un Anti-destinante alternativo al Destinante, a me sembra essere uno dei momenti maggiormente convergenti con la nostra ricerca sulla dialogicità.

DUE Sentiamo allora che cosa ci dicono Greimas e Courtés, sul contratto:

GREIMAS E COURTÉS In senso molto generale, si può intendere con contratto il fatto di stabilire, di “contrarre” una relazione intersoggettiva che ha per effetto di modificare lo statuto [...] di ciascuno dei soggetti in presenza. [...] Conviene, in effetti, riconoscere, sotto il nome di contratto, quella “comunione fàtica” che costituisce il preliminare sotteso a ogni comunicazione e che sembra fatta di una tensione (aspettativa benevola o sospettosa) e da una distensione (che ne è come la risposta).<sup>8</sup>

DUE Ecco, il contratto ha qualcosa di strutturale con il conflitto, e quindi con il *polemico*. Che penso comprenda anche la *comunione fàtica*: distanza e vicinanza, tensione e distensione, domanda e risposta.

GREIMAS E COURTÉS A livello di enunciato, la moltiplicazione di analisi concrete di discorsi narrativi ha messo in rilievo l'esistenza di un autentico principio *polemico* su cui si basa l'organizzazione narrativa: l'attività umana, pensata sotto forma di confronti, caratterizza in larga misura l'immaginario umano. Anche nei casi in cui la narratività non è organizzata come un faccia a faccia di due programmi narrativi contrari (o contraddittori), che mette in scena un soggetto e un anti-soggetto, la figura dell'opponente (animato o inanimato) appare sempre come una manifestazione metonimica dell'anti-soggetto. È in questo senso che si può parlare di *struttura polemica*, caratteristica di un gran numero di discorsi, sia figurativi che astratti.<sup>9</sup>

DUE Possiamo essere d'accordo con questa argomentazione, in cui Greimas e Courtés ci dicono che l'analisi degli enunciati (e dei racconti) mette in evidenza l'esistenza del principio polemico; che su questo principio si basa l'organizzazione della narrazione; che l'immaginario umano è caratterizzato da relazioni in forma di confronti (incontri e scontri).

Consapevole di forzare il pensiero dei due studiosi francesi, io direi che il loro “principio polemico”, appartiene anch'esso al “principio dialogico”.

---

<sup>8</sup> Greimas e Courtés (1979: 59 tr. it.).

<sup>9</sup> Greimas e Courtés (1979: 245 tr. it.).

UNO Concedetemi allora una digressione storica, perché unire il principio dialogico al principio polemico non è del tutto casuale. Secondo Marcel Detienne, in Grecia il passaggio da una concezione della parola come *logos* (in genere propria della poesia o dell'oracolo) a una parola come *dialogos* (la parola condivisa nelle relazioni sociali) avviene quando inizia ad affermarsi una visione democratica, e quindi *dialettica*, in particolare dal momento in cui dopo una vittoria i soldati opliti si riunivano per dividere quanto avevano conquistato (cfr. Detienne 1967).

DUE E così, se l'analisi storica di Detienne ha un fondamento, come credo, abbiamo il quadro completo: dalla guerra alla dialettica al dialogo. Perdonatemi due ingenue osservazioni. La prima: non è un caso che la prima grande narrazione, l'*Iliade*, racconti di una guerra. La seconda: non è un caso che per porre fine a una qualsiasi guerra, così come a qualsiasi altro tipo di conflitto, occorra ripristinare una comunicazione dialogica.

TRE Due ragioni in più per dire che ognuna delle relazioni all'interno del modello attanziale può essere definita dialogica. Possiamo infatti ipotizzare che dentro lo schema attanziale sia possibile individuare una serie di *nodi dialogici*, attraverso i quali si sviluppano azioni e interazioni. Questi nodi – quando li avremo trovati – dovrebbero riguardare la distribuzione dei compiti, le dispute sugli obiettivi, il discorrere sui mezzi e sui fini, la riflessione sui metodi, sulle ragioni delle scelte, sugli effetti e sulle conseguenze delle azioni.

DUE Riassumendo e generalizzando, mi sembrano due i momenti della narratività che in modo particolare interessano la dialogicità: il conflitto e il contratto. Il primo è la fase della competizione (dialogo di ottenimento), il secondo quella della ricerca di un'intesa e di un programma comune (dialogo di riflessione). Se il contratto conduce a un *operare insieme*, il conflitto è il momento che lo precede: è l'inevitabile urto contro urto, un agire a partire dalla *resistenza* dell'altro. Si è in conflitto con chi la pensa diversamente, ma anche con quella confezione che non si riesce ad aprire. Lo scioglimento di un'azione è, da questo punto di vista, il passaggio dal conflitto al contratto, dall'ostilità o riluttanza al concorso collaborativo.

UNO Va bene, va bene. Mostriamo allora, seppure con le nostre consuete sintesi, la struttura degli attanti, altrimenti i nostri lettori, esperti o apprendisti semiotici che siano, si disorientano. Partiamo dalla figura 20.1. e osserviamo che lo schema attanziale prevede sei attanti distinti in tre coppie unite ognuna da un asse.

DUE Abbiamo visto che Greimas definisce lo schema degli attanti come basato sulla “semplicità”, perché ogni narrazione, avviata da un atto di *comunicazione* fra Destinante e Destinatario, è mossa dal *desiderio* di un Soggetto verso un Oggetto. Poi il Soggetto desiderante deve districarsi fra le azioni di un Opponente e di un Aiutante. Vale a dire fra due forze: una di *resistenza* (opponente), l'altra di *assistenza* (aiutante). Che poi è quello che avviene in ogni nostra azione, ad esempio il salire le scale: la forza di gravità mi resiste, la forma delle scale mi assiste.

TRE Nello schema di Greimas le tre coppie di attanti sono unite di volta in volta da una diversa forma di relazione. *L'asse della comunicazione* unisce la coppia Destinante-Destinataro e rappresenta il momento in cui qualcuno induce qualcun altro a intraprendere una determinata impresa: gli affida un compito, e per fare ciò esercita le proprie capacità di comunicazione persuasoria, per via retorica o argomentativa.

UNO Ecco, ho qui il recente volume *Destinatari e destinanti*, che raccoglie gli interventi dell'omonimo seminario di Urbino del 2021, dove i curatori<sup>10</sup> definiscono il Destinante come «chiunque o qualunque cosa abbia il potere di prendere decisioni o possa causare, promuovere, indirizzare l'azione di individui o gruppi sociali ampi o ristretti o, ancor prima e in senso generale, dell'attante che modalizza un soggetto in senso epistemico (far-credere)».<sup>11</sup>

TRE Certo. E giustamente un paio di pagine dopo osservano che «Il Destinante contemporaneo [...] continua a situarsi in una dimensione meta-

---

<sup>10</sup> Oltre a Tiziana Migliore, curatrice del volume, l'Introduzione è firmata anche da Denis Bertrand e da Giuditta Bassano.

<sup>11</sup> Migliore (2022: 15).

cognitiva, ma senza averne il titolo o essere unanimamente riconosciuto e legittimato per averlo». E portano l'esempio dei politici che compiono azioni «dicendo di parlare per il popolo».<sup>12</sup> Ecco, in questi casi il Destinatario è (sarebbe) proprio il popolo. Un Destinatario presunto, credo, al quale sono (sarebbero) destinate le imprese che i politici proclamano di voler compiere; popolo in nome del quale parlano ma anche a beneficio del quale parlano.

Ma dobbiamo completare la spiegazione degli assi che uniscono le varie coppie di attanti.

DUE L'asse del desiderio e l'asse del potere.

TRE *L'asse del desiderio*, come anticipato, è quello lungo il quale si muove l'impresa del Soggetto in cerca di un Oggetto di valore: è desiderio ma anche necessità, il superamento di uno stato di mancanza o di insoddisfazione. Per tale ragione questo asse è detto anche "relazione transitiva". *L'asse del potere*, nei termini di Greimas, è una sorta di varco attraverso cui passare, superando resistenze e aggrappandosi a ogni ausilio disponibile affinché l'impresa giunga a buon fine. Per tale ragione preferirei specificarlo come asse del *poter fare*, ossia del riuscire a portare a compimento l'azione.

UNO Per quale ragione?

TRE La ragione è semplice: *poter fare* esplicita meglio che quando qui si parla di "potere" si debba pensare a un verbo, e non a un sostantivo; pensare all'esercizio di una possibilità, non di una funzione sociale. Ma la mia è solo una puntualizzazione.

DUE Proviamo ad applicare quanto hai riassunto a una delle storie più antiche ed elementari che si conoscano e che prima hai evocato, quella di Eva che mangia la mela nel paradiso terrestre. La possiamo sintetizzare in quattro enunciati che in questo caso corrispondono anche a quattro scansioni temporali:

---

<sup>12</sup> Migliore (2022: 17).

- (1) Il demonio-serpente induce Eva in tentazione.
- (2) Eva riflette per decidere se cedere alla tentazione.
- (3) Eva mangia la mela.
- (4) Eva è riuscita a mangiare la mela.

Scompigliando l'ordine temporale, come in un *flashforward*, facciamo iniziare la nostra storia esemplativa dal suo momento fatale espresso dall'enunciato:

- (3) Eva mangia la mela.

Sintatticamente, abbiamo un *soggetto* (Eva), un *oggetto* (la mela), e un *predicato* (mangia) che li unisce e giustifica. Il predicato, l'azione, è ciò che mette Soggetto e Oggetto in relazione. Senza predicato, questi sarebbero entità prive di un senso (Secondità). Il predicato è come la forza di gravità: dà peso e posizione alle cose, e così facendo le mette in una relazione significativa (Terzità).

Abbiamo così i primi due attanti, il Soggetto e l'Oggetto, e il primo asse: *l'asse del desiderio*. Eva desidera cogliere e mangiare la mela. L'Oggetto è qui inteso in una doppia accezione: (i) come *obiettivo di un'azione*; (ii) come *valore da acquisire*. L'azione del soggetto "Eva" si conclude e acquista senso sull'obiettivo "mela" e sul valore che questa rappresenta.

Questo modo di trattare l'oggettualità (l'oggetto attanziale e l'oggetto esperienziale) è da mettere in stretta relazione con *l'intenzionalità*. Una storia e un'azione hanno senso perché si dirigono verso un obiettivo precedentemente ipotizzato: un *objectum*, un oggetto che si ritiene possibile ma che va conquistato; e perché tale oggetto viene *modificato* dall'azione: della mela, alla fine, rimarrà solo il torsolo. Un oggetto che di fatto è un progetto: come abbiamo sentito nel precedente incontro da Paul Ricœur.

TRE E già, perché l'Oggetto dopo la conquista è differente rispetto all'Oggetto prima della conquista. Ogni narrazione è un *processo di trasformazione*, un passaggio da uno stato a un altro. Tale trasformazione è una *rivalorizzazione* dello stato iniziale esistente, spesso problematico: alla fine di un racconto, un dato stato di cose assume altre forme e altri valori. La narrati-

vità è un modello di trasformazione inventiva, che di fatto è progettualità.<sup>13</sup> La Storia (non le storie) è un insieme di narrazioni e quindi di trasformazioni. In ogni città trovi luoghi trasformati, *rivalorizzati*. E ogni nuova narrazione cambia, aumenta, mortifica – a seconda dei casi – i valori che la precedono.

Questa trasformazione a volte ha natura fisica, come la mela mangiata o la distruzione di Troia. Altre volte segue ragioni sociali, come l'agognato matrimonio per Renzo e Lucia; oppure politiche, come Itaca dopo il ritorno di Ulisse; e di certo anche scientifiche, come la Terra dopo Copernico. A questo proposito, altre volte ancora l'Oggetto è protagonista della più grande delle trasformazioni: la scoperta della sua stessa esistenza, come la forza di gravità, l'atomo, il Dna. Ma in ognuno di questi e altri casi la dimensione meramente fisica comporta, porta con sé, una dimensione valoriale.

DUE Giuste precisazioni. Usiamo ora il *flashback* e torniamo alla storia biblica, visto che ogni narrazione non è un'esposizione di eventi separati ma una concatenazione che li unisce, che li rende eventi *conseguenziali*, e non meramente *sequenziali*. Insomma, la narrazione ci dice perché Eva mangia quella mela e che cosa vuole ottenere con tale gesto. Questa concatenazione, che è logica più che cronologica, potremmo esprimerla così: X fa  $x$ , affinché Y faccia  $y$ , affinché Z faccia  $z$  – fino a una conclusione che renda ragione del coerente e sensato legame di tutti i passaggi. Insomma, la narrazione non ci dice solo che Eva mangia la mela, e *perché* mangia *quella* mela: ci dice che la mangia *affinché* accadano degli eventi desiderati.

TRE Infatti bisogna chiedersi che cosa rappresenti davvero Eva in questa storia. È sì il Soggetto dell'azione, e mangiare la mela è il suo Oggetto. Ma proprio perché lo schema attanziale non è rigido e, come nei frattali, si ricrea a ogni relazione dialogica (questo lo dico io, ora), non dimentichiamo che c'è sempre qualcosa *prima* dell'azione di un Soggetto e qualcosa *dopo*. Prima vi è un altro attante che induce il Soggetto all'azione. Nel caso della storia biblica di Eva è il serpente-demonio. Dopo vi sono tutte le conseguenze incubate, per così dire, nella logica dell'azione: le conseguenze dell'azione trasformatrice.

---

<sup>13</sup> Cfr. Zingale (2020a).

Ciò che attiva la trasformazione è quindi il *desiderio* di ottenere un Oggetto di valore e la facoltà di questo di inaugurare scenari possibili e desiderabili. Perché, secondo Greimas, «tutto è incentrato sull'oggetto del desiderio perseguito dal soggetto» (1966: 246 tr. it.); ma, aggiungo io, anche di chi lo determina. L'origine del desiderio può essere così posta *prima* dell'azione del Soggetto: andrebbe posta nel Destinante, che nella prefazione all'edizione italiana di *Del senso* 2 Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato definiscono come “istanza trascendente” (cfr. Magli e Pozzato 1984: XIII). Trascendente perché si pone anche *al di qua* dell'azione narrativa, come ad esempio nei progetti sociali e politici, artistici e filosofici. Il serpente-demonio ha un progetto – un *design* – in mente.

Brunelleschi che inventa il modo di erigere la cupola del duomo di Firenze, ad esempio, è sì Soggetto del progetto, ma ancor prima, con un atto di autodestinazione, è il Destinante di quella straordinaria impresa. E più in generale, il Destinante in questo caso è tutta la cultura rinascimentale.

Ogni azione, quindi, è determinata da un'*istanza di destinazione*. “Istanza” è un termine che ricorre spesso in Greimas. L'istanza è un'insistenza, un'incalzare, un'esigenza che irrompe, una richiesta. Roman Jakobson direbbe che svolge una funzione conativa, di pressione e azione direttiva.

UNO E Paul Ricoeur direbbe che avere *intenzione di fare* è già *cercare di fare*. Siamo nuovamente nel campo dell'intenzione, ma l'intenzione di cui qui stiamo parlando non ha origine nella mente del Soggetto. Nel nostro esempio, l'intenzione di Eva è derivata da quella del demonio-serpente. Il quale compie su Eva un atto di comunicazione in quanto *manipolazione*: la induce all'azione. Del resto, questo termine – manipolazione – utilizzato da Greimas per definire la relazione fra Destinante e Destinatario, può essere improprio e inadeguato in altre situazioni. Non nel nostro caso, perché effettivamente, stando a quanto troviamo nella *Genesi* – almeno quella che conosciamo noi –, il serpente-demonio si insinua nella mente di Eva e ne prende il possesso, la plasma e plagia con le proprie mani. Ma se la manipolazione è solo una delle diverse forme di *pressione persuasiva* – è questa l'espressione che mi piace usare –, in generale le azioni sono sempre *destinate* da qualcuno: vengono richieste, volute, sollecitate. Quindi:

(1) Il demonio-serpente induce Eva in tentazione.

DUE Anche se ne abbiamo già parlato, è con questo enunciato che entrano in scena il Destinante e il suo interlocutore complementare, il Destinatario. Siamo nell'*asse del far fare*, che prelude al Possibile. E questo Possibile – lo dico *en passant* – sarà l'Oggetto di valore.

Il Destinatario può essere, in diversi casi, il Soggetto stesso, come attante investito di un *compito*, ma sarà bene tenere i due termini sintatticamente distinti: un conto è essere Destinatario, un altro è essere Soggetto. Il Destinatario può diventare, ma anche *non* diventare, Soggetto. Infatti, possiamo immaginare che Eva, prima di allungare la mano verso l'albero, si sia fermata a dubitare sulla proposta del serpente, e chissà, abbia pensato di non dargli ascolto.

(2) Eva riflette per decidere se cedere alla tentazione.

TRE Detto in altro modo: Eva interroga i propri pensieri. Ma perché li interroga? E perché Eva dubita e riflette? Noi diciamo che questa interrogazione, riflessiva e dubbiosa, è il dialogo interiore attraverso cui un Destinatario *si fa* Soggetto; accetta il compito, superando il conflitto. Questo è il secondo *momento di avvio* delle narrazioni. Il primo, lo abbiamo visto, è rappresentato dall'intenzione del Destinante.

UNO Vi interrompo. Per osservare che nel design e in ogni altro processo inventivo-progettuale l'istanza di destinazione di cui parlate può essere rappresentata sia dalla committenza (e potremmo parlare di *destinante economico*), sia dall'utenza (*destinante sociale*), sia dallo stesso designer (*autodestinante*). In un senso più generale, l'istanza di destinazione può essere anche lo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, che come un *destinante culturale* determina desideri collettivi. Ciò è particolarmente evidente in periodi in cui maggiore è il sentire comune, non importa se con il coinvolgimento della totalità della società o solo di una sua parte. Penso ad esempio alla stagione musicale, sommariamente chiamata Pop, che fra gli anni Sessanta e Settanta ha visto una straordinaria fioritura di musicisti e opere. Oppure all'attivismo e all'entusiastico senso della ricerca e dell'avventura delle avanguardie storiche della prima metà del Novecento. E, perché no, anche alla nostra generazione, quella a cui Eco ha dedicato il libro il cui titolo è non a caso *Sette anni di desiderio* (1983). Che ne dite?

DUE Quel che possiamo dire, come in molte altre precedenti occasioni, è che accogliamo le tue osservazioni, le accogliamo e raccogliamo in questo flusso dialogico. Saranno altri a dirci se e quanto siamo nell'errore.

Dopo tutti questi giorni chi ci ascolta o legge avrà compreso che noi siamo come i poeti trovatori: componiamo i nostri discorsi a partire da ciò che troviamo e siamo in grado di riadattare per mettere in evidenza la forza di alcuni concetti che ci interessano. Abbiamo detto diverse e differenti cose, e forse contraddittorie, sulla dialogicità. Ora lo facciamo con lo schema attanziale. Discutiamo su teorie già esistenti, o rivestiamo queste teorie con gli abiti che siamo in grado di cucire.

TRE Non so se i trovatori provenzali, o trobadori, devono questo nome al trovare, o non piuttosto al provenzale *trobar*, cioè "poetare". L'etimologia è incerta. Però la tua metafora mi piace e l'accolgo. In ogni caso, anche lo *Zeitgeist* può essere un'istanza di destinazione. Così come i sette e più anni di desiderio.

UNO Bene. Stavate parlando del Destinatario che si fa Soggetto.

TRE Sì, ora è la volta del Soggetto. Il Soggetto non agisce solo perché spinto – manipolato, persuaso, reso complice – dal Destinante, ma perché egli stesso intravede nel compito un proprio fine: una propria intenzionalità. Un proprio progetto.

UNO Parrebbe insomma che le narrazioni siano intrecci di intenzionalità, cooperanti o conflittuali, che riappaiono in ogni ruolo attanziale. Parfrasando titoli letterari ben noti, fra Calvino e Borges, direi che ogni racconto è un *paesaggio di progetti incrociati*.

DUE Del resto, è ciò che accade di fronte alla presa di ogni decisione. Le narrazioni sono anche sentieri e destini che si intersecano e biforcano. A ogni bivio si riformula un progetto di vita. Come insegnava già Socrate, che prima di decidere faceva esercizio interrogando sé stesso: «[...] io, non ora per la prima volta, ma sempre, sono capace di dare ascolto a null'altro di ciò che è in me, se non alla ragione, a quella che, a me, ragionando risulti la migliore» (*Critone*, 46 b).

Questo è un motivo sufficiente per distinguere – anche se poi spesso coincideranno – il Destinatario dal Soggetto. Perché la struttura attanziale delinea qui due distinti momenti dialogici: (i) l'*affidamento* di un compito e (ii) la sua *accettazione*. A questi due momenti seguirà, come vedremo, l'*esecuzione* del compito e quindi lo scioglimento dell'azione.

TRE Ecco, la visione dialogica della narratività qui ci suggerisce una cosa interessante: tra affidamento e accettazione può esserci una rottura. Una rottura del legame dialogico. Nei casi in cui il Destinatario non accetta il compito, si fa Soggetto di un'altra storia, alla quale egli stesso si *autodestina*. È il caso della disobbedienza e della ribellione. È la volontà di vivere o di preparare un'altra storia. In tutti questi casi, al conflitto non segue il contratto ma un programma alternativo.

DUE Vorrei tanto seguirti in questo elogio della disobbedienza – e delle innumerevoli narrazioni che mettono in scena atti di ribellione, a iniziare da quella del *Prometeo incatenato* di Eschilo, che va contro l'ordine degli dèi e così facendo fa conoscere agli umani il fuoco, ossia la *technè*. Vorrei tanto che trattassimo anche della dialogicità interrotta o negata, infranta o contestata, per vedere davvero quante sono le vie della dialogicità e dove queste possono portarci.

Ma stavamo parlando di Destinatario e Soggetto e perché, in quanto ruoli attanziali, vanno tenuti distinti. Una storia, ad esempio, può prevedere un concatenarsi di destinazioni da un Destinatario all'altro, di cui infine solamente uno si assume pienamente il ruolo di Soggetto. Un Destinatario, voglio dire, può a sua volta essere Destinante verso altri del compito affidatogli.

TRE Non dimentichiamo che il nucleo di una storia, così come di un'azione, è pur sempre il momento operativo e prassico dell'esecuzione, quando il Soggetto è solo di fronte al compito che lo attende. Come soli, l'uno di fronte all'altro, si sono trovati Achille ed Ettore, Soggetti di due storie in conflitto: Eroe contro Eroe.

Ma vorrei riprendere il nostro esempio biblico, a partire da quando Eva scioglie ogni indugio e accoglie l'invito del serpente Destinante:

(4) Eva riesce a mangiare la mela.

Il “riesce a” indica lo sforzo per il superamento di una resistenza, fisica o morale che sia. Vuol dire: “Ho mezzi e capacità per cogliere e mangiare il frutto”; ma anche: “Io, Eva, *sono in grado* di disobbedire e mangiare la mela”. Prendiamo in considerazione solo lo sforzo morale, che è quello che nel nostro esempio interessa. È un atto che non può non aver presentato momenti di dubbio e di resistenza, momenti che alla fine hanno ceduto. Vi sono allora qui altre due azioni che contribuiscono a orientare o disorientare l’azione principale: l’emergere del rimorso, il cedimento delle remore. Qualcosa che agevola, qualcosa che si oppone. Aiuto e intralcio. Assistenza e resistenza.

Sono i due nuovi e conclusivi attanti: Aiutante e Opponente. E siamo all’*asse del poter fare* del Soggetto. Le azioni dell’Aiutante e dell’Opponente possiamo vederle come di sostegno/ostacolo, di agevolazione o di contrasto, rispetto all’impresa del Soggetto: si frappongono fra questo e l’Oggetto cui congiungersi. In questo senso, Aiutante e Opponente potrebbero esser chiamati *attanti di mediazione*.

Mediazioni sono gli strumenti che usiamo nelle nostre faccende quotidiane, e quindi le mani e i denti di Eva che le permettono di cogliere e poi mangiare il frutto proibito. Del resto, lo stesso Greimas concepisce gli oggetti non solo come scopo del programma narrativo, ovvero come Oggetto di valore e obiettivo da conquistare, e quindi come *valore desiderabile*, ma anche come *mezzi* in grado di dare (o negare) potere alle nostre competenze.

UNO Mentre voi parlavate io ho disegnato il GRES della narratività, o meglio degli attanti dialogici (fig. 20.3.). Non penso che occorra commentarlo, perché questa volta è il diagramma che commenta il vostro discorrere, un po’ didattico, un po’ avventurosamente esplorativo.

DUE Bene. Fammi vedere.

UNO Va da sé che si tratta di una raffigurazione diversa da quella tracciata da Greimas nel 1966, perché in questo caso l’investimento sul *desiderio* prende avvio dal Destinante, o da una istanza di ordine sociale o culturale – come avete più volte osservato.



TRE A me viene da notare che nella narratività – groviglio di azioni, reazioni, relazioni e mediazioni – ogni azione non disegna mai un percorso dal punto A al punto B. Questa è illusione. Al contrario, la strada che porta da A a B passa necessariamente per un numero indeterminato di deviazioni. Come del resto insegna l'altro grande archetipo della narrazione: l'*Odissea*. Un altro aspetto che noto – lo so, arrivo buon ultimo – è che nessuna narrazione è, di fatto, l'opera di un singolo eroe, anche se i racconti sono pieni di eroi. L'idea dell'eroe solitario è un falso. Le narrazioni, al contrario, sono una sinfonia di atti che si intrecciano. È una polifonia, ci dice Bachtin.

DUE Io mi limito ad aggiungere qualche osservazione per concludere questo incontro – s'è fatto un po' troppo tardi oggi. Sì, qualche osservazione per ribadire la tesi che ci è cara. E dico che la dialogicità può essere certamente considerata come quella *comunione fática* sottesa a ogni comunicazione di cui parlano Greimas e Courtés; ma questo non riguarda solo ciò che si trova *dentro* il cerchio del linguaggio e non riguarda solo la *struttura* della narratività. Seppure Greimas e Courtés non parlino di progetto (ma del suo quasi-equivalente all'interno delle narrazioni: il “programma narrativo”) né di dialogo (ma di “relazione intersoggettiva”), mi sembra di poter dire che anche nella semiotica strutturale la dialogicità possa essere considerata come un ritmo dialettico di fondo, ciò che muove le idee e le prospettive, ciò che permette di uscire dalle nebbie del dubbio.

La dialogicità sta alla base di ogni comunicazione – e di ogni cognizione – proprio perché non parliamo tutti una sola e identica lingua e non pensiamo tutti gli stessi pensieri. A me piace pensare che questo sia l'insegnamento del mito della Torre di Babele (*Genesi*, 11, 1-9). I costruttori della torre, infatti, decidono l'impresa di erigere una torre altissima, alta fino al cielo, per «farsi un nome e acquisire fama» e per «non disperdersi su tutta la terra», ossia per stabilirsi in un luogo ed essere riconosciuti e ricordati. Il Signore invece «confonde la loro lingua» (diversifica i loro linguaggi e i loro pensieri) e così li «disperde su tutta la terra», costringendoli a continuare a esplorare il mondo. In altri termini: la diversità dei linguaggi e dei pensieri è la condizione di ogni conoscenza.

# Ventunesimo incontro

## Nodi dialogici: primo tempo

DUE Dove sei stato? Ieri ti abbiamo aspettato a lungo.

TRE Scusatemi se ieri non mi sono fatto né vedere né sentire tutto il giorno. È che tu non dovevi concludere ricordando la Torre di Babele e la diversificazione delle lingue e dei pensieri. Il mito di quella torre sta alla base di ogni relazione sociale, della traduzione, della diversità culturale, dell'alterità e quindi della necessità del dialogo. Pensando a tutto ciò mi sono disperso anche io. Poi ho pensato che si tratta di un racconto e sono ritornato sulla domanda, e sul dubbio, se anche le narrazioni abbiano un fondamento dialogico. E dove questo stia. Per carità, su tale questione ho solo domande e nessuna risposta. In ogni caso, mi hai fatto passare un'altra notte insonne e poi una giornata a pensare, ad aprire libri e a prendere appunti.

DUE Sono sinceramente dispiaciuto. Ma anche sadicamente contento. In genere, dopo una notte insonne o travagliata ci porti ottimi discorsi.

UNO Perché l'insonnia, se presa bene, favorisce il flusso. Intendo il cosiddetto flusso creativo di Mihály Csíkszentmihályi.<sup>1</sup> Uno stato di esperienza ottimale per il pensiero inventivo.

TRE Lascia stare il *flow* di Csíkszentmihályi. Più che un flusso è stato un intrecciare di nodi. Sì, perché pensavo che abbiamo buttato lì l'idea dei nodi dialogici all'interno del modello attanziale, ma poi non ci siamo più ritornati. Questa ipotesi mi ha causato una irritazione del dubbio, come direbbe Charley. Un'irritazione che non poteva rimanere tale. Ora vi racconto.

---

<sup>1</sup> Csíkszentmihályi (1996).

DUE Ti va una tazza di caffè?

TRE Grazie, volentieri. Vi racconto, dicevo, e vi chiedo nuovamente scusa, perché questa volta c'è poco da discutere. Il dialogo l'ho avuto con me stesso, e anche abbondante. Con il vostro permesso, quindi, vi esporrei quanto ho pensato. Ho preso molti appunti. Vi prego di ascoltarmi senza intervenire, o giusto poco poco. E vi prometto che non sarà del tutto un monologo: vi guarderò negli occhi e i vostri sguardi saranno parole.

UNO Tu sei d'accordo?

DUE Io mi godo questo latte di mandorla e una ciotola di granola con cereali tostati, frutta secca e fresca, uva e pere, il tutto insaporito con miele d'arancia. Sì, sono d'accordo.

TRE Mi sono ricordato di quanto abbiamo proposto qualche anno fa nel libro *La semiotica e il progetto*, curato nel 2008 da Michela Deni e Giampaolo Proni. Lì avevamo abbozzato un doppio schema attanziale: prima considerato a partire dall'azione del designer, poi visto da parte dell'azione degli utenti. In altri termini, lo schema attanziale del processo progettuale e lo schema attanziale del processo d'uso.

DUE Eccoli, ecco qui il libro di cui parli. Rivediamolo. Il brano a cui ti riferisci è dentro il paragrafo 6, che ha per titolo "Progetto e uso: due schemi attanziali".<sup>2</sup>

TRE Va bene, mostralo tu.

DUE Lo riprendo tale e quale.

### 6.1. Schema attanziale del processo progettuale

Se pensiamo all'azione che il designer compie dalla prima idea fino alla produzione di un artefatto, questo è il primo schema attanziale, quello relativo alla logica progettante.

---

<sup>2</sup> Zingale (2008).

1. Il progettista agisce come *Soggetto* dell'azione progettuale,
2. azione cui è stato chiamato in quanto *Destinatario* da un
3. *Destinante* (l'azienda per cui lavora, una domanda sociale che coglie-raccoglie, una propria folgorazione).
4. È quest'ultimo che affida il compito (l'*Oggetto*) proprio di ogni progetto: la realizzazione di un prodotto.
5. *Aiutante* e *Opponente* all'azione progettuale saranno sia le condizioni oggettive in cui il progetto ha luogo sia la competenza del designer: la cultura del progetto, la scienza del design, la ricerca e le metodologie di azione.

## 6.2. Schema attanziale del processo d'uso

Se pensiamo all'azione che compiamo noi utenti attraverso un artefatto come a un tipo di narrazione, questo è il secondo schema attanziale, quello relativo alla logica utente.

1. Il *Soggetto* ora è l'utente,
2. mentre l'*Oggetto* è il compito, lo scopo dell'azione cui è chiamato;
3. l'utente è *Destinatario* sia per etero-destinazione sia per auto-destinazione. Infatti:
4. nel primo caso il *Destinante* è un fattore esterno (tutto ciò che induce all'uso, per via di consiglio, di preghiera, di ordine, ecc.), nel secondo è il soggetto stesso.
5. Infine, fra il soggetto-utente e l'oggetto-compito, ciò che interviene come *mezzo* «per portare effettivamente a termine l'azione» è quindi il prodotto, che in questo schema attanziale ricopre l'ambivalente posizione dell'*Aiutante/Opponente*.

Il prodotto si configura qui allora come *attante di mediazione*, ciò cui un soggetto-utente ricorre per ottenere un oggetto di valore; il design ha quindi la responsabilità di rendere questo attante di mediazione aiuto o impedimento, essendo la natura di questa mediazione ciò che rende felice o infelice ogni usabilità.<sup>3</sup>

TRE Ripensando a questo doppio schema, mi sono chiesto come si possa formalizzare una logica dialogica all'interno della sintassi attanziale.

---

<sup>3</sup> Zingale (2008: 69).

UNO È di questo che ci vuoi parlare? Qualche risposta l'abbiamo già data, mi pare.

TRE Sì, vorrei parlare proprio di questo. Vi va di ascoltarmi?

UNO Ma prego.

TRE La sintassi attanziale, come abbiamo visto, è un modello elementare, nel senso che disegna la traccia degli elementi necessari di ogni azione-narrazione possibile, un disegno in cui i tre assi uniscono secondo diverse forme di relazione le tre coppie di attanti che abbiamo già visto: Destinante e Destinatario (*asse della comunicazione*); Soggetto-Oggetto (*asse del desiderio*); Soggetto-Aiutante/Opponente (*asse del potere, o asse del poter fare*).

Vi propongo di riguardare il diagramma della figura 20.1.

Quando si manifesta in racconto, questo schema genera attori, temi, scenari e figurazioni, valori e passioni. Anche lo spazio e il tempo, gli ambienti e la durata, entrano nello schema. Ogni attante, nel vivo del racconto, può di volta in volta venire interpretato da uno o più attori – e ogni attore può rappresentare uno o più attanti. La sintassi attanziale disegna così la traccia di ogni azione-narrazione possibile.

Va da sé che questa sintetica spiegazione – così come ciò di cui abbiamo discusso l'altro ieri – coglie solo una parte della teoria di Greimas. Ad esempio, non vengono presi in considerazione né il quadrato semiotico né il percorso generativo.

A noi interessa la dialogicità, soprattutto quando il dialogare diventa strumento di conoscenza: dell'Altro o del Possibile. Ci piace pensare che ogni progetto sia dialogico, che progettare vuol dire mettere in atto una logica dialogica. Lo abbiamo detto più volte.

Ora il problema è come *tradurre* le funzioni sintattiche della narratività in un quadro di relazioni dialogiche. E di conseguenza: come evidenziare all'interno della narratività un processo progettuale. Si tratta di far emergere il gioco di relazioni fra gli elementi di volta in volta coinvolti quando l'Oggetto di valore è l'oggetto del progetto.

UNO Tu pensi che sia possibile? Che si possa vedere anche la progettualità, che è un processo aperto e spesso indeterminato, in termini di sintas-

si narrativa? E come si manifesterebbe lo schema attanziale nel processo progettuale, che è iterativo, aperto, esposto alle ipotesi e alle verifiche? Vedo ad esempio un'aporia, questa: la sintassi attanziale è stata sempre pensata come *interna* ai testi (romanzi, film, architetture, oggetti e luoghi allestiti, ecc.), e il testo è un organismo significante chiuso e delimitato; al contrario, ciò che avviene nel corso di un'esperienza progettuale è per definizione aperto, indeterminato, spesso imprevedibile e aleatorio. Dialogico, appunto, più che narrativo.

TRE Io invece azzardo e dico: narrativo, oltre che dialogico. Ma vi prego di ascoltarmi. Infatti, una visione dialogica e progettuale della teoria degli attanti spinge a tre considerazioni.

La prima riguarda la necessità di aggiungere, ai tre canonici rappresentati nella figura 20.1., un quarto asse, quello che riguarda la relazione tra il Destinatario e il Soggetto.

La seconda considerazione riguarda l'asse su cui agiscono Aiutante e Opponente, che si configura come asse del *poter fare*.

Non solo: a mio avviso, questo quarto asse incrocia di volta in volta gli altri assi. Infatti: possiamo ravvisare una dialettica di aiuto-opposizione sia nella relazione fra Destinante e Destinatario, sia in quella fra Soggetto e Oggetto, sia nella relazione fra Destinatario e Soggetto, che nello schema di Greimas non troviamo (che propongo di chiamare *asse della decisione*).

Del resto, il demone dell'Eden può anche essere visto come un intralcio che si frappone nel dialogo tra Dio (Destinante) ed Eva (Destinatario); e sappiamo che "diavolo" deriva dal greco *dia-ballo*: mi metto di traverso, divido – il contrario del *dia-logos*.

UNO E la terza considerazione?

TRE Grazie. La stavo dimenticando. Riguarda proprio le direzioni vettoriali delle frecce e, in generale, la "logica grafica" del diagramma di Greimas. La quale, lo avevo anticipato, non mi convince del tutto – almeno per ciò che riguarda i nodi dialogici che vorrei mettere in evidenza all'interno dello schema attanziale.

Proviamo allora a rappresentare in un diverso diagramma, diverso anche dal GRES che avevamo disegnato, la disposizione di queste relazioni, che

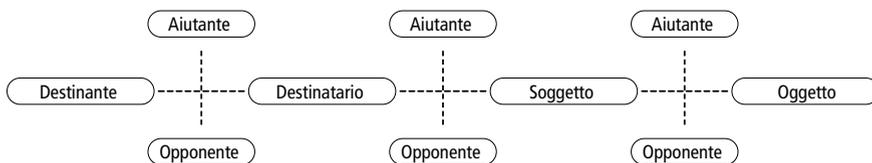


Figura 21.1. I nodi dialogici attanziali.

sono tanto attanziali quanto dialogiche. Vi propongo di chiamarli “nodi dialogici attanziali”. Sono qui, nella figura 21.1.

DUE Sembra una mossa teorica interessante. Tu che dici?

UNO Può essere. Vediamo come continua. Il grafo della figura 21.1. mi sembra essere una struttura vuota che non vede l’ora di iniziare a parlare.

TRE Sì, è proprio così. È un grafo che muterà di volta in volta. Proviamo quindi a vedere qual è il suo sviluppo. Che cosa ha da dirci.

Ascoltatemi, anche se al momento tutto vi sembrerà astruso.

- 1) Il primo nodo è quello che riguarda la relazione fra il Destinante e l’Oggetto di valore. Sta qui il *desiderio primario* di ogni narrazione, mentre tutto il resto è mediazione.
- 2) Il secondo nodo nasce dalla relazione tra il Destinante e il Destinatario: l’uno dice (ordina, prega, invita, ecc.) all’altro di compiere una determinata azione. Siamo nell’ordine degli *Speech acts*. Questo nodo costituisce la relazione dialogica contrattuale di avvio.
- 3) Il terzo è quello che si sviluppa nella relazione tra Destinatario e Soggetto. Essendo tale relazione un dialogo interiore, essa si situa lungo un asse della decisione. Questo è infatti il nodo della relazione autoriflessiva.
- 4) Il quarto nodo unisce il Soggetto all’Oggetto: è la ricerca di un Oggetto di valore, l’esecuzione del compito ricevuto dal Destinante. Questo nodo costituisce una relazione dialogica operativa o di azione.
- 5) Infine, il quinto nodo: è quello tra la coppia Aiutante-Opponente e ogni altro attante, quindi un nodo che incrocia di volta in volta ognuno dei tre nodi precedenti: il 2, il 3 e il 4.

UNO Fin qui hai proposto un buon riassunto e qualche nuovo varco.

TRE Grazie. Come si sa, i nodi si aggrovigliano e si sciolgono, stringono e costringono. Anche i nodi attanziali e dialogici. I nodi formano incroci e crocevia, spesso ingorghi, ma sono anche legami e vincoli. Se così le narrazioni propriamente dette alla fine si concludono, i dialoghi-narrazioni della vita vissuta non è detto che abbiano un'effettiva soluzione: forma indeterminata, abbiamo detto fin dall'inizio. Anzi, quando non si disperdono nel nulla di fatto, o quando non si adeguano all'abitudine, queste narrazioni tendono a moltiplicarsi, a riproporsi in situazioni e circostanze differenti. Un esempio – che prendo attingendo al mondo del design della comunicazione – può guidarci a “visualizzare” uno di questi crocevia, dove le posizioni attanziali tendono a sovrapporsi e subiscono continui cambi di scena. Prendiamo in considerazione un'azione-compito di cui tutti siamo stati certamente protagonisti: “Leggere il giornale per capire come è articolata la Legge di bilancio in discussione in Parlamento”. E mettiamo che il giornale che abbiamo fra le mani abbia deciso di illustrare i contenuti di questa legge con una classica infografica.

Appena il giornale è nelle mani di un lettore, come abbiamo già schematizzato nel 2008, ecco che sono all'opera almeno due “narrazioni”: la prima è quella che porta al progetto e alla produzione dell'infografica (logica progettante); la seconda è quella che impegna il lettore del giornale nella comprensione di questo artefatto comunicativo (logica utente).

Nella prima narrazione il Destinante sarà il direttore del giornale, il quale “manipola”, insomma incarica, il graphic designer in quanto Destinatario, affidandogli il compito di disegnare l'infografica (l'oggetto del progetto). Per disegnare l'infografica, vale a dire per mettere in pratica la performance, il designer si fa Soggetto dell'impresa, ma necessita di una competenza: il *far essere* qualcosa comporta un *saper fare* e un *poter fare* (superare ogni impedimento-opponente e avvalersi di ogni conoscenza-aiutante). Se l'infografica soddisfa il direttore, questi ne approva l'operato; in caso contrario la rimanda indietro. Il giudizio del direttore-destinante è chiamato *sanzione* (approvazione o riprovazione). Ma possiamo anche chiamarlo *giudizio*. Fine della prima narrazione. Ma qui inizia la seconda: appena il giornale è stampato e arriva fra le mani di un lettore, questi leggerà l'infografica per capire qualcosa della Legge di bilancio in questione. Bene, qui le funzioni

attanziali cambiano. Ora è il designer (insieme al suo direttore) che di fatto “manipola” il lettore, invitandolo a leggere e a comprendere. Il lettore, a sua volta, per comprendere necessita di una certa competenza di lettura, soprattutto della scrittura diagrammatica dell’infografica. Dal momento che inizia a leggere-comprendere mette in atto la propria specifica performance.

Fin qui regge la simmetria speculare, seppure imperfetta, fra le due narrazioni. Cambia però l’ultima parte. Se l’infografica è ben progettata, ora è il lettore che emetterà un giudizio positivo e di approvazione nei confronti del suo artefice. Oppure la giudicherà poco comprensibile o incompleta.

UNO Tutto chiaro. Ma è *fin troppo* chiaro. A parte l’introduzione del quarto asse (apprezzo il fatto che, se non erro, hai cercato un allineamento con i quattro verbi modali principali: dovere, volere, sapere, potere), che cosa ti sei inventato?

TRE Ci arriviamo, anche ai verbi modali. Intanto, dall’esempio si possono trarre tre momentanee conclusioni.

Prima conclusione: così come nei giochi occorre sempre chiedersi “a che gioco giochiamo”, nelle narrazioni occorre sempre chiedersi “quale storia stiamo raccontando o ascoltando”. E nel design? Nel design occorre che il designer sia consapevole di quali altre narrazioni produrrà la narrazione che egli ha voluto o dovuto raccontare: ossia se ciò che ha progettato avrà possibilità di essere compreso.

Seconda conclusione: ogni artefatto si configura come *attante di mediazione*: o è Aiutante o è Opponente. Ciò definisce l’uso come «un processo in cui il soggetto agisce per raggiungere determinati obiettivi (cognitivi o pratici) e l’oggetto offre l’aiuto e oppone i limiti della propria costruzione» (Proni 1999: 17). Il design ha così la responsabilità di far sì che questa funzione attanziale sia un aiuto e non un impedimento, di rendere *felice* ogni uso o fruizione.

Terza conclusione: se anche un lettore, o utente, può emettere un giudizio di sanzione sull’artefatto di cui si è servito, allora nel design i ruoli attanziali hanno strutturalmente carattere circolare e dialogico, e di conseguenza all’utenza spetta anche il potenziale ruolo di destinatrice della produzione, ammesso che sappia come dare vita a tale ruolo e che possa davvero farlo.

DUE Anche in quest'ultimo caso c'è un *saper fare* che richiede un *poter fare*. Tenendo conto che il verbo "potere" significa sia avere le capacità sia avere il permesso. Sono d'accordo: ogni artefatto si trova al crocevia di diverse narrazioni. Ma rimane ancora aperta una domanda che continuiamo a porre: in che modo la narratività può essere anche un modello per la progettualità?

TRE Ecco il punto. Il modello attanziale viene usato in genere come schema descrittivo; un modello semiotico di progettualità dovrebbe invece contemplare anche una dimensione normativa. Come altre scienze, infatti, la semiotica può avere una valenza descrittiva e una normativa.<sup>4</sup> In quanto scienza descrittiva, la ricerca semiotica elabora strumenti e metodi per l'analisi e la comprensione del mondo dei testi (fra cui gli artefatti); in quanto scienza normativa, invece, la ricerca semiotica elabora strumenti e metodi che possano aiutare a prefigurare il mondo dei testi così come esso potrebbe essere. Nel primo caso la semiotica svolge un'attività di chiarificazione, analisi, scavo e messa a nudo del testo; nel secondo caso essa è interpretazione in vista di una trasformazione, disegno di una realtà possibile. Ne parliamo da tempo. Giampaolo Proni ci ha scritto un articolo nel 2006:

PRONI Che la semiotica va intesa, secondo Peirce, come logica nel senso più ampio del termine, vuol dire che è la descrizione e l'uso del pensiero per produrre conoscenza da conoscenza. Dunque, indaga qualunque processo di derivazione di segni da segni o da testi costruiti appositamente, dalle equazioni alle video riprese di un focus group. Qualsiasi processo di generalizzazione o sintesi compiuto sui discorsi, per esempio, dei consumatori, è un procedimento semiotico.

Dicendo che la semiotica si occupa di come "devono essere" i caratteri dei segni, Peirce vuol dire che la semiotica è scienza normativa, vale a dire prescrittiva, anche se osservativa.<sup>5</sup>

DUE A sostenere il carattere normativo e quindi proiettivo della semiotica, aggiunge Giampaolo, è lo stesso Peirce, quando dice che essa «è simile a

---

<sup>4</sup> Vedi Proni (2006).

<sup>5</sup> Proni (2006).

ogni altra scienza positiva, nonostante il forte contrasto con tutte le scienze specifiche, che sorge dalla sua aspirazione a scoprire che cosa dev'essere e non meramente che cosa è nel mondo effettivo» (CP 2.227; *Opere*: 147).

TRE Non solo Peirce, a guardar bene. Anche nella semiotica strutturale e nella teoria della narratività, per quanto per lo più orientata all'analisi delle molteplici manifestazioni testuali, è possibile rintracciare un aspetto che può rivelarsi di una certa utilità in una prospettiva di “semiotica progettuale”. Mi riferisco ancora a Greimas e alla teoria delle modalità, che il semiotico francese riprende da una tradizione dalle radici classiche e medievali (cfr. Greimas 1983).

UNO Eccoti arrivato ai verbi modali.

TRE Ogni cosa a suo tempo. Greimas si serve della sintassi dei verbi modali per dare una logica al programma narrativo, come un disegno che produce ogni azione e ogni narrazione. Quindi ogni progetto.

UNO Esatto. E fammi aggiungere che fa riferimento alla distinzione tra *modus* e *dictum*, ripresa nel 1932 dal linguista Charles Bally.<sup>6</sup> Il *dictum* è il contenuto denotato e referenziale di una enunciazione; il *modus* indica invece l'attitudine del parlante, espressione dell'operazione che il soggetto compie su tale enunciazione. Si pensi in quanti modi può esser detto “vieni qui”, e di quante intenzioni tali modi sono interpretanti: dall'affettuosa richiesta di vicinanza, al comando, alla minaccia.

TRE Ti ringrazio. I verbi modali sono quelli già anticipati: *volere*, *dovere*, *sapere*, *potere*. Greimas li suddivide in due livelli, distinguendo le modalità virtualizzanti (*volere* e *dovere*) dalle modalità attualizzanti (*sapere* e *potere*). *Virtualizzanti*, perché si presentano come una promessa proiettata al futuro, ciò che non possiamo non fare e ciò che desideriamo fare: “Devo correre a casa”, “Voglio completare gli studi”. *Attualizzanti*, perché sono lo strumento che rende la promessa realizzabile, attraverso la conoscenza e la tecnica: “So quale metodo usare”, “Posso arrivarci in poco tempo”.

---

<sup>6</sup> Cfr. Bally (1932).

Per tale ragione Greimas accosta una terza coppia di predicati, gli “enunciati elementari” *fare* ed *essere*, coppia che costituisce le modalità realizzanti. Teniamo a mente la tabella 21.1.:

Modalità virtualizzanti	Modalità attualizzanti	Modalità realizzanti
volere	sapere	essere / fare
dovere	potere	

Tabella 21.1. Lo schema delle modalità secondo Greimas (1983).

Come è noto, i predicati modali mutano i predicati che essi precedono, ovvero «reggono, trasformano, modificano, rendono eventuali, necessari, desiderabili altri enunciati», e nel far ciò «si costituiscono come il quadro delle loro modificazioni» (Magli e Pozzato 1984: XI). Dire “voglio mangiare” è diverso da dire “devo mangiare”. Il verbo “mangiare”, da solo, descrive un’azione specifica; i verbi modali, per contro, da soli non descrivono nulla: richiedono sempre un oggetto (il che cosa) o un’azione (un secondo verbo). In una frase, o catena sintagmatica, i verbi modali necessitano sempre di un verbo dopo di loro, chiamato “verbo descrittivo” perché descrive e indica uno stato del mondo: *voglio mangiare*. Oppure necessitano di un complemento oggetto: *voglio la mela*. Questa posizione, il trovarsi prima del predicato o dell’oggetto modalizzato, a mio avviso suggerisce di fatto che il processo della modalizzazione costituisca di per sé, strutturalmente, una progettualità.

UNO Non credi che rischiamo di vedere troppa progettualità nelle varie teorie semiotiche?

TRE Lasciamo a un altro momento lo scetticismo. Proseguo. Se proiettiamo gli enunciati elementari e realizzanti del *fare* e dell’*essere* sull’attività progettuale, possiamo dire che *essere* rappresenta una condizione cui tendere (ad esempio, la sostenibilità dei prodotti industriali), e il *fare* l’azione performativa che realizza tale condizione (ad esempio, il comportamento ecologicamente orientato dei sistemi e dei prodotti). Da qui la definizione di Greimas: un atto è *ciò che fa essere*. Definizione che è difficile non vede-

re in un'ottica progettuale: il progetto è infatti un'attività semiotica che si snoda lungo la scia pragmatica del *fare* che porta all'*essere*. Il progetto vede, disegna e rende le cose possibili.

UNO La notte insonne sembra che ti abbia drogato. Ti pregherei di fermarti, per oggi. Abbiamo preso un po' di appunti, poi li confronteremo per poterti dare pareri ragionati.

## Ventiduesimo incontro

# Nodi dialogici: secondo tempo

TRE Allora ditemi: avete pareri ragionati?

UNO Solamente uno. A proposito dei verbi modali, penso che vadano ricordate le tre domande fondamentali formulate da Immanuel Kant nella *Logica* del 1800: “*Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?*”; che possiamo così tradurre: “Che cosa mi è possibile sapere? Che cosa è mio dovere fare? Che cosa mi è concesso sperare?”. La conoscenza, sembra dire Kant, è implicata dalla modalità del *können*, che in tedesco designa sia il *poter fare* sia il *saper fare*. A sua volta, l’agire umano è implicato dalla modalità del *sollen*, che è il *dover fare* e il *dover essere* come imperativo rivolto a sé stessi e al sé collettivo della comunità. Infine, la domanda sulla speranza chiama in causa la modalità del *dürfen*, che designa il *poter fare* ma solo in quanto azione consentita, permesso o diritto.

Chiamo in causa le note domande kantiane perché ritengo che se il filosofo di Königsberg fosse stato francese o italiano quelle domande non le avrebbe formulate così. Anzi, forse non le avrebbe nemmeno pensate.

DUE E sì, perché i verbi modali tedeschi – e certamente quelli di altre lingue – si comportano diversamente dai nostri. Pensi che ciò possa significare qualcosa per la teoria di Greimas?

TRE Vi ringrazio, interessante digressione e buona domanda. Ma ora non so rispondere. Se il caso, potremmo però provare a inserire le modalità tedesche per vedere l’effetto che fa.

UNO Allora prego.

TRE Il primo pensiero di oggi è questo: se le modalità virtualizzanti del *volere* e del *dovere* si presentano come enunciazione di una promessa, possono allora essere concepite come *risposte*, come *reazioni a domande* che derivano da un problema.

In particolare: il *voler fare* e il *voler essere* rispondono al desiderio, allo spirito di ricerca o alla sfida, a un'utopia: “Voglio fare tutto con la giusta calma e concentrazione”; “Voglio essere un uomo migliore”. Il *dover fare* e il *dover essere* rispondono invece all'emergere di situazioni problematiche, come a una mancanza, a un bisogno o a una inadeguatezza: “Devo fare tutto il necessario”; “Devo essere più ordinato”.

Dal canto loro, le modalità attualizzanti del *sapere* e del *potere* sono *risposte* in quanto *soddisfazione di richieste* che derivano da un desiderio. Il *saper fare* e il *saper essere* sono strumenti per eseguire, attraverso la tecnica e la conoscenza, un compito affidato: “So fare tutto ciò che è necessario”; “So essere attento”.

Il *poter fare* e il *poter essere* sono invece le condizioni per ottenere, servendosi dei vantaggi e superando le resistenze, il risultato programmato: “Posso fare quanto è richiesto”; “Posso essere dove è necessario che io sia”.

Infine, le modalità realizzanti del *fare* e dell'*essere* sono anch'esse *risposte dialogiche* se vengono considerate come la *conseguenza auspicata* che deriva da una prefigurazione: il *far fare* e il *far essere* portano al compimento di quanto è stato prima avvertito e poi concepito come esigenza di soluzione. Se allora, come abbiamo detto, i verbi modali modificano il valore dell'azione espressa da un verbo e ne orientano il senso, possiamo immaginarli come una sorta di timone implicito sia dell'attività progettuale sia delle azioni d'uso. E potremmo azzardarci a dire che il *fare* e l'*essere* rappresentano l'impresa e il fine di ogni attività: ecco perché le modalità sono a mio avviso un modello di progettualità. O se volete, si prestano bene a delineare la logica, o la sintassi, dell'azione progettuale.

In una qualsiasi espressione – anche in un oggetto d'uso – le quattro modalità articolano uno *stato potenziale*: dal momento in cui facciamo qualcosa, operiamo affinché lo stato di cose esistenti venga modificato (cfr. Greimas 1983: 65 sgg. tr. it.). Non importa che si tratti di un mutamento materiale nel mondo-ambiente (raccogliere e mangiare un frutto, lavare un vestito, pedalare in bicicletta) o di un mutamento emotivo-cognitivo (sapere a che ora parte il treno, comprendere una formula matematica, ridere a una bat-

tuta di spirito). Ogni atto è un lavoro: una trasformazione, un potenziale mutamento di stato.

UNO Come dire che il *modus* definisce anche il senso, o che lo orienta?

TRE Sì, perché attraverso l'esplicitazione della modalità non solo distinguiamo, ad esempio, se qualcuno *può parlare* (per diritto di espressione) o *deve parlare* (perché interrogato), ma possiamo conoscere qualcosa di più sulla rilevanza della “posizione” del Soggetto: sulle ragioni del suo agire. Infatti, si può agire a partire da uno stato di necessità (il *dover fare*), per esprimere una volontà (il *voler fare*), per esibire un'abilità (il *saper fare*), per mettere in atto una possibilità (il *poter fare*).

DUE Mi fai venire in mente Roland Barthes quando dice che la lingua è fascista, perché «il fascismo, infatti, non è impedire di dire, ma obbligare a dire» (Barthes 1978: 9 tr. it.).

TRE Non distrarmi. Lo so che l'ho presa alla lontana e che molte cose si possono aggiungere, ma sto arrivando al dunque.

DUE Ma prego, continua pure.

TRE Se così pensiamo alla “logica progettante” e alla “logica utente” come ad azioni operative di trasformazione, ecco che possiamo schematizzare questa logica come un movimento che tocca via via i cinque nodi dialogici visti ieri: il primo è quello che unisce il Destinante all'Oggetto di valore, altri tre sono disposti lungo una struttura attanziale orientata verso un fine, il quinto interseca ognuno di questi tre. Quest'ultimo, ricordiamo, rappresenta le azioni dell'Aiutante e dell'Opponente, ridefiniti come *attanti di mediazione* in quanto elementi che di volta in volta influenzano lo sviluppo dell'azione. A questo nodo, che ha natura dialettica – dialogica e spesso diabolica – è infatti associata la modalità del *poter fare* o del *poter essere*, proprio perché decide della possibilità o impossibilità dell'azione stessa. A seconda del tipo di azione dialogica in gioco, la *forza* di questi due attanti di mediazione può variare, e spostarsi da un nodo all'altro come una tensione continua.

Riassumo allora, con una serie di grafi che sviluppano il grafo 21.1. visto ieri, la presenza dialogica in ognuno dei cinque nodi e, insieme a questa, la specifica modalità che rende ogni nodo un momento del processo progettuale. Qui potete aggiungere voi che conoscete meglio di me il tedesco il ruolo delle modalità a partire dal modo in cui i verbi modali si comportano in questa lingua.

UNO Sono curioso. Procedi pure.

TRE Ed ecco finalmente i cinque nodi. Chiedo scusa se nell’esposizione schematica ripeterò argomenti già trattati, o se riprenderò osservazioni già mosse anche da voi.

1) PRIMO NODO: LE INTENZIONI PROGETTUALI

*Le intenzioni di un Destinante rispetto a un Oggetto. Dialogo di ottenimento come volontà.*

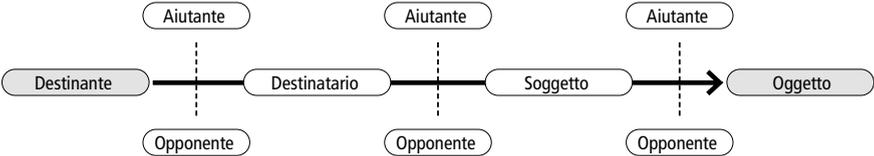


Figura 22.1. Il nodo tra Destinante e Oggetto. Relazione intenzionale. Modalità del *voler fare* e del *voler essere*.

Come osserva Paul Ricœur, l’intenzione e la volizione sono all’origine di ogni “semantica dell’azione”: «[...] un’intenzione può essere descritta nei termini dell’azione che essa comincia, e questa azione a sua volta può essere descritta nei termini del risultato che essa persegue. Di modo che il risultato con cui l’esecuzione ha termine caratterizza anche l’intenzione che “promette” o “comanda” l’azione» (Ricœur 1977: 120-121 tr. it.).

In altri termini, l’Oggetto di valore, come risultato di un’azione o di un progetto, viene innanzitutto *prefigurato* nella mente di un Destinante: nel desiderio di chi avvia un processo progettuale. Il problema è quindi come “prefigurare” un tale Oggetto, *disegnarlo* come possibile in uno scenario plausibile. Sottolineo che non si tratta solo di un oggetto *utile*, ma soprattutto di un oggetto *di valore*, ossia che rappresenta e porta con sé valori che

si vogliono far emergere. In termini di semiotica inferenziale, questa prefigurazione è un’abduzione, il primo atto della “logica progettante”.<sup>1</sup> La modalità implicata è quella del *volere – voler fare o voler essere* –, intesa come volizione.

DUE Il verbo modale *volere* in lingua tedesca è espresso tanto da *wollen*, che denota la volontà come determinazione, quanto da *mögen*, che rappresenta il volere come desiderio, come bisogno, come piacere di possedere.

TRE Secondo nodo.

## 2) SECONDO NODO: LA RELAZIONE CONTRATTUALE

*Incontro fra Destinante e Destinatario. Dialogo fatico di contatto e di ottenimento come scambio.*

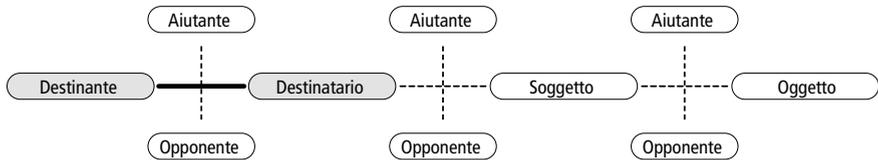


Figura 22.2. Il nodo tra Destinante e Destinatario. Relazione contrattuale. Modalità del *dover fare*.

In questo secondo nodo la dialogicità si presenta come azione che il Destinante compie rispetto al Destinatario: esercitando una manipolazione, oppure attraverso la stipulazione di un contratto fra i due attanti. In quanto manipolazione, la modalità implicata è quella del *far fare*, orientata alle azioni a venire. Ma possiamo interpretare questo momento come affidamento di un compito e quindi chiamare in causa la modalità del *dovere – dover fare o dover essere*.

Questa è la fase in cui la storia è fecondata da una promessa; è l’allestimento, la preparazione degli strumenti e delle strategie. La storia è ancora in embrione, annodata nella contrattazione fra Destinante e Destinatario, secondo modi che richiamano per certi versi il dialogo di scambio (“Se fai questo, otterrai quest’altro”), per altri versi un atto prassico (“Ti ordino di fare così”). Va da sé che questo è anche l’ambito del possibile conflitto.

<sup>1</sup> Vedi Zingale (2009), Zingale e Domingues (2015).

DUE A questo proposito mi viene in mente quanto chiedo ad Agamennone per poter salpare verso Troia: di sacrificare la primogenita, Ifigenia.

UNO Sì, una brutta storia. Con Ifigenia che accetta l'orribile destino.

DUE Ma proseguiamo con il tedesco. Il corrispettivo modale tedesco di *dovere* può essere espresso nella forma del *müssen* oppure del *sollen*. Non è la stessa cosa. Il *müssen* denota il dovere come necessità e come costrizione, il “non poter non fare” – appunto come nel caso di Agamennone. Il *sollen* denota invece il dovere come imperativo o impegno morale – come farà Ifigenia. Il *sollen* è anche invito al fare e al conoscere – e qui a me viene in mente la vocazione di Francesco d'Assisi, che si denuda di ogni avere e si dedica all'aiuto ai deboli e agli emarginati.

TRE E qui il terzo nodo.

3) TERZO NODO: LA DECISIONE

*Il Destinatario si fa Soggetto. Dialogo riflessivo per la decisione.*

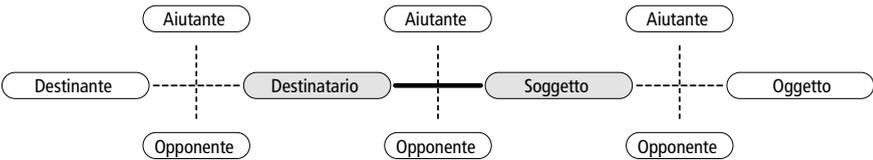


Figura 22.3. Il nodo tra Destinatario e Soggetto. Dialogo riflessivo. Modalità del *volere fare*.

La dialogicità è qui tensione dialettica nel Destinatario, finalizzata a una presa di decisione: il Destinatario in tal modo si fa Soggetto. La modalità implicata è nuovamente quella del *volere*: il *volere fare* o il *volere essere*. Come abbiamo già detto, in questa presa di decisione il Soggetto accetta il compito, oppure lo rifiuta, autodestinandosi per un'altra storia.

L'accettazione del compito è la fase delle scelte e delle decisioni, il momento in cui nel Soggetto prende corpo la consapevolezza dell'azione. Questa fase può assumere le sembianze di un dialogo interiore di riflessione: il confronto fra i mezzi e i fini orienta le meditazioni dialogiche, ossia la ponderazione dell'adeguatezza degli strumenti rispetto all'altezza del compito.

DUE Abbiamo già incontrato questi verbi modali nel primo nodo, quindi non ripeto. Ma aggiungo che il *wollen* denota anche il volere come impegno rispetto a un fine e a un programma. Vi viene in mente qualche esempio?

UNO Voglio citarne uno in particolare, di qualche anno fa, che è a suo modo un classico: l'impegno a continuare l'attività atletica di Alex Zanardi dopo l'incidente del Lausitzring che gli causò la perdita delle gambe.

TRE Bene. Continuiamo con il quarto nodo.

#### 4) QUARTO NODO: L'INTERAZIONE OPERATIVA

*Il Soggetto interagisce con l'Oggetto. Dialogo per l'ottenimento e per il conseguimento di un fine.*

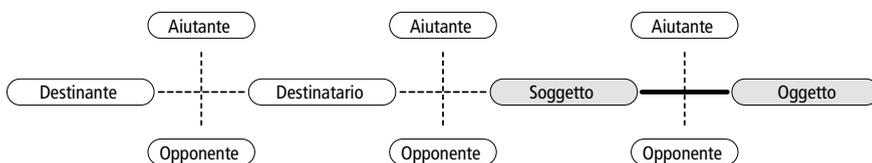


Figura 22.4. Il nodo tra Soggetto e Oggetto. L'impresa operativa. Modalità del *saper fare*.

Qui la dialogicità sta tutta dentro l'azione interattiva del Soggetto verso l'Oggetto, azione che richiede abilità e tecnica. La modalità occorrente è quella del *sapere*: il *saper fare* o il *saper essere*, come condizione per l'esecuzione del compito.

Lo svolgimento del compito è lo scioglimento dell'azione e della tensione esecutiva. È l'atto finale e conclusivo che, in letteratura, ha di genere in genere assunto nomi e funzioni diverse: nella tragedia è la catarsi, nella detection la soluzione dell'enigma, nel romanzo sentimentale o nella commedia l'*happy end*. Nella barzelletta è la risata. È l'atto che in un baleno interpreta, a ritroso, l'intera storia.

DUE Il tedesco *wissen* è il sapere come cognizione, come possesso dell'enciclopedia; il *können* è invece il sapere come tecnica, come abilità e competenza. Tanto che questo verbo in italiano può essere tradotto anche con "potere": il sapere in quanto "essere in grado di fare".

UNO E non può che essere così: chi possiede un sapere possiede anche una competenza. Non è solo l'abilità propria delle indagini poliziesche che permette al Commissario Maigret di sbrigliare intricati casi, ma anche la dimestichezza con la varietà umana, con i tipi di comportamento e le abitudini.

TRE Mi spiegherai meglio in un'altra occasione questo esempio. Ora concludiamo con il quinto nodo.

5) QUINTO NODO: DIALETTICA E CONFLITTUALITÀ  
*Il conflitto tra resistenza e assistenza. Dialogo di ottenimento competitivo.*



Figura 22.5. Il nodo tra Aiutante e Opponente. Attanti di mediazione. Modalità del *poter fare*.

La dialogicità si manifesta qui come sforzo e come conflitto tra la resistenza dell'Opponente e l'assistenza dell'Aiutante. È una lotta, una sfida, una contrapposizione. La modalità richiesta è quella del *potere*: il *poter fare* o il *poter essere*.

E vediamo caso per caso. Nella relazione fra Destinante e Destinatario gli attanti di mediazione orientano l'esito della manipolazione o della contrattazione; nella relazione fra Destinatario e Soggetto influenzano la presa di decisione e la scelta; nella relazione fra Soggetto e Oggetto determinano la buona riuscita operativa dell'impresa.

DUE Il tedesco *können* denota la possibilità materiale o cognitiva, ciò che è conforme ai limiti e alle facoltà umane, a sottolineare la forza che esercitano le condizioni oggettuali nelle contrattazioni, nelle decisioni, nelle operazioni; il *dürfen* invece è l'azione consentita, l'accessibilità o inaccessibilità, l'inclusione o l'esclusione.

UNO Insomma, hai fatto diventare Greimas un teorico del design.

TRE Non si tratta di questo. Se siamo qui a parlare da giorni è perché vogliamo capire in quanti “luoghi” della semiotica sia possibile scorgere una *logica dialogica*, come efficacemente la chiama Augusto Ponzio in diverse occasioni. La narratività di Greimas è uno di questi luoghi, uno dei più importanti.

DUE Ma io rimarcherei anche che la dialogicità è un carattere che troviamo *dentro* ogni artefatto.

TRE È così. Se un atto è *ciò che fa essere*, il design è una delle azioni fondamentali dell’attività umana: il design inteso come produzione e pianificazione del “mondo strumentale”, del mondo antropologico e semiotico. E purtroppo anche del mondo antropico e dell’Antropocene. Ecco: qual è stato finora, quale vogliamo che sia il nostro progetto sul mondo?

Il progetto è un’azione che predispone altre azioni, che decide destini individuali e planetari. A volte innova, a volte inventa, a volte distrugge. Un qualsiasi artefatto è un atto che comporta – *porta dentro di sé* – diversi altri atti, quelli che producono conseguenze su ogni nostro sistema di vita. Un artefatto è un’azione attanziale che prepara e modifica un’azione successiva. Un bicchiere *contiene* dell’acqua, affinché la si *possa bere*.

Qualsiasi artefatto, sia esso destinato all’uso o alla comunicazione, si trova al crocevia di diverse prassi e relazioni dialogiche: porta in sé prima la traccia della soggettività che lo ha ideato e progettato, poi quella della soggettività che ne farà uso. In un artefatto, così come in qualsiasi testo, la presenza semiosica del designer-enunciante e quella dell’utente-enunciatario sono ineliminabili. Sono entrambi lì, dialogicamente comunicanti. Un artefatto, così come un testo, è un crocevia di nodi dialogici.

DUE Come abbiamo detto in altre occasioni: *logica progettante e logica utente*.

TRE In conclusione, penso che le quattro modalità e i cinque nodi appena trattati segnino le *direzioni di senso* di ogni progetto. Questa è l’ipotesi. Facendo ritorno allo schema presentato in un incontro precedente (tab. 21.1.), analizzare l’attività progettuale attraverso i verbi modali aiuta a individuare prima le necessità, e quindi le intenzioni o gli obiettivi che de-

terminano i progetti (il *perché* si vuole progettare); poi le competenze che occorrono al progetto (il *come* si progetta) insieme alle condizioni che lo rendono possibile (il *se* si può progettare). Ma tutto questo processo è condizionato dal Destinatario finale: il *per chi* si progetta.

DUE E qui diversi cerchi che abbiamo aperto trovano la loro chiusura.

UNO Ci hai costretti ad ascoltarti, ed è stato come trovarsi in un valzer vorticoso. Bene, tu ieri non ci hai dormito la notte. Ora temo di non dormireci io. Ma ti ringrazio: abbiamo di che riflettere.

## Ventitreesimo incontro

### Legami e conflitti

DUE Stavo pensando all'altra sera, quando abbiamo bevuto il Nero d'Avola in bicchieri di terracotta. Sensazione curiosa, quella di bere un vino rosso così buono in un bicchiere che sa di terra – perché era terracotta grezza. Un artefatto, quel bicchiere, che invita a una bevuta inusuale e d'altri tempi. Per poco m'è sembrato d'essere davvero ai tempi di Platone, seduto poco distante da Socrate nel *Simposio*, fra Agatone e Alcibiade e gli altri.

UNO Ti ha fatto un effetto di senso dialogico, il bicchiere. Forse anche più del vino.

DUE Un effetto diasemiosico, sì. Un effetto di senso che, vista la sua natura terrosa, si fa ben notare sulle labbra e sul palato e da qualche parte nel cervello.

TRE Se fosse stato di cristallo non te ne saresti accorto, ma ogni artefatto quando viene usato produce un effetto. Non importa quanto rilevante né quanto lo si possa avvertire. È *come se* l'artefatto fosse in grado di ricevere le nostre domande, e quindi i nostri desideri, e di fornire le sue risposte. Non necessariamente le migliori. Se chiedessi a un martello di sbucciare un'arancia, dicevamo, ti risponderà di no. Tuttavia, ti risponderà. È *come se* un artefatto fosse pensato per contenere un determinato numero di risposte pertinenti previste, altre non previste ma ugualmente pertinenti, altre non pertinenti, e indefinite negative.

DUE Per certi versi, sono anche gli artefatti a porci domande, specie quando non li conosciamo del tutto, come quello strano oggetto iraniano (fig. 19.2.). Poi le risposte a queste domande sono le azioni conseguenti che noi

riusciamo a produrre. È ciò che abbiamo chiamato interazione, anch'essa una forma dialogica.

UNO A proposito, ci siamo dimenticati di dire che di interazione si sono occupati anche Greimas e i suoi collaboratori, nel secondo tomo del *Dictionnaire* (Greimas e Courtés 1986), tendendo un ponte fra i pragmatici della comunicazione americani e la narratività.

Il lemma è diviso in due parti. La prima parte (A) è stata redatta da Gracia Latella e si divide anch'essa in due. Dapprima, infatti, Latella introduce il concetto di interazione chiamando in causa gli studiosi della comunicazione pragmatica statunitensi, in particolare Gregory Bateson, Edward Hall, Erving Goffman e Paul Watzlawick. È in questo ambito di studi, dove la comunicazione non è vista come un fenomeno a senso unico, ma circolare, che prende vita il concetto di *interazione*, applicato alle analisi sociologiche (con la *face-to-face interaction* di Goffman, ossia fra individui co-presenti nello stesso spazio fisico) e in psichiatria (con gli studi di Donald deAvila Jackson).

Ma questa è la premessa. Latella applica poi all'interazione comunicativa le categorie della semiotica strutturale, in particolare chiamando in causa la sintassi modale e quindi, di conseguenza, la narratività. Ma sentiamo direttamente la studiosa:

LATELLA Se vogliamo dare una formulazione semiotica dell'interazione, diremo innanzitutto che la pragmatica americana si interessa al fare del soggetto. Ora, è necessario mettere in evidenza il fatto che i soggetti prima del fare devono possedere il voler fare e/o il poter fare e/o il saper fare. Ciò vuol dire che il nostro approccio all'interazione riguarda, a differenza delle ricerche americane, i precedenti di questo fare, tutto ciò che lo rende possibile, le competenze cognitive dei soggetti dell'interazione. È chiaro che questa concezione dell'interazione non può che svilupparsi a partire dalla costituzione di una sintassi modale: tra il *fare* dei soggetti c'è sempre una mediazione, una modalizzazione che sovradetermina tanto i soggetti che i rispettivi oggetti.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Latella (1986: 116, traduzione nostra).

TRE Ciò che qui osserva Gracia Latella è stimolante, proprio nella prospettiva di una *sintassi* e di una *logica* della dialogicità. Quella della sintassi modale è fra le più importanti, per una semplice ragione: come abbiamo già avuto modo di ricordare, i verbi modali (in francese e in italiano per nostra fortuna si equivalgono) indirizzano il senso dei verbi che essi precedono. Fra “*voglio andare*” e “*devo andare*” cambia tutto. Cambia l’intenzione, il fine, la passione. L’interazione ha quindi inizio *prima* che un’azione venga avviata. Io direi: nella tensione progettuale del Soggetto in relazione all’Oggetto.

Mi viene in mente il titolo di un romanzo di Peter Handke del 1970: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (La paura del portiere prima del calcio di rigore), tradotto in film da Wim Wenders nel 1972. Però mi viene in mente al contrario, pensando a ciò che accade nella mente di chi quel rigore lo deve calciare: *voglio* e *posso* segnare e *so* come fare. È interazione dialogica con gli strumenti di gioco: il pallone, la distanza, la porta, il portiere avversario. È progettazione di un’azione che conduce a un risultato: il goal, la meta.

Sia nel romanzo sia nel film, a dire il vero, non si parla molto di quel calcio di rigore. Ma quella è la dimensione psicologica ed esistenziale del protagonista. Mi piace quindi pensare che un’azione di gioco sia diventata metafora e materia narrativa. Come a dire che per comprendere meglio la nozione di interazione – sia con gli oggetti sia fra soggetti –, dobbiamo cercare di vedere ogni azione come una narrazione, dalle più elementari, come aprire un cassetto, alle più complesse e complicate, come guidare un aeroplano o smontare e rimontare i circuiti di un calcolatore. Del resto, per la teoria della narratività vale anche il contrario: ogni narrazione rappresenta almeno una azione.

UNO Come quel racconto di Augusto Monterroso del 1959: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*.<sup>2</sup>

DUE Che da molti viene considerato il racconto più breve mai scritto. E forse lo è, insieme al “romanzo in sei parole” attribuito a Ernest Hemingway: *For sale: baby shoes, never worn*. Non occorre tradurre.

---

<sup>2</sup> «Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì» (tr. it. in Monterroso 1992).

TRE Siete due indomabili divaganti. Dicevo che ogni azione è una narrazione perché in ogni azione possiamo vedere all'opera, sotteso, uno schema attanziale, e insieme a questo una sintassi modale.

UNO Questo lo abbiamo capito, ma per ragionarci bene sopra abbiamo bisogno di prendere una rincorsa. Per questo divaghiamo. Ma nemmeno più di tanto. Il brevissimo racconto di Monterroso è un bell'esempio. Svegliarsi, è un'azione. Alzarsi, guardarsi intorno, riflettere su che cosa è accaduto nel frattempo sono azioni. Pensare è un'azione. Passeggiare è un'azione.

E quante azioni implicite ci sono nel racconto attribuito a Hemingway? Nota che si tratta di un annuncio. Prova a prendere un giornale e a immaginare narrazioni da semplici annunci.

DUE Ecco, a me piace un esempio che portavi prima: aprire un cassetto. Forse è una facile metafora, ma mettersi a dialogare è un'azione che assomiglia all'aprire un cassetto e curiosarci dentro, per prendere o lasciarci dentro qualcosa.

TRE Ora siete voi a confondermi le idee. Facciamo che vi ascolto e basta.

DUE Come vuoi.

UNO Forse anche questa è una divagazione, ma doverosa. Qualche anno fa Claudio Paolucci ha messo in evidenza come la struttura attanziale possa essere intravista già nella *logica dei relativi* di Peirce – anche se Peirce mai si è occupato di narrazione. È un'osservazione invitante, specie in chiave di storia della semiotica. Paolucci trova delle coincidenze fra Peirce e Tensnière, il linguista che ha introdotto il termine *actant*. La logica dei relativi, dice Claudio, si lascia alle spalle la «millenaria tradizione logico-filosofica fondata sulla relazione “soggetto-predicato”». Al suo posto trova spazio un altro modo di intendere la proposizione, vista ora come una «topologia di posizioni relazionali aperte dal verbo come “nodo organizzatore”» (Paolucci 2015: 108).

Ma attenzione: la cosa da rimarcare è che si tratta di una topologia che ha il suo modello nella chimica.

DUE Io allora la chiamerei chimico-diagrammatica. Infatti, Paolucci fa notare come sia Peirce (nel 1870) sia Tesnière (nel 1959, senza conoscere nulla di Peirce) ricorrano al modello della chimica per mostrare come funzionano, rispettivamente, i relativi e gli attanti. In particolare, della chimica entrambi prendono il concetto di *valenza*, la capacità degli atomi di combinarsi con altri atomi appartenenti allo stesso elemento o a elementi chimici differenti. E qui Paolucci riporta un noto passaggio di Peirce:

PEIRCE Un atomo chimico è del tutto simile a un relativo nell’avere un numero definito di terminazioni libere o “legami non saturi” i quali corrispondono ai posti vuoti dei relativi. In una molecola chimica ogni terminazione libera di un atomo è unita con una terminazione libera, che si considera appartenente a qualche altro atomo [...]. La proposizione “Giovanni dona Giovanni a Giovanni” corrisponde, nella sua costituzione, come mostrano la figura 1 e la figura 2, precisamente all’ammoniaca.

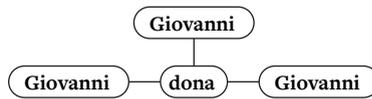


Figura 1

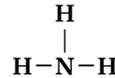


Figura 2

[...] Risulta così chiaro che ogni nodo è equivalente a un relativo; e la teoria della valenza viene così acquisita in logica.<sup>3</sup>

UNO È quindi “valenza” il termine rilevante. E ha una bella storia.<sup>4</sup>

PAOLUCCI [...] esattamente come gli elementi chimici presentano una *valenza* – che consiste nel numero di atomi capaci di combinarsi con l’elemento considerato al fine di dar vita a un composto – così differenti tipi di verbi all’interno della proposizione presenteranno anch’essi una valenza, che consiste nel numero dei posti occupabili da termini capaci di combinarsi col verbo considerato.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Peirce (CP 3.469-71; *Opere*: 927-929 tr. it. ).

<sup>4</sup> Cfr. De Santis (2016).

<sup>5</sup> Paolucci (2015: 111).

UNO Chimica a parte, il caso sociale forse più esemplificativo è proprio quello del dono, o dell'atto del donare in qualsiasi sua forma. Anche in quella del permettere di fare, di favorire l'accesso, di concedere uno spazio o un'opportunità. Parlavamo di artefatti; ecco, gli artefatti non sono "doni" solo perché, o nel caso in cui, ci vengono regalati, ma dal momento in cui aprono possibilità di azione. Se regali una chitarra a un ragazzo, lo stai invitando a diventare un musicista.

Il verbo *donare* sarebbe in sé evanescente, finché non viene a trovarsi dentro una rete di relazioni i cui relati sono un Donatore, un Oggetto e un Donatario. E quindi dentro una possibile narrazione. Peirce spesso riporta l'esempio: «A gives B to C» (CP 1.345 e in altri passi). Alcune volte generalizza ancor più le tre posizioni A, B e C sostituendole con degli spazi grafici vuoti: «— gives — to —» (CP 3.421).

TRE Fermi, fermi. Lo so che ho promesso di non parlare, ma questo andare di palo in frasca ora inizia a stuzzicarmi. L'argomento del dono mi fa venire in mente che forse ogni verbo è una chiave: dal momento in cui è innescato in un enunciato apre porte e mondi. E soprattutto, la metafora dei legami chimici mi ha fatto tornare in mente il caso del carbonio, da cui ha origine la vita; in particolare, la sua disposizione a formare legami con altri atomi. Tutte le teorie sull'origine della vita hanno infatti questo in comune: la capacità combinatoria del carbonio. Ma lo lascio dire a un bravo divulgatore come Steven Johnson, che aveva già introdotto questo tema in un incontro di qualche giorno fa.<sup>6</sup>

JOHNSON Il carbonio dispone di quattro elettroni di valenza che risiedono nel guscio più esterno dell'atomo. Per motivi complessi questa caratteristica gli conferisce un talento unico nella formazione di legami con altri atomi, in particolare idrogeno, azoto, ossigeno, fosforo, zolfo, e – questo è cruciale – con altri atomi di carbonio. Questi sei atomi compongono il 99 per cento del peso secco di tutti gli organismi viventi sulla terra. Grazie alla quadrivalenza strutturale, il carbonio è caratterizzato da una forte disponibilità a formare elaborate catene e anelli di polimeri: dai mattoni costitutivi delle proteine alle riserve energetiche contenute nei carboidrati e nei

---

<sup>6</sup> Nel "Sesto incontro".

grassi. [...] Gli atomi di carbonio rappresentano solo lo 0,03 per cento della composizione complessiva della crosta terrestre, eppure compongono quasi il 20 per cento della nostra massa corporea. Questa prevalenza mette in rilievo la proprietà distintiva dell'atomo di carbonio: la sua potenza combinatoria. Il carbonio è un motore di collegamenti.<sup>7</sup>

TRE Il carbonio è un atomo dialogico. E con questo lascio di nuovo la parola a Claudio, che dalla chimica ritorna anche lui al dono.

PAOLUCCI Peirce insiste [...] molto sull'importanza delle relazioni triadiche, e cioè sulle relazioni di valenza 3, quali quelle sul tipo di "A dona B a C". Questo riferimento al dono, che Peirce assume in tutti i suoi esempi come relazione triadica prototipica, è tutt'altro che estrinseco per la semiotica. Com'è noto, infatti, la sintassi attanziale di Greimas si propone di definire il rapporto tra la nozione di valore e la sua circolazione all'interno dell'universo semiotico (narratività): il suo problema è cioè il modo in cui circolano i valori, il modo in cui si trasformano quelli che sono gli elementi stessi dell'impresa semiotica. È noto allora come Greimas sia stato largamente influenzato in questo senso dal "Saggio sul dono" di Marcel Mauss (1950), che definisce esattamente una logica della circolazione dei valori all'interno di un determinato sistema. Il posto assolutamente centrale che occupa il relativo del dono all'interno della logica delle relazioni peirciana, e il suo contemporaneo essere strutturata come una sintassi attanziale, non può non far intravedere una serie di coincidenze veramente troppo sospette per essere lasciate non tematizzate.<sup>8</sup>

TRE Quello che osserva Paolucci ha un certo interesse soprattutto perché mostra come, al di là delle diverse "vie della semiotica" – per citare il libro di Stefano Traini (2006) –, e quindi dei diversi avvisi e delle diramazioni del suo sviluppo storico, per alcune questioni di fondo è possibile riscontrare delle costanti, o comunque delle consonanze logiche di fondo.

DUE O raccordi possibili su cui varrebbe la pena riflettere.

---

<sup>7</sup> Johnson (2010: 51 tr. it.).

<sup>8</sup> Paolucci (2006: 10).

UNO Io inizio davvero a pensare che la “logica di fondo” della semiotica sia l’alterità. I cosiddetti segni sono sempre *altro* da quel che appaiono; le narrazioni ci parlano di *altro* rispetto a quello che raccontano; i legami e i conflitti si generano da un confronto con ciò che è inevitabilmente *altro*. Ogni tanto ripetiamo che la semiosi è *essere nella relazione*. Aggiungerei che l’essere in relazione ci pone in faccia all’alterità.

TRE Allora continuiamo a sondare la questione della conflittualità. Che non è certo una categoria morale, bensì strutturale e dialettica: *conflitto* rimanda all’idea di *urto* cui abbiamo accennato qualche giorno fa. Ma qui, in una visione più generale, può stare anche per *confronto*, il porsi l’uno di fronte all’altro, ognuno con un proprio programma. Dove non è detto che gli opposti programmi non possano anche *confluire*.

Ogni forma di comunicazione prevede la messa in opera di un programma narrativo, il quale poggia su una condizione dialogica – e sull’esperienza dell’alterità, come suggerivi tu. A sua volta, ogni narrazione prevede lungo il suo procedere delle alternative fra cui scegliere: ogni programma ha un anti-programma, anche se il fine ultimo (l’Oggetto di valore) dovesse essere il medesimo del primo. A un Soggetto si oppone un Anti-Soggetto: proprio come avviene nel dialogo di ottenimento. E quindi sì, anche l’idea di un Anti-Soggetto ci porta verso l’alterità.

DUE Infatti, alterità vuol dire anche dialettica fra un *Io* e un *Non-io*, fra un Soggetto e un Anti-Soggetto.

TRE E come nel dialogo di riflessione, il fine della narrazione è far sì che le diverse ipotesi iniziali, così come le diverse intenzioni di Soggetto e Anti-Soggetto, si risolvano e sciolgano in una soluzione.

Tu non dici nulla? Forse sono nuovamente troppo invadente, dopo che avevo promesso di non intervenire e di starvi solo ad ascoltare?

UNO La mia posizione per il momento è quella di chi sta fermo a osservare verso quale direzione stiamo andando, tutti e tre, a confluire. Indagare sulle connessioni fra narratività e dialogicità mi sembra tuttavia un bell’argomento. Così come tutti gli altri che abbiamo incontrato.

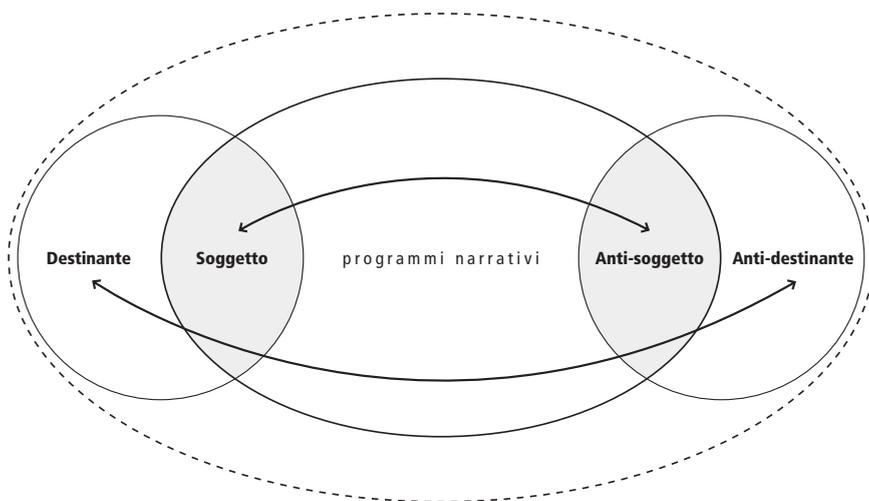


Figura 23.1. La narrativa come conflittualità dialogica fra Soggetto e Anti-soggetto.

TRE Mentre tu te ne stai a osservare, a me viene da riformulare ma al tempo stesso ribadire la nostra tesi di fondo, che ora formulo così: *la dialogicità fa emergere l'alterità che sta alla base di tutta la semiosi e di ogni forma di comunicazione e significazione.*

Ma sono d'accordo: rimaniamo sul tema della narrativa e riprendiamo il brano di Greimas e Courtés sulla struttura polemica nelle narrazioni per vedere – almeno *graficamente* – se questa nostra tesi possa avere un fondamento. Se partiamo dall'individuare il cuore della narrativa nella lotta fra Soggetto e Anti-Soggetto quali programmi narrativi opposti, alternativi o contraddittori, questo è un modo per rappresentare la narrativa attraverso il nostro grafo (fig. 23.1.). Non è l'unico modo per rappresentare la narrativa, ma è quello che coglie la narrazione come tensione fra due programmi narrativi in conflitto o in relazione dialettica. Potrei anche dire: due obiettivi cui tendere, due progetti, due visioni del mondo contrapposte. Questa è la ragione per cui nei due cerchi estremi poniamo da un lato il Destinante e dall'altro il suo opposto, l'Anti-Destinante; e nelle due intersezioni il Soggetto e l'Anti-Soggetto. Al centro sta l'insieme dei programmi narrativi possibili, dove ogni programma si configura come il luogo di collisione fra le due opposte intenzioni.

UNO L'azione contrapposta di Soggetto e Anti-Soggetto mette in evidenza come il nucleo di una storia, così come di un'azione, sia pur sempre il momento operativo e prassico dell'esecuzione. Abbiamo detto: *assistenza e resistenza*. Che poi vuol dire: due esistenze che si resistono a vicenda. Come i due archetipi Achille ed Ettore, Soggetti di due storie – di due *destini*, di due imprese cui qualcuno li aveva destinati –, due storie fra loro contrapposte, cui non possono sottrarsi.

DUE Da ragazzo mi chiedevo perché Ettore avesse accettato quel duello sapendo che sarebbe stato ineluttabilmente battuto da Achille. Forse perché il duello è uno snodo, un punto per il quale passare e che orienta la narrazione verso un'altra direzione. Nel dialogo non è però così. Ho l'impressione che le questioni che abbiamo affrontato – e ciò varrebbe anche se le avessero affrontate menti più eccelse delle nostre – siano come pozzi che non hanno mai fine. Noi tiriamo su l'acqua di cui abbiamo bisogno, che ci pare bastare, e in tal modo diamo conclusione ai nostri incontri. Tuttavia, dovremmo considerare che c'è ancora nuova acqua che affiora in quel fondo e che laggiù si agita. Indefinitamente.

## Ventiquattresimo incontro Sull'intenzione progettuale

TRE Vi dovevo una spiegazione sul perché, un paio di giorni fa, ho voluto usare il termine “intenzione”, un termine filosoficamente impegnativo. Inizio con una nota etimologica che riprendo da Ugo Volli (2002 e 2008): *l'intenzione* è una *tensione verso*, è *in-tenzione*, e quindi un desiderio che prende vita da una mancanza: da un *problema*. Il progetto è sempre la risposta a ciò che fa *materia di problema*, come mille volte ha detto Massimo Bonfantini. Ma oltre a ciò, e senza scomodare Franz Brentano e tantomeno Edmund Husserl, faccio ancora riferimento al testo di Paul Ricœur del 1977: *La sémantique de l'action*, la semantica dell'azione, uno studio tra linguistica e fenomenologia. Ricœur non considera la riflessione sul linguaggio una rivale della fenomenologia e dell'ermeneutica; al contrario, ne evidenzia le complementarità. Così, in quest'opera come in altre, il linguaggio è visto all'interno di un gioco dialogico, specie quando Ricœur si occupa del desiderio e dell'intenzione, che definisce «concetto-chiave insieme a quello di motivo e a quello di agente» (Ricœur 1977: 64 tr. it.).

Vorrei quindi ascoltarlo a proposito della modalità del domandare-rispondere, perché è in questa interlocuzione dialogica, se non capisco male, che egli individua ciò che chiama *logica dell'azione*:

RICŒUR È solo nel gioco linguistico del domandare e del rispondere – quale è quello che è perfettamente inserito in una situazione di interazione e di interlocuzione – che il concetto di interazione prende senso, vale a dire quando rispondiamo a domande del tipo: “che cosa state facendo?”, “perché lo fate?”. È in questo genere di gioco in cui domande e risposte si rendono reciprocamente significanti che la parola “intenzione” prende senso.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ricœur (1977: 64 tr. it.).

TRE Anche in altri passaggi di questo testo Ricœur si “appoggia” non senza ragioni alla metafora del gioco. Perché, come pare a me, vede nel linguaggio un destino inevitabilmente dialogico. Ma come abbiamo già visto qualche giorno fa,<sup>2</sup> Ricœur svolge qui un’importante riflessione intorno agli atti linguistici di John Austin e di John Searle. C’è un capitolo, il terzo, intitolato “L’analisi proposizionale degli enunciati d’azione”, in cui il filosofo francese si interessa della tipologia degli *atti illocutori* di John Austin,<sup>3</sup> quel tipo di atti di parola che esprimono un’intenzione comunicativa. Un esempio elementare: se qualcuno ci dice “Ora esco”, questo semplice enunciato potrebbe essere inteso in almeno quattro modi diversi, ovvero come rappresentazione di quattro differenti intenzioni di senso:

- (1) fornire un’informazione senza alcun altro scopo;
- (2) sollecitare qualcuno a seguirci subito, perché s’è fatto tardi;
- (3) marcare il proprio abbandono di un luogo o situazione;
- (4) comunicare che si accetta di eseguire un ordine o un invito.

A queste quattro intenzioni se ne potrebbero aggiungere altre. Ma non è ora il momento per approfondire la questione. Ciò che interessa, al contrario, è far notare come Ricœur prenda spunto dalle cinque classi di *forza illocutoria* degli enunciati per cogliere il carattere intenzionale dell’azione comunicativa, come si evince, in particolare, da alcune sue osservazioni sulla classe degli *enunciati comportativi* (aggettivo che lo stesso Austin ha definito “terribile”).

UNO Terribile o meno, spieghiamo di che cosa si tratta. Sono forse gli enunciati attraverso i quali noi parlanti esprimiamo anche un comportamento? Sentiamo che cosa dice Austin.

AUSTIN [Gli enunciati] comportativi sono un gruppo molto eterogeneo, e hanno a che fare con gli atteggiamenti e il *comportamento sociale*. Ne sono esempi lo scusarsi, il congratularsi, l’encomiare, il condolarsi, l’imprecare e lo sfidare.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Nel “Diciottesimo incontro”.

<sup>3</sup> Cfr. Austin (1962: 74 tr. it.).

<sup>4</sup> Austin (1962: 111 tr. it.).

TRE Questa è la definizione originaria e sintetica. Poi Austin, nella spiegazione analitica di tutte le cinque classi che segue, sugli enunciati comportativi aggiunge qualcosa che ha interessato Ricœur e che interessa anche la nostra indagine sulla dialogicità. Sentiamolo ancora.

AUSTIN I comportativi includono la nozione di reazione riguardo al comportamento e alle sorti di altre persone, e di atteggiamenti, e loro manifestazioni, riguardo alla condotta passata o imminente di qualcun altro. Vi sono ovvie connessioni sia con l'asserire o il descrivere quali sono i nostri sentimenti che con l'esprimere, nel senso di dare libero sfogo ai nostri sentimenti, sebbene i comportativi siano distinti da entrambi.<sup>5</sup>

TRE Ecco dove sta la dialogicità: nell'agire in vista della reazione dell'altro, perché mossi da un'intenzione, da un volere riferito all'altro. Il senso di ogni atto di comunicazione lo si deve cercare nello sfondo sociale in cui questi atti si situano. Ed ecco che cosa interessa Ricœur: da un lato l'enunciato come espressione di una volontà o intenzione, dall'altro il fatto che ogni enunciato non può non tener conto dell'Altro. E questa è la ragione per cui Ricœur prima individua nelle cinque classi di forza illocutoria una debolezza metodologica (ossia il rischio di una classificazione meramente descrittiva e illimitatamente aperta), ma subito dopo mette in evidenza la loro «fecondità», ossia il fatto che attraverso di esse sia possibile descrivere «ciò che ordinariamente chiamiamo volontà», perché «ciascuna delle cinque classi designa un aspetto del volere o dell'azione intenzionale» (Ricœur 1977: 104 tr. it.).

UNO Direi che allora è il caso di risentire Ricœur a proposito della volizione negli enunciati dal terribile nome di “comportativi”.

RICŒUR La volizione ha qualcosa a che vedere anche con la classe dei comportativi o condotte, e ciò per il lato sociale. Io dirò che il nocciolo di senso consiste nel “tenere conto dell'altro”. A prima vista è un gruppo [di enunciati] composito e anche marginale (scusarsi, congratularsi, raccomandare, diffidare, ecc.), ma il prosiegno di questa ricerca mostrerà che il

---

<sup>5</sup> Austin (1962: 117 tr. it.).

rapporto da volontà a volontà, nella lotta o nella collaborazione, è essenziale a ogni strategia come a ogni ingresso in istituzione. L'azione è sempre un modo di comportarsi in rapporto a un altro, di regolare il proprio *gioco* su quello dell'altro. La teoria dei giochi lo verificherà prima ancora di ogni riflessione etica e politica; ogni azione infatti può essere paragonata al rapporto di due giocatori in una partita in cui o si vince o si perde o ci si mette d'accordo. È così che questo quarto gruppo ha un carattere complementare rispetto ai precedenti: la condotta è, rispetto all'altro, ciò che l'impegno è rispetto a sé; ma tutti e due sono [...] autoimplicativi [...].<sup>6</sup>

DUE «Tenere conto dell'altro». «L'azione è sempre un modo di comportarsi in rapporto a un altro». – Sottolineo questi due passaggi per dire che sì, la metafora del gioco per definire la dialogicità non è del tutto casuale, così come non casuale è l'accento alla strategia e al fatto che gli enunciati di questo tipo comportano sempre sia una *condotta* rispetto all'altro sia un *impegno* rispetto a sé.

TRE Infatti, il gioco è cosa estremamente seria. Lo si dice sempre ma poche volte si spiega perché. Il gioco è fortemente connesso con ogni pratica di linguaggio e di comunicazione, con ogni pratica semiotica. In un modo o nell'altro, siamo tutti chiamati a stare in un gioco. Anche perché un'azione di gioco è avviata da un *do ver fare* che subito si trasforma in un *voler fare*. Proprio come in ogni schema procedurale narrativo.

Ecco perché, nella riflessione di Ricœur intorno al linguaggio in quanto azione e comportamento, un posto d'eccellenza è occupato, come abbiamo detto, dal ruolo della volontà e dell'intenzione.

A conclusione di un capitolo dedicato all'analisi degli *enunciati d'azione*, alla ricerca di una *sintassi interna dell'azione*, Ricœur perviene ad alcune osservazioni che possiamo utilizzare per delineare l'azione semiotica propria di ogni prassi progettuale. In particolare, il filosofo francese nota come un atto di volontà posto all'inizio di un enunciato contiene anche l'avvio della procedura per la sua realizzazione. «*Volere che p* – scrive – è dunque l'operazione stessa di *fare in modo che ...*: in tal caso il fare non si iscrive più nel dire, ma è il dire che è un momento del fare» (Ricœur 1977: 117 tr. it.).

---

<sup>6</sup> Ricœur (1977: 105-106 tr. it.).

DUE E poco dopo, espresso in modo più sintetico: «nella volizione l'ilocuzione è inseparabile dalla perlocuzione» (*ibidem*).

UNO Ovvero?

DUE Lo abbiamo già visto qualche giorno fa: in ogni atto semiotico in cui si manifesta una volontà, l'espressione di un'intenzione (ilocuzione) è inseparabile dall'effetto che si vuole ottenere sull'interlocutore (perlocuzione). E aggiungiamo: inseparabile anche dal rapporto che si stabilisce fra i due dialoganti (dialoguzione).

TRE Ciò vuol dire che la perlocuzione – il parlare per ottenere un effetto su chi ci ascolta – contiene un carattere progettuale, l'agire in vista di uno scopo, come abbiamo in altre occasioni argomentato.<sup>7</sup> Chiedo quindi a Ricœur di sintetizzare e riassumere la sua visione.

RICŒUR Avere l'intenzione di... è già cercare di... fare; e siccome ogni fare è un *fare in modo che*, si può dire che ogni intenzione è uno sforzo di fare in modo che, sforzarsi di ottenere il risultato che... È per questa ragione che un'intenzione può essere descritta nei termini dell'azione che essa comincia, e questa azione a sua volta può essere descritta nei termini del risultato che essa persegue. Di modo che il risultato con cui l'esecuzione ha termine caratterizza anche l'intenzione che “promette” o “comanda” l'azione. Questo è quanto nel linguaggio ordinario chiamiamo intenzione: essa è l'inizio del fare—qualcosa—in modo che—qualcosa—di altro accada.<sup>8</sup>

TRE Questa breve visita al testo di Ricœur ci permette di raccogliere l'indicazione a considerare il *desiderio*, e di conseguenza la *volizione*, come nucleo ineliminabile in ogni azione determinata da un obiettivo, come forza che produce un atto di comunicazione orientato verso un effetto.<sup>9</sup> Nei

---

<sup>7</sup> Cfr. Zingale (2012) e (2020a).

<sup>8</sup> Ricœur (1977: 120-121 tr. it.).

<sup>9</sup> Anzi, secondo Ricœur «la volizione è un fatto contemporaneo all'azione stessa, non è un altro evento come nelle leggi dello choc; essa non apporta alcun tratto aggiuntivo: è logicamente identica all'azione che nomina. A questo proposito il *perché* della spiegazione non fa che sviluppare il *che cosa* della denominazione» (*ivi*: 75 tr. it.).

nostri termini, di un atto di comunicazione che deriva da un *progetto*. Le riflessioni di Ricœur possono infatti essere lette come un invito ad assegnare alla volizione il ruolo di prima e necessaria mossa di ogni atto progettuale.

DUE Mi viene da aggiungere un'altra osservazione. Questo «sforzo di ottenere il risultato che...» porta Ricœur a vedere all'interno della dimensione linguistica la dimensione della soggettività e a tentare di individuare «il posto che l'«atto mentale» ha in ciascuno degli atti illocutori» (Ricœur 1977: 110 tr. it.). Ciò vuol dire che ogni atto comunicativo è come animato da una *spinta*, ad esempio dalla forza dell'intenzionalità o del desiderio, la quale mette in gioco o in conflitto le diverse soggettività in relazione: una forza che va ben oltre il carattere “rappresentativo” di una lingua. Il senso che passa nel linguaggio, dice esplicitamente Ricœur, va congiunto con l'idea di *forza*, con la nozione del desiderio. Sentiamolo.

RICŒUR Se l'analisi linguistica trionfa facilmente nel caso in cui un motivo è una ragione di..., la sua argomentazione è meno decisiva quando si arriva alla considerazione del desiderio: la preoccupazione di opporre motivo a causa, a mio avviso, impedisce all'analisi linguistica di riconoscere un tratto fondamentale della motivazione, e cioè che essa congiunge una certa idea di forza con una certa idea di senso.<sup>10</sup>

UNO A proposito. Mi è parso di riscontrare nell'argomentazione di Ricœur un implicito schema circolare e ricorsivo, che sembra appunto il tracciato di un percorso progettuale. Questo:

- a) ogni atto linguistico è determinato da un'*intenzione*;
- b) ogni intenzione produce un *atto* come sforzo di “fare in modo che...”;
- c) il “fare in modo che...” è un'azione che persegue un *risultato*;
- d) il risultato con cui l'azione ha termine è un carattere dell'intenzione.

Se questa mia schematizzazione regge, non è del tutto azzardato ritrovare nelle osservazioni di Ricœur il carattere interpretativo-proiettivo della semiosi. Ciò che Ricœur indica come “intenzione volontaria” può essere facilmente riformulata come *intenzione progettuale*: la spinta a immaginare (inventare) una realtà possibile.

---

<sup>10</sup> Ricœur (1977: 77 tr. it.).

Avremo così un processo in cinque passaggi:

- 1) l'*intenzione volontaria* come interpretazione di una situazione problematica ovvero come assunzione di una sfida;
- 2) il *volere che* (in quanto atto mentale) come prefigurazione di un'azione o artefatto da progettare;
- 3) il *cominciare a fare* o *cercare di* come schizzo o sviluppo dell'intenzione in vista di un atto o artefatto;
- 4) il *fare in modo che* come il risultato effettuale cui l'intenzione progettuale tende. A ciò aggiungiamo:
- 5) il *risultato* come effetto o conseguenza dell'intenzione progettuale.

DUE Bene. Se la schematizzazione che proponi reggerà alla prova dei fatti, abbiamo la conferma che la teoria degli atti linguistici di Austin e Searle – da cui Ricœur prende spunto e che ha animato in senso pragmatico la filosofia del linguaggio – può essere rivisitata anche a partire da una visione dialogica e progettuale. Quella che stiamo cercando di delineare. Che poi è anche una visione della comunicazione, quando questa è ricerca di un effetto sull'altro: soggetto interlocutore, lettore, utente.

TRE Insomma, lo diciamo da tempo: il progetto è necessariamente relazionale; come il gioco, è *azione in relazione a un altro*.<sup>11</sup> Nella teoria di Austin e Searle è possibile così esplicitare una dimensione dialogica che spesso rischia di rimanere sullo sfondo, come ha ben visto Edda Weigand.

DUE Anche il progetto si trova dentro un flusso dialogico. Ogni artefatto progettato – riprendo le vostre parole –, da un lato viene pensato a partire da un'intenzione per richiedere un'azione conseguente; dall'altro agisce per soddisfare una richiesta di aiuto, si pone come servizio. Un cartello segnaletico ti invita a procedere in una determinata direzione, e nel compiere questa azione soddisfa la tua necessità di trovare la strada.

TRE Ogni progetto è relazionale e dialogico. Ma occorre ricordare che è dialogico in una accezione metodologica, non solo nel senso della reciproca apertura, comprensione e condivisione.

---

<sup>11</sup> Cfr. Zingale (2009).

UNO Sono d'accordo, a sentimento. Ma che cosa possiamo intendere con "dialogicità metodologica"?

TRE Mi riferisco alla logica dialogica del progetto rappresentata nella figura 19.1. E aggiungo ora che di fronte a qualsiasi artefatto o enunciato la nostra interpretazione è triplice: in una prima istanza ci interessiamo di capire che cosa sia l'artefatto e come esso si presenta; in una seconda istanza possiamo chiederci quale fosse l'intenzione progettuale dalla quale deriva; infine, non dobbiamo escludere dall'attività interpretativa qualche considerazione sull'effetto che tale artefatto produce su di noi.

UNO Mi fai venire in mente le tre *intentio* di cui parla Umberto Eco, e che mi sembra abbiamo già evocato. Mentre parlavi di intenzionalità, non potevo non pensare alla teoria delle tre intenzioni interpretative che Eco affronta nel secondo paragrafo del primo capitolo del suo *I limiti dell'interpretazione* (1990), chiamato "Tre tipi di intenzioni". Qui Eco fa confluire una serie di studi «sul momento della lettura, dell'interpretazione, della collaborazione o cooperazione del ricevente», ossia del lettore – o dell'utente. Insomma, come tiene a precisare, è una teoria che deriva da un «accumulo di discussioni precedenti». Come i nostri discorsi, del resto. Al tempo stesso, questa teoria a mio avviso apre verso un nuovo orientamento.

TRE Vale a dire?

UNO Penso che per diversi aspetti anche questa teoria può essere concepita secondo la schematicità triadica peirceana. Proviamo a inserire i suoi tre termini nel triangolo semiotico. In questo modo:

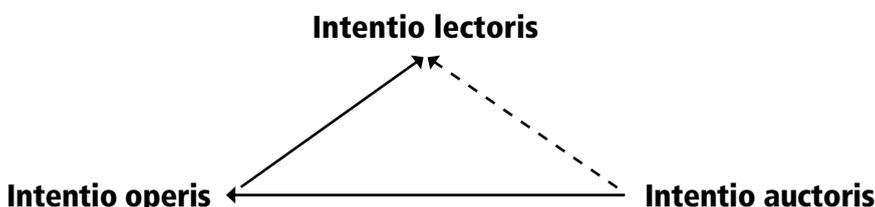


Figura 24.1. Le tre *Intentio* nel triangolo semiotico.

DUE D'accordo, ma dovresti spiegarti meglio. A un primo sguardo mi pare ragionevole che l'*intentio operis* occupi il posto del Segno. Ma perché, chiedo, l'*intentio auctoris* dovrebbe corrispondere all'Oggetto dinamico?

UNO Non si tratta di una corrispondenza, ma di una mera analogia di posizioni e relazioni.

Sentiamo direttamente da Umberto il passo in cui espone questa teoria. Da notare è l'incipit, dove si ricorda la differenza tra l'analisi del testo in "clima strutturalistico" (quando il testo viene indagato nei propri caratteri strutturali) e secondo una "pragmatica della lettura" (quando il testo viene considerato anche tenendo conto degli effetti che provoca sul destinatario).

ECO L'opposizione fra approccio *generativo* (che prevede le regole di produzione di un oggetto testuale indagabile indipendentemente dagli effetti che provoca) e approccio *interpretativo* [...] non è omogenea con un altro tipo di opposizione che circola nell'ambito degli studi ermeneutici, e che di fatto si articola come una tricotomia, e cioè quella fra interpretazione come ricerca della *intentio auctoris*, interpretazione come ricerca della *intentio operis* e interpretazione come imposizione della *intentio lectoris*.

Se negli ultimi tempi il privilegio conferito all'iniziativa del lettore (come unico criterio di definizione del testo) acquista eccezionali caratteristiche di visibilità, di fatto il dibattito classico si articolava anzitutto intorno all'opposizione fra questi due programmi:

- (a) si deve cercare nel testo ciò che l'autore voleva dire;
- (b) si deve cercare nel testo ciò che esso dice, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore.

Solo accettando il secondo corno nell'opposizione si poteva successivamente articolare l'opposizione tra:

- (b<sub>1</sub>) bisogna cercare nel testo ciò che esso dice in riferimento alla propria coerenza contestuale e alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifà;
- (b<sub>2</sub>) bisogna cercare nel testo ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii.

Questo dibattito sul senso del testo è di capitale importanza, ma non è affatto sovrapponibile al dibattito precedente fra approccio generativo e

approccio interpretativo. Infatti si può descrivere generativamente un testo, vedendolo nelle sue caratteristiche presunte oggettive – e decidendo tuttavia che lo schema generativo che lo spiega non intende riprodurre le intenzioni dell'autore, bensì la dinamica astratta per cui il linguaggio si coordina in testi in base a leggi proprie e crea senso indipendentemente dalla volontà di chi enuncia.

Del pari si può assumere un punto di vista ermeneutico, ammettendo tuttavia che il fine dell'interpretazione sia cercare ciò che l'autore voleva effettivamente dire, oppure ciò che l'Essere dice attraverso il linguaggio, senza peraltro ammettere che la parola dell'Essere sia definibile in base alle pulsioni del destinatario. Quindi si dovrebbe studiare la vasta tipologia che nasce dall'incrociarsi dell'opzione tra generazione e interpretazione con l'opzione tra intenzione dell'autore, dell'opera o del lettore, e soltanto in termini di combinatoria astratta questa tipologia darebbe adito alla formulazione di almeno sei potenziali teorie e metodi critici profondamente diversi.<sup>12</sup>

TRE Ringraziamo Umberto per questo ripasso, che a noi serve come sintesi. Anche io sono curioso di capire in che cosa consista l'analogia con il triangolo semiotico, e perché pensi che sia una buona idea. E poi perché ci hai detto di porre attenzione all'incipit? Perché interessa la differenza tra approccio generativo e approccio interpretativo?

UNO Perché è un nodo semiotico che va affrontato, visto che spesso viene inteso in modi fuorvianti. A scioglierlo, questo nodo, tutti avranno da guadagnarci. Ma se Eco lo sottolinea, è perché intende portare l'attenzione sul *lector*, ossia sull'elemento conclusivo – o momentaneamente conclusivo – del processo della comprensione o interpretazione di un qualsiasi testo. Un po' come in Peirce avviene con l'Interpretante, che conclude e rilancia la semiosi. Finché non si prende in considerazione ciò che avviene nella mente del *lector*, non si ha né significazione né comunicazione. Allo stesso modo, finché non si comprende la potenza della nozione di Interpretante, come effettivo luogo di elaborazione o rielaborazione del senso, non si può avere una piena cognizione della semiosi come processo.

---

<sup>12</sup> Eco (1990: 22-23).

Eco ci dice che è l'*intentio lectoris* che tiene in piedi il processo interpretativo – e a mio avviso anche quello generativo. Lo ribadiamo: si significa sempre *per qualcuno*, ed è questo *qualcuno* che dà realtà – la *realtà effettiva* della *Wirklichkeit*, non la *realtà empirica* – alla significazione. Il senso non può fluttuare solo all'interno delle acque del testo. Sarebbe come versare del vino in una coppa e lasciarlo lì dentro, senza berlo.

DUE Mi piace questa metafora. Ho sempre pensato che siano le azioni, i movimenti, l'accadere delle cose, a essere un modello per lo studio del linguaggio.

UNO C'è un'altra metafora. Concepire il linguaggio come organismo che, riprendo le parole di Eco, «si coordina in testi in base a leggi proprie e crea senso indipendentemente dalla volontà di chi enuncia», è come studiare un virus senza chiedersi né da che cosa è stato prodotto né a quali pericoli ci espone. No. Se il linguaggio è un virus, come poeticamente ci dice William S. Burroughs, va sempre studiato per la sua capacità di modificare lo stato delle cose – non solo per la sua “dinamica interna”.

Ma va da sé che ora, analogie a parte, non ho voglia di arrampicarmi per queste rocce teoriche, nelle quali fra l'altro si può facilmente inciampare e poi rovinosamente ruzzolare. Voglio invece ritornare al triangolo, per dire che in questa rappresentazione le tre intenzioni di cui parla Eco possono anch'esse venire considerate secondo una prospettiva dialogica. Anche la teoria delle tre *Intentio*, in altri termini, poggia su una dinamica dialogica: esse non solo non sono separabili, ma *si parlano*. Parlano inevitabilmente fra di loro, non importa se in accordo o in conflitto.

TRE Beh, questo lo si poteva capire fin dall'inizio. Abbiamo una mente comune, noi tre. Una *Commens*. Ma perché il triangolo delle tre intenzioni dovrebbe rendere esplicita la loro natura dialogica?

UNO Sappiamo che Eco nel suo libro del 1990 vuole evitare la deriva delle interpretazioni, vale a dire l'incondizionata libertà dell'*intentio lectoris*. Ma non possiamo dimenticare – pensa ancora al vino nel bicchiere<sup>13</sup> – che vi è

---

<sup>13</sup> Vedi “Diciannovesimo incontro”.

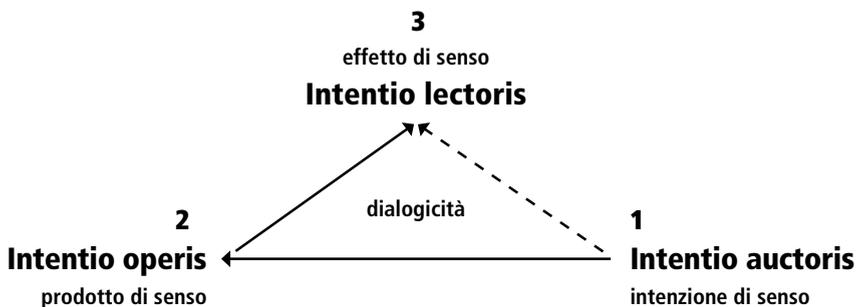


Figura 24.2. Il triangolo delle intenzioni progettuali.

chi sostiene che occorre soprattutto considerare l'*intentio operis*, ciò che si trova nel testo e solo al suo interno, senza occuparsi di ciò che si trova al di fuori del testo; infine, sappiamo, c'è chi ritiene che il senso di un'opera stia tutto in ciò che l'autore intendeva dire, nell'*intentio auctoris*.

Così facendo, in ognuno dei tre casi, sia l'analisi sia l'interpretazione mancheranno in qualcosa. Le tre *intentio* non solo si parlano, ma sono fra di loro interdipendenti. Ancora una volta, come per le funzioni della comunicazione,<sup>14</sup> l'una è la variabile dipendente dell'altra.

TRE Ecco, questi sono i benefici che ci vengono dalle associazioni. A volte il passare di palo in frasca è una via che conduce a delle sintesi. Qui la sintesi è un altro grafo, che riprende e completa sia quello appena visto sia quello della figura di un precedente incontro (fig. 19.1.). Potremmo chiamarlo *Triangolo delle intenzioni progettuali*. Ditemi se la figura 24.2. vi torna.

UNO Promettente. Ora spiegallo.

TRE Nella posizione dell'Oggetto dinamico [1], ma con ben altra funzione, si trova l'*intentio auctoris*, l'insieme delle intenzioni del progettista.

Nella posizione [2], quella del Representamen e qui con analogia funzione di mediazione, mettiamo l'*intentio operis*, ossia l'atto o artefatto comunicativo, o qualsiasi altro tipo di prodotto di senso.

Infine, sul vertice [3] dove abbiamo l'Interpretante, ecco l'insieme delle interpretazioni del lettore o enunciatario o utente, ossia lo sforzo di quest'ul-

<sup>14</sup> Vedi "Sedicesimo incontro" e "Diciassettesimo incontro".

timo per identificare motivazioni e strategie comunicative del progettista e del progetto, i suoi effetti di senso.

Questi tre momenti della dialogicità sono propri anche dell'azione progettuale e sono quelli del nostro motto: *Perché-Come-Per chi*. La dialogicità si insinua proprio fra queste tre polarità su cui ogni atto semiotico è di fatto costruito.

Questa la mia conclusione. Anzi, la nostra.

UNO C'è un'altra conclusione. E ritorno alla mia appassionata perorazione dell'Interpretante di poco fa. La posizione [3], quella originaria dell'Interpretante e qui dell'Effetto di senso e dell'*Intentio lectoris*, possiamo anche concepirla come la posizione in cui si presenta ciò che abbiamo chiamato Epifania: la manifestazione di un *sensu altro* come conseguenza di una abduzione, di una abduzione inventiva.<sup>15</sup> Forse è qui che dialogicità, alterità e inventiva si incontrano. In una aggiornata visione dell'Interpretante. Se avete ancora qualche minuto provo a spiegare che cosa mi sovviene.

TRE Tutto il tempo che ti serve. Questa sera possiamo tirar tardi.

UNO Bene. Converrete con me che l'idea diffusa che si ha dell'Interpretante è alquanto limitata. Si tende a concepire l'Interpretante solo come segno di un altro segno. Non è una visione scorretta, è limitata.

---

<sup>15</sup> Sull'abduzione inventiva vedi Bonfantini (1987 e 2021) e Zingale (2012).

## Ultimo incontro Nello spazio del *tra*

DUE Non ti vedo da due giorni, ma sembra che tu abbia passato un'altra notte insonne.

TRE Non proprio. Ma è vero, sono rimasto a guardare le stelle fino a tardi, ieri sera non c'era una nuvola e con Artù che mi hai lasciato in consegna abbiamo passeggiato fino ai prati più lontani e solitari del parco. Eravamo lui, io e, sopra di noi, le costellazioni. Come il cielo stellato di Kant. Ma come mai il cane della tua amica è ancora con noi? Quando torna la tua amica a riprendersi il cane?

DUE Visto che Artù si trova a suo agio con noi, ne ha approfittato per prolungare la sua vacanza. Ritournerà fra qualche settimana. Ma tu che cosa hai visto in quelle costellazioni?

TRE Un puro gioco, come un *Musement*. Ho osservato lo spazio tra una stella e l'altra. Ho immaginato che quelle lontanissime luci sulla volta celeste potremmo essere noi, distanti eppure pronti a stabilire connessioni. Poi ho pensato con quante altre stelle, o altri pianeti, ognuna di esse potrebbe mettersi in contatto; era tutto un disegnare con una riga immaginaria, molte righe, un intreccio senza fine. Già, una forma indeterminata. Era come tessere congiunzioni senza smettere mai. Nessun confine, nessun margine, solo una serie indefinita di possibili tracciati.

Poi mi sono detto che il *senso* sta proprio lì: non è nascosto dietro una coltre di parole o dipinti o altro, né racchiuso o sepolto dentro un'urna. Il senso non è da svelare, è da trovare. Lo si trova tracciando una linea dopo l'altra che via via tocchi gli indefiniti punti – nodi, direbbe Eulero – di un grafo interminabile. Il senso è nel congiungere punti, stabilire coniugazioni, e

nell'osservare che cosa accade dopo ogni nuova relazione. È nel percorrere una strada di cui non ricordi dove l'avevi iniziata, né hai visione del suo proseguimento. Il senso è nell'*infinito* del volto che incontri in questo migrare.

UNO E Artù?

TRE Artù guardava me e guardava le stelle. Mi piacerebbe dirti che eravamo in una *Einfihlung*, come avrebbe detto Enzo Paci, e tenterei anche di spiegarti perché. Ma come recita il noto aforisma di Wittgenstein, il nostro linguaggio ha limiti e questi sono anche i limiti, il confine, di ogni umano sapere e sentire. Al di là di essi non abbiamo possibilità di parlare di alcunché.<sup>1</sup> Ma l'*Einfihlung* non ha bisogno di linguaggio, non delle nostre usuali parole. Perché questo *sentire nel sentire dell'altro* non è in alcun modo confinabile. È anch'esso un infinito. Ciò che si trova oltre i confini del linguaggio non lo possiamo *dire*, ma lo possiamo *sentire*.

Io e Artù avevamo ognuno un proprio sentimento, non importa se differenti, importa che lo avevamo nello stesso luogo e nello stesso momento. Io sentivo il suo, lui il mio.

DUE Mi fai pensare a Leopardi e a Nietzsche a proposito del gregge.

TRE Sì, ma io non esclamai come il pastore errante di Leopardi «O greggia mia che posi, oh te beata, / Che la miseria tua, credo, non sai!». Tantomeno chiesi ad Artù, come Nietzsche alle pecore, «perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi?», perché non lo vedevo «attaccato [...] al piolo dell'istante, e perciò né triste né tediato» (Nietzsche [1874] 2016).

Artù era sereno, come me, aveva anch'egli i pensieri illuminati dalle stelle. Oltre i limiti del linguaggio, ciò che trovi è il sentimento del dialogare.

DUE Sapevo che avrei fatto bene a lasciarti Artù. Ma poi?

TRE Poi mi sorprese una domanda: se una stella volesse tendere lo sguardo verso un'altra stella, quale sceglierà? Quella più vicina a lei o una più lontana? E verso quale direzione volgerà lo sguardo?

---

<sup>1</sup> «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» (Wittgenstein 1922: 5,6).

---

Dico *sguardo*, ma non penso a quello del volto e degli occhi. Intendo il sentirsi protesi verso un *Altro da noi*, il sentire la spinta al contatto. Spinta e pulsione. Una tensione che tocca ogni parte sensibile del corpo.

La semiosi è l'essere *nella* relazione, abbiamo detto, ma è anche il protendere verso una meta. “Senso”, ricordiamo, almeno nella nostra lingua, vuol dire anche “direzione”.

UNO Per essere in relazione occorre attraversare uno spazio neutro, lo spazio del *tra*, lo *Zwischenraum* di Hannah Arendt, uno spazio che non è né mio né tuo. La relazione dialogica ha luogo quando si abbandona il proprio posto, caldo e sicuro, presidiato e difeso, per spostarsi verso l'alterità. Il tragitto verso l'Altro è una passeggiata durante la quale viene messa in crisi ogni presunta certezza sul mondo e su di noi.

TRE Io e Artù eravamo entrambi nello spazio del *tra*. E non solo tra noi due. Lo so che è pura poesia, ma quando ci si sente sereni è perché siamo in buona *Stimmung* con ogni cosa, una *Stimmung* che si accorda con la nostra, diceva Enzo Paci.

E così iniziai a immaginare ogni stella protesa verso altre stelle, muovendosi in esplorazione. Solo che loro, le stelle vere, si muovono in virtù di leggi fisiche, mentre noi ci muoviamo in virtù di leggi che definirei di *attrazione dialogica*. L'attrazione è una spinta, è un vettore. Appartiene al dominio della Secondità, di una “forza” che ci tiene in movimento, avvicinandoci e allontanandoci. Un forza semiosica. Ecco: senza Secondità non può esserci dialogicità. Dobbiamo pensare all'essere in relazione come a una Secondità che prosegue e si completa nella Terzità.

UNO Se parli di attrazione mi fai pensare all'amicizia e all'eros, e a tutte le altre parole che i greci avevano inventato per definire le relazioni di sentimento fra noi umani. Termini greci a parte, che cosa dici, può essere formulata una legge di attrazione dialogica?

TRE Non chiedermi questo, non ora. La nostra indagine è necessariamente incompiuta; sono molte le cose di cui non abbiamo ancora parlato. Ma da quanto abbiamo finora discusso, sappiamo che ognuno di noi, ogni Io, non è un'entità statica. È un'entità che chiamerei “dinamica e interpretante”,

perché agisce in un ambiente dinamico ed è portata a dover continuamente interpretare questo ambiente. Questo ambiente è la semiosfera in cui ogni Io vive, come l'*Umwelt* della zecca di Jakob von Uexküll. Dentro e intorno a ogni Io convivono e si agitano indefiniti Altri che confliggono, si urtano (dinamicamente, alla maniera degli atomi in un campo di forze), si incontrano e scontrano, si intersecano, contraddicono, influenzano e trasformano. Il fatto è che noi *urtiamo* continuamente contro l'alterità, ma sono poche le volte che ce ne accorgiamo. E ancor meno le volte che la intendiamo come una possibilità. – Ma non sto dicendo nulla di nuovo.

DUE Insomma, ribadisci che la dialogicità non ha ragion d'essere se non si parte dall'idea che ogni Io è di fatto un continuo confronto Io/Altro, e che l'alterità è una relazione semiosica irriducibile. A me viene da pensare che sia proprio in virtù dell'azione di questo *urto* che ha luogo il processo triadico della semiosi, perché – come scriveva Charley in un manoscritto<sup>2</sup> – è dalla relazione fra un *Qualcosa* e un *Altro*, ma attraverso un *Medio*, che si genera il pensiero.

UNO Sì, la metafora dell'urto può essere esplicativa. Ma c'è un'altra metafora che può aiutarci a comprendere la natura della dialogicità e dell'alterità, il nostro essere sempre *esposti* all'azione o allo sguardo dell'altro: quella della trasparenza. La visione dell'io come “interna pluralità”, come la chiama Augusto Ponzio, richiama la *glassy essence* di Peirce di cui parlavamo diversi giorni fa.<sup>3</sup>

TRE Siamo *glassy essence* anche nella sessualità. O meglio, lo siamo sempre più. Ci stiamo a fatica liberando dall'idea – una credenza ben radicata – del binarismo di genere.<sup>4</sup> Maschile e femminile. Due binari, due rette che non si incontrano mai, tranne, momentaneamente, in due casi, utili fra l'altro alla continuazione della specie: per l'appetito erotico e per la stabilità sociale. L'eros e la famiglia.

---

<sup>2</sup> Si tratta del breve manoscritto 915 che viene fatto risalire al 1892. Lo si trova tradotto in italiano con il titolo “Qualcosa, altro, terzo: una derivazione grafica” in Peirce (2003b).

<sup>3</sup> Vedi “Settimo incontro”.

<sup>4</sup> La letteratura sul binarismo è sempre più in crescita. Fra i tanti testi segnaliamo: Butler (1990) e (2004), Arfini e Lo Iacono (2012), Bernini (2017), Ferrante (2019).

Ma sappiamo ormai che la sessualità non abita solo fra queste due rette. Sappiamo che il binarismo è una mera costruzione culturale, direi una necessità tecnologica, come nei binari su cui viaggiano i treni o nei sensi di marcia delle strade su cui corrono le automobili. E nei computer. Positivo *vs* negativo.

Invece, fra le categorie semantiche “maschile” e “femminile” c’è un mondo che vediamo sempre più emergere e manifestarsi: la gamma del desiderio e degli affetti trascende queste due categorie. Per questo dobbiamo chiaramente affermare che *l’esperienza precede il linguaggio*.

DUE Ne abbiamo già parlato,<sup>5</sup> ma in questi giorni non lo abbiamo mai ribadito. Siamo *queer*: bizzarri, eccentrici, dalle forme sfuggenti, secondo la derivazione inglese. Come al solito, a me piace la derivazione dall’aggettivo e avverbio tedesco *quer*: traverso, di traverso, obliquo, di sbieco, e altro ancora. E anche: attraversare, *überqueren*. Insomma, si tratta di una deviazione, e quindi a suo modo ciò che è *queer* deriva da un’abduzione, dal cercare oltre il conosciuto: uno sguardo verso l’alterità, dentro ciò che non sappiamo, verso ciò che si apre alla scoperta.

TRE Il termine *queer* ha una semantica aperta, e questo è il suo giusto destino. Oggi sta a significare in particolare l’indeterminatezza o libertà degli orientamenti sessuali. Se vuoi, è lo spazio indefinito che sta *tra* due entità definite: come i numeri reali tra due numeri naturali. Come lo spazio *tra* le stelle che osservavo questa notte.

DUE Ne avessimo voglia, potremmo inventare una *Semantica del tra*: lo studio del senso che si trova nella relazione *tra* due entità qualsiasi.

TRE Può essere un invito ai nostri colleghi. L’amicizia, l’amore e l’eros, e quindi il desiderio, i sentimenti e le emozioni, sono l’esempio primo che mi viene in mente di questa possibile semantica. La sessualità è sempre *uno virgola altro*. È lo spazio che si trova tra il maschile e il femminile, ma anche tra l’eterosessualità e l’omosessualità, tra la sessualità e l’asessualità, e via di seguito. Tra le indefinite forme di sensorialità.

---

<sup>5</sup> Cfr. Zingale (2020b).

UNO Anche in questo caso vi propongo un passaggio di Martin Buber in cui sembra parlare proprio del senso che si produce *tra* due persone (in tedesco: *das Zwischen*, tradotto con “interrelazione”):

BUBER In una reale conversazione [...], in una reale lezione [...], in un reale abbraccio, che non sia una convenzione abituale, in un duello reale, e non fatto per gioco – in tutto questo, l'essenziale si compie non nell'uno e nell'altro dei due partecipanti, né in un mondo neutro che li comprende tutti e due insieme ad ogni altra cosa, ma, nel senso più preciso, tra i due, in una dimensione che, per così dire, è accessibile soltanto a loro due.<sup>6</sup>

DUE Mi fate venire in mente una canzone di Claudio Lolli, *L'amore è una metamorfosi*.

LOLLI

l'amore è una metamorfosi  
dal silenzio ad un suono  
da una vertigine di lana di vetro  
al diavolo in pietra su un duomo  
e non so più se sono una donna  
oppure tu sei un uomo  
ma in qualche modo, senza capire  
in qualche modo ci sono<sup>7</sup>

DUE Mi piace questa indeterminatezza, e che il perdersi nell'amore non ti faccia più sapere se sei uomo o donna. Sei *nell'amore*, e questo è tutto.

TRE A me questi riferimenti all'amore e alla sessualità dicono che l'eros, il piacere del corpo e della mente – scusatemi se ritorno alle tre categorie di Peirce –, sia qualcosa che attiva le *qualità* della Primità, la quale però necessita della *relazione* della Secondità, finendo poi per diventare *legge*, costruito culturale e istituzione: e siamo così nel dominio della Terzità. Ma mentre Primità e Secondità fanno parte del mondo in cui, per dirla alla

---

<sup>6</sup> Buber (1948: 117 tr. it.).

<sup>7</sup> Claudio Lolli, “L'amore è una metamorfosi”, in *Viaggio in Italia* (1998).

Heidegger, siamo stati gettati, la Terzità è opera nostra. È opera del nostro progetto, anche se è vero che assai spesso non abbiamo piena coscienza del dono della progettualità. Oppure ce ne dimentichiamo, perché alla facoltà progettuale non diamo importanza; o non avvertiamo la responsabilità sulle conseguenze a cui portano le nostre opere. Oppure usiamo la progettualità – la creatività – in modo superficiale, per appagare desideri che desideri non sono. Ma non voglio ancora divagare.

UNO Insomma, non sai staccarti dalle categorie peirceane.

TRE Non ritengo che debbano essere considerate solamente peirceane, sono anche nostre, di tutti. Sono categorie fenomenologiche che preparano la riflessione sulla semiosi. E quindi sulla significazione e sulla comunicazione.

Per questo vedo la relazione come una Secondità che permane all'interno della Terzità, ovvero sia all'interno dei nostri sistemi culturali. E intendo la Secondità come una tensione, secondo la metafora del moto stellare. Inevitabilmente tendiamo all'*Altro*; non importa se spinti dall'amore, come voleva Platone, o da ulteriori sentimenti o interessi.

DUE Proprio come fa Artù, il nostro cane in adozione. Sempre e comunque, anche quando dorme, quando gioca attratto da una foglia che vola. Abbiamo visto che il pastore errante di Leopardi crede – come tutti, fino a qualche decennio fa – che le pecore del suo gregge non abbiano coscienza del proprio dolore. Ma non è così: tutto il mondo vivente è in grado di *sapere*, di sentire e di sentirsi nel sentire dell'altro.

UNO Stiamo nuovamente dialogando. Ma che cosa abbiamo capito in queste giornate su questa terrazza? Abbiamo toccato diversi temi, passeggiando e vagando. Noto che cerchiamo l'alterità soprattutto dentro l'idea di Possibilità. Che è l'idea su cui si basa la semiotica progettuale. Come altri pensatori, la si può cercare anche altrove: nella divinità, nel tendere la mano al prossimo, nella scoperta della diversità e della pluralità. A noi interessa cercare di scorgere che cosa si trova nello spazio indefinito del possibile.

DUE Questa tua immagine me ne fa venire in mente un'altra: che noi semiotici dobbiamo accontentarci di constatare che è l'alterità la Grande Distesa del Senso.

TRE Grande Distesa del Senso, dici. Vale a dire, tutto il senso esistente? Come la canzone dei Led Zeppelin *Whole Lotta Love*?<sup>8</sup> Mettendo insieme le due cose, il senso e l'amore – tutto il senso e tutto l'amore possibili –, ritorciamo al centro del dialogo, alla sua vitalità. Perché il dialogo è necessario al senso, all'amore, alla vita.

UNO Visto che spesso chiamiamo in causa musicisti e cantautori, perché al prossimo incontro, domani, non proviamo a indagare se e quanto la musica sia dialogica?

TRE Cari amici di dialogo, in queste settimane abbiamo parlato più di quanto avevamo previsto. La nostra indagine non può che essere lacunosa o incompiuta e so già che alcuni scoveranno temi che non abbiamo trattato, autori e testi che non abbiamo citato. Molto di ciò su cui occorrerebbe indagare è ancora davanti a noi.

UNO E sì, è da qualche giorno che mi chiedo perché non abbiamo mai preso in considerazione Jacques Derrida.

TRE Hai ragione. Lo faremo. Ma ti ricordo che noi siamo come erranti che hanno camminato per una vasta pianura e non sanno nemmeno bene dove sono arrivati. Io ora voglio tornare a casa a dormire.

---

<sup>8</sup> Led Zeppelin, "Whole Lotta Love", in *Led Zeppelin II*, 1969.

## Uscita

*Dopo più di un mese e venticinque incontri le tre voci non sanno se continuare a incontrarsi e discutere. Sono consapevoli di non aver potuto dire tutto, ma anche che tutto non è loro possibile dire. Lasciano molte questioni da chiarire, alcuni modelli e grafi ancora da disegnare o ripensare. I loro libri, in casa o sulla terrazza, sono colmi di foglietti colorati e di brani segnati a matita. Anche quelli che non hanno preso in considerazione. Sono tentate di ricominciare daccapo, per riempire lacune e dimenticanze, per completare discorsi e invitare alla loro tavola altri amici. Sono convinte che dialogicità e alterità stiano davvero alla base del pensiero semiotico.*

*Tuttavia, avvertono quanto è improvvido il proseguire. Un sentimento senza nome, come una nube che mescola angoscia ed eccitazione, consiglia loro di concludere. Decidono quindi che per il momento va bene così e di risentirsi, semmai, in un'altra occasione.*

*Sotto quella tavola, ora apparecchiata per la cena, è accucciato, ma pronto per andare in passeggiata, il cane Artù, che infine è rimasto con le tre voci tutto il tempo e che a turno d'ora in poi porterà a girovagare per parchi, prati e boschi.*



# Bibliografia

*Testi citati e testi e opere che hanno accompagnato l'indagine.*

## **Abbagnano, Nicola**

1961 *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet; terza edizione aggiornata e ampliata da Giovanni Fornero, 1998.

## **Abelardo, Pietro**

*Pro e contro. Il prologo di «Sic et non»*, a cura di Riccardo Mazzarol, Milano, Atì, 2012.

## **Abramović, Marina**

2010 *The Artist is Present*, The Museum of Modern Art New York.

## **Abramović, Marina e Ulay**

1977 *Imponderabilia*, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna.

## **Alighieri, Dante**

*La divina commedia*, Milano, Hoepli, 1987.

## **Arfini, Elisa A. G.; Lo Iacono, Cristian (a cura di)**

2012 *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Pisa, ETS.

## **Augé, Marc**

2019 *Chi è dunque l'altro?*, Milano, Cortina Raffaello.

## **Austin, John L.**

1962 *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Oxford Univ. Press; tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova-Milano, Marietti, 1987.

## **Bachtin, Michail M.**

1963 *Problemy poetiki dostoevskogo*; tr. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

1979 *Estetika slovesnogo tvorcestva (Estetica dell'arte verbale)*, Mosca, Iskusstvo; tr. it. *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1981.

## **Baglione, Andrea**

2018 *Filosofia del ping-pong*, Genova, Il melangolo.

## **Bally, Charles**

1932 *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke; tr. it. *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, il Saggiatore, 1963.

**Barbato, Guido (a cura di)**

2019 *Vincenzo Agnetti. Archivio 04*, Milano, Ready-made.

**Barthes, Roland**

1977 *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

1978 *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981.

1982 *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

**Baule, Giovanni; Bucchetti, Valeria (a cura di)**

2012 *Anticorpi comunicativi. Progettare per la comunicazione di genere*, Milano, FrancoAngeli.

**Baule, Giovanni; Caratti, Elena**

2016 *Design è traduzione: il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Milano, FrancoAngeli.

**Bekoff, Marc**

2018 "I cani vogliono solo divertirsi, e sanno come farlo", *Animal Studies*, 21/2018.

**Beneduce, Roberto**

2019 *Etnopsichiatria. Sofferenza mentale e alterità fra storia, dominio e cultura*, Roma, Carocci.

**Benveniste, Émile**

1966-1974 *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard; tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971-1985.

1966 *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori.

**Bergman, Ingmar**

1966 *Persona*, Svensk Filmindustri.

**Bernini, Lorenzo**

2017 *Le teorie queer. Un'introduzione*, Milano, Mimesis.

**Bertin, Jacques**

1967 *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Ehess.

**Bertolucci, Bernardo**

1964 *Prima della rivoluzione*, Iride Cinematografica.

**Bianchi, Enzo**

2010 *L'altro siamo noi*, Torino, Einaudi.

**Boeri, Cristina**

2018 *Color loci placemaking. La pianificazione e la progettazione del colore urbano tra continuità e rinnovamento*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli.

**Bohm, David**

1996 *On dialogue*, London-New York, Routledge, 2004; tr. it. *Sul dialogo*, Pisa, ETS, 2014.

**Bonfantini, Massimo A.**

- 1980 “Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce”, in Peirce (1980).
- 1982 “L’occhio sull’argomentazione nella comunicazione di massa”, in Franco Rositi, *I modi dell’argomentazione e l’opinione pubblica*, Torino, Eri.
- 1983 “Per un materialismo storico ‘ultramarxista’”, ora in Bonfantini (2014).
- 1984a “Introduzione: Peirce e l’abduzione”, in Charles S. Peirce, *Le leggi dell’ipotesi*, Milano, Bompiani.
- 1984b *Semiotica ai media*, Bari, Grafis, 2004<sup>2</sup>.
- 1987 *La semiosi e l’abduzione*, Milano, Bompiani.
- 1990 *Semiosis of Projectual Invention*, “Versus”, 55/56.
- 1991 “I tre tipi di dialogo”, in M.A. Bonfantini e A. Martone (a cura di), *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Napoli, Esi.
- 2000 *Breve Corso di Semiotica*, Napoli, Esi.
- 2003 “Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce”, in Ch. S. Peirce, *Opere*, Milano, Bompiani.
- 2004 “La semiosi dell’invenzione progettuale”, in M.A. Bonfantini e M.T. Terenzi (2004, a cura di).
- 2010 *Platone: tutto spiegato, interpretato e discusso per filo e per segno, dialogo per dialogo*, Napoli, Esi.
- 2014 *Il materialismo storico pragmaticista*, Brescia, ATì.
- 2021 *Scritti sull’inventiva. Saggi e dialoghi*, Milano, Mimesis.

**Bonfantini, Massimo A. (a cura di)**

- 2013 *Quale realismo per un nuovo pensiero critico, illuminista, propositivo?*, Brescia, ATì.
- 2016 *Storia Storie Romanzo. Per una filosofia delle narrazioni*, Napoli, Esi.

**Bonfantini, Massimo A.; Fabbrichesi, Rossella; Zingale, Salvatore (a cura di)**

- 2015 *Su Peirce. Interpretazioni, ricerche, prospettive*, Milano, Bompiani.

**Bonfantini, Massimo A.; Ferraresi, Mauro**

- 2006 “Il Manifesto di Psòmega”, in Club Psòmega (2006).

**Bonfantini, Massimo A.; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto**

- 2006 *I dialoghi semiotici. Sul dialogo, sulla menzogna e la verità, sui nuovi mass-media, sulla retorica e l’argomentazione, sulla testualità e la discorsività, sull’ideologia e l’utopia, 1982-2006*, Napoli, Esi.

**Bonfantini, Massimo A.; Ponzio, Augusto**

- 1986 *Dialogo sui dialoghi. Dove si parla di filosofia, scienza, utopia, semiotica, musica, poesia, ecotopia e così via discorrendo*, Napoli, Esi, 2010.

**Bonfantini, Massimo A.; Proni, Giampaolo**

- 1980 *To Guess or Not To Guess?*, “Scienze umane”, 6. Anche in Eco e Sebeok (a cura di) 1983.

**Bonfantini, Massimo A.; Proni, Giampaolo; Zingale, Salvatore (a cura di)**

- 2018 *Riprendiamoci la storia. Centralità delle scienze umane per il progetto di una vita migliore*, Milano, ATì.

**Bonfantini, Massimo A.; Renzi, Emilio (a cura di)**

2001 *Oggetti Novecento*, Bergamo, Moretti&Vitali.

**Bonfantini, Massimo A.; Terenzi, Marina T. (a cura di)**

2004 *Come inventare e progettare alla maniera di Poe. Filosofia della composizione*, Bergamo, Moretti&Vitali.

**Bonfantini, Massimo A.; Zingale, Salvatore**

2005 “Sul contatto”, in Zingale (2005).

**Bonfantini, Massimo A.; Zingale, Salvatore (a cura di)**

1999 *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2002<sup>2</sup>.

**Borgna, Eugenio**

1999 *Noi siamo un colloquio. Gli orizzonti della conoscenza e della cura in psichiatria*, Milano, Feltrinelli.

2015 *Parlarsi. La comunicazione perduta*, Torino, Einaudi.

**Brecht, Bertolt**

1928 *Die Dreigroschenoper*, Wien-Leipzig, Universal-Edition AG; tr. it. *L'opera da tre soldi*, Torino, Einaudi, 1956.

1956 *Flüchtlingsgespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2016; tr. it. *Dialoghi di profughi*, Torino, Einaudi, 1977.

**Broccoli, Amelia**

2021 *Dialogare*, Brescia, Scholé.

**Buber, Martin**

1923 “Ich und Du”, in *Das dialogische Prinzip*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1962; tr. it. “Io e Tu”, in *Il principio dialogico e altri saggi*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1993. Traduzione parziale in Buber (2019).

1930 “Zwiesprache”, in *Das dialogische Prinzip*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1962; tr. it. “Dialogo”, in *Il principio dialogico e altri saggi*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1993.

1948 *Das Problem des Menschen*, Heidelberg Schneider, 1954; tr. it. *Il problema dell'uomo*, Genova, Marietti, 2019.

2019 *La vita come dialogo*, a cura di Michele Marchetto, Brescia, Scholé.

**Bucchetti, Valeria**

2021 *Cattive immagini. Design della comunicazione, grammatiche e parità di genere*, Milano, FrancoAngeli.

**Bühler, Karl**

1934 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Frankfurt am Main, Fischer; tr. it. *Teoria del linguaggio*, Roma, Armando, 1983.

**Butler, Judith**

1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routled-

- ge; tr. it. *Questione di genere, Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- 2004 *Undoing Gender*, New York-London, Routledge; tr. it. *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.

**Camaioni, Luigia**

- 1995 *La teoria della mente. Origini, sviluppo e patologia*, Roma-Bari, Laterza.

**Caputo, Cosimo**

- 2010 *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.

**Carrega, Ugo**

- 1999 «“...di traverso a la Mente, eccetera...”», Colognola Ai Colli (VR), Adriano Parise.

**Caviglia, Giorgio**

- 2007 *Teoria della mente, attaccamento disorganizzato, psicopatologia*, Roma, Carocci.

**Cimatti, Felice**

- 2004 *Mente, segno e vita. Elementi di filosofia per scienze della comunicazione*, Roma, Carocci.

**Cimoli, Anna Chiara**

- 2018 *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa*, Bologna, LUEB.

**Club Psòmega**

- 1986 *La forma dell'inventiva*, Milano, Unicopli.
- 1988 *Il pensiero inventivo*, Milano, Unicopli.
- 1998 *La vita inventiva*, Napoli, Esi.
- 2006 *L'inventiva. Psòmega vent'anni dopo*, Milano, Moretti&Vitali.

**Conrad, Joseph**

- 1908 *The Duel. A Military Tale*, The Pall Mall Magazine, Vol. XLI; tr. it. *Il duello* Milano, Bompiani, 2018.

**Cosenza, Giovanna**

- 1998 “Semiosi”, in Abbagnano ([1961] 1998).

**Costa, Vincenzo**

- 2011 *Alterità*, Bologna, il Mulino.

**Courant, Richard; Robbins, Herbert**

- 1941 *What is Mathematics? An Elementary Approach to Ideas and Methods*, New York, Oxford University Press, 1996; tr. it. *Che cos'è la matematica? Introduzione elementare ai suoi concetti e metodi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

**Csikszentmihályi, Mihály**

- 1996 *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York, Quality Paperback Book Club; tr. it. *Flow. Psicologia dell'esperienza ottimale*, Macerata, Roi Edizioni, 2021.

**Curi, Umberto**

2010 *Straniero*, Milano, Raffaello Cortina.

**Dal Lago, Alessandro**

2012 *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli.

**Dalla, Lucio**

1977 "Com'è profondo il mare", in *Com'è profondo il mare*.

**Damiano, Luisa**

2009 *Unità in dialogo. Un nuovo stile per la conoscenza*, Milano, Bruno Mondadori.

**Darwin, Charles**

1872 *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murrey; tr. it. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

**De André, Fabrizio**

1968 "La guerra di Piero", in *Volume III*.

1968 "Il pescatore", in *Volume III*.

1981 "Canto del servo pastore", in *Fabrizio De André [L'indiano]*.

1996 "Khorakhanè", in *Anime salve*.

**De Gregori, Francesco**

1985 "La storia siamo noi", in *Scacchi e tarocchi*.

**Demaria, Cristina; Tiralongo, Aura**

2019 *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani.

**Deni, Michela; Proni, Giampaolo (a cura di)**

2008 *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing*, Milano, FrancoAngeli.

**De Santis, Cristiana**

2016 *Che cos'è la grammatica valenziale*, Roma, Carocci.

**Detienne, Marcel**

1967 *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*; tr. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari-Roma, Laterza, 2008.

**Devecchi, Gabriele**

1959 *Scultura da prendere a calci*, MAMbo Bologna.

**Di Napoli, Giuseppe**

2006 *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, Torino, Einaudi.

**Dizionario di medicina Treccani**

<<https://www.treccani.it/enciclopedia/>>.

**Domingues, Felipe**

2018 *Pragmatism within Design Practices. A Proposal of Paradigm Shift in Design Semiotics Research*, PhD Thesis, Dipartimento di design, Politecnico di Milano.

**Eco, Umberto**

- 1968 *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani.  
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.  
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.  
1983 *Sette anni di desiderio. Cronache, 1977-1983*, Milano, Bompiani.  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.  
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.  
2012 *Di un realismo negativo*, in De Caro, M. e Ferraris, M. (a cura di) *Bentornata realtà*;  
2013 "Su un realismo negativo", in Bonfantini (2013, a cura di).

**Eco, Umberto; Sebeok, Thomas A. (a cura di)**

- 1983 *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani.

**Eschilo**

*Prometeo incatenato*, Milano, Mondadori, 2009.

**Fabbrichesi, Rossella**

- 2012 *In comune. Dal corpo proprio al corpo comunitario*, Milano, Mimesis.

**Fabbrichesi Leo, Rossella**

- 1986 *Sulle tracce del segno. Semiotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di Charles S. Peirce*, Firenze, La Nuova Italia.  
1992a *Il concetto di relazione in Peirce. Dalla genesi categoriale alla notazione logico-diagrammatica*, Milano, Jaca book.  
1992b Introduzione a Peirce (1992c).

**Fabris, Adriano**

- 2011 *La scelta del dialogo. Breviario filosofico per comunicare meglio*, Padova, Messaggero.

**Fadda, Emanuele**

- 2013 *Peirce*, Roma, Carocci.  
2014 "Dalla parte di Cerbero. Peirce e la comunicazione", *RIFL*, 32-42. <DOI 10.4396/04SFL2014>.  
2018 *Troppo lontani, troppo vicini. Elementi di prossemica virtuale*, Macerata, Quodlibet.  
2022 "Il reale che non esiste. Sulla relazione tra realtà ed esistenza in Peirce", in Emanuele Coco (a cura di), *L'invenzione della realtà. Scienza, mito e immaginario nel dialogo tra psiche e mondo oggettivo*, Pisa, ETS, 2022.

**Falcinelli, Riccardo**

- 2017 *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi.

**Fele, Giolo**

- 2007 *L'analisi della conversazione*, Bologna, il Mulino.

**Ferrante, Antonia Anna**

- 2019 *Pelle queer, maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*, Milano, Mimesis.

**Ferraro, Guido**

2012 “Attanti: una teoria in evoluzione”, in Lorusso, Paolucci, Violi, Violi (2012, a cura di).

**Ferroni, Giulio (a cura di)**

1985 *Il Dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio.

**Fleck, Ludwik**

1935a *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980; tr. it. *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico. Per una teoria dello stile e del collettivo di pensiero*, Bologna, il Mulino, 1983.

1935b “O obserwacyi naukowej i postrzeganiu wogól”, in Fleck (2009) con il titolo “Osservazione scientifica e percezione in generale”.

1936 “Zagadnienie teorii poznawani”, in Fleck (2009) con il titolo “Il problema dell’epistemologia”.

2009 *La scienza come collettivo di pensiero. Saggi sul fatto scientifico*, Milano, Melquíades.

2019 *Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse*, Berlin, Suhrkamp; tr. it. *Stili di pensiero. La conoscenza scientifica come creazione sociale*, Milano, Mimesis.

**Floch, Jean-Marie**

1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Milano, FrancoAngeli, 2002.

1995 *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Identità visive: Waterman, Apple, IBM, Chanel, Ikea e altri casi di marca*, Milano, FrancoAngeli, 2016.

**Fofi, Goffredo**

1987 “Per un cinema impietoso”, in *Lo sguardo degli altri. Cinema e handicap*, Regione Lombardia, Provincia di Milano, Comune di Milano.

**Frege, Gottlob**

1892 “Über Sinn und Bedeutung”, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*; tr. it. “Senso e significato”, in Andrea Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 2001.

**Frisch, Max**

2014 *Aus dem Berliner Journal*, Berlin, Suhrkamp.

**Gaber, Giorgio**

1976 “Il comportamento”, in *Libertà obbligatoria*.

**Gadamer, Hans-Georg**

1960 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1972; tr. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2019.

1972 *L’incapacità di comunicare*, in Id. *Verità e metodo 2*, Milano, Bompiani, 1996.

**Galatolo Renata; Pallotti, Gabriele**

1999 *La conversazione. Un'introduzione allo studio dell'interazione verbale*, Milano, Raffaello Cortina.

**Galilei, Galileo**

1632 *Dialogo sui massimi sistemi, tolemaico e copernicano*, in *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.

**Galimberti, Umberto**

2004 *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli.

**Garroni, Emilio**

1969 Introduzione a Salanitro (1969).

**Genette, Gérard**

1982 *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 2014.

**Germak, Claudio; Bistagnino, Luigi; Celaschi, Flaviano**

2008 *Uomo al centro del progetto: design per un nuovo umanesimo = Man at the centre of the project : design for a new humanism*, Torino, Umberto Allemandi & C.

**Goffman, Erving**

1963 *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Simon&Schuster; tr. it. *Stigma. Note sulla gestione dell'identità degradata*, Verona, Ombre Corte, 2018.

1969 *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; tr. it. *L'interazione strategica*, Bologna, il Mulino, 1971.

1983 *The Interaction Order: American Sociological Association*, 1982 Pers. Address, *American Sociological Review*, 48, 1; tr. it. *L'ordine dell'interazione*, Roma, Armando, 2007.

**Goldoni, Carlo**

1745 *Arlecchino servitore di due padroni*, Milano, Rizzoli, 2012.

**Greimas, Algirdas J.**

1966 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse; tr. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000.

1970 *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

1983 *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1984.

**Greimas, Algirdas J.; Courtés, Joseph**

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, Paris, Hachette.

**Grice, Paul H.**

1967 *Logic and Conversation*, The William James Lectures at Harvard University, lezione

II, in *Syntax and Semantics. Speech Acts*, a cura di P. Cole e J. L. Morgan, Academic Press, New York-London; tr. it. in Sbisà (1978, a cura di).

**Hall, Edward T.**

1966 *The Hidden Dimension*, New York, Knopf Doubleday; tr. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1968.

**Han, Byung-Chul**

2016 *Die Austreibung des Anderen*, Frankfurt am Main, Fischer; tr. it. *L'espulsione dell'Altro. Società, percezione e comunicazione oggi*, Milano, Nottetempo, 2017.

**Handke, Peter**

1970 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it. *Prima del calcio di rigore*, Milano, Feltrinelli, 2000.

2022 *Zwiesgespräch*, Berlin, Suhrkamp; tr. it. *Dialogo*, Milano, Guanda, 2023.

**Hesse, Mary B.**

1963 *Models and Analogies in Science*, University of Minnesota; tr. it. *Modelli e analogie nella scienza*, Milano, Feltrinelli, 1980.

**Hjelmslev, Louis T.**

1943 *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisc, Univ. of Wisconsin Pr.; tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

1954 "La stratification du langage", *Word*, 10, 2-3; tr. it. *La stratificazione del linguaggio*, Lecce, Pensa multimedia, 2018.

**Hoffmann, Michael H.G.**

2001 "Peirces Zeichenbegriff: seine Funktionen, seine phänomenologische Grundlegung und seine Differenzierung". <<https://www.semanticscholar.org/paper/Peirces-Zeichenbegriff%3A-seine-Funktionen%2C-seine-und-Hoffmann/6ca025c22eb82a48cd44ffb0723a52826e7318a7>>, online il 24 settembre 2023.

**Horkheimer, Max**

1970 *Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen. Ein Interview*, Hamburg, Furche-Verlag; tr. it. *La nostalgia del totalmente altro*, Brescia, Queriniana, 2019.

**Israel, Giorgio**

2015 *La matematica e la realtà. Capire il mondo con i numeri*, Roma, Carocci.

**Jachia, Paolo; Ponzio, Augusto (a cura di)**

1993 *Bachtin e...*, Bari-Roma, Laterza.

**Jakobson, Roman**

1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

**Johnson, Steven**

2010 *Where good ideas come from. The natural history of innovation*, New York, Riverhead Books; tr. it. *Dove nascono le grandi idee: storia naturale dell'innovazione*, Milano, Rizzoli, 2017.

**Joyce, James**

1944 *Stephen Hero*, London, Jonathan Cape.

**Jullien, François**

2012 *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Paris, Éditions Galilée; tr. it. *Contro la comparazione. Lo «scarto» e il «tra» . Un altro accesso all'alterità*, Milano, Mimesis, 2014.

2016 *Il n'y a pas d'identité culturelle. Mais nous défendons les ressources d'une culture*, Paris, L'Herne; tr. it. *L'identità culturale non esiste*, Torino, Einaudi.

**Jung, Carl Gustav**

1921 "Psychologische Typen", in *Gesammelte Werke*, Band 6, Solothurn, Walter, 1995; tr. it. *Dizionario di psicologia analitica*, Torino, Boringhieri, 1977.

**Kapuściński, Ryszard**

2006 *Ten Imy*, Warszawa, Czytelnik; tr. it. *L'altro*, Milano, Feltrinelli, 2015.

**Lancioni, Tarcisio**

2020 *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano, Mimesis.

**Latella, Gracia**

1986 "Interaction", in Greimas e Courtés (1986).

**Led Zeppelin**

1969 "Whole Lotta Love", in *Led Zeppelin II*.

**Leopardi, Giacomo**

1825 "L'infinito", in *Canti*, Milano, Rizzoli.

1827 *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 1990.

**Lévinas, Emmanuel**

1961 *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, The Hague, Martinus Nijhoff; tr. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 2019.

1967 "Langage et proximité", in Id. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin; tr. it. in *La traccia dell'altro*, Napoli, Pironti, 1979.

1974 *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin; tr. it. *Dall'esistenza all'esistente*, Bologna, Marietti, 2019.

1991 *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset et Frasnelle; tr. it. *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, Milano, Jaca Book, 2002.

**Lévinas, Emmanuel; Marcel, Gabriel; Ricoeur, Paul**

1954 *Il pensiero dell'altro*, a cura di Franco Riva, Roma, Lavoro, 2008.

**Lolli, Claudio**

1998 "L'amore è una metamorfosi", in *Viaggio in Italia*.

**Lorusso, Anna Maria; Paolucci, Claudio; Violi, Patrizia (a cura di)**

2012 *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press.

**Lotman, Jurij M.**

1984 “O semiosfere”, in *Trudy po Znakovym Sistemam*, Tartu; tr. it. in *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

**Magli, Patrizia; Pozzato, Maria Pia**

1984 “La grammatica narrativa di Greimas”, in Greimas (1983).

**Magris, Claudio**

1995 *Le voci*, Genova, Il Melangolo.

**Maldonado, Tomás**

1970 *La speranza progettuale*, Torino, Einaudi.

**Malinowski, Bronisław**

1923 “The Problem of Meaning in Primitive Languages”, in Ogden e Richards (1923).

**Malvinni, Paolo Domenico (a cura di)**

2020 *Lectores in fabula: teoria e pratica dei Gruppi di lettura condivisa*, Roma, Associazione italiana biblioteche.

**Mann, Thomas**

1912 *Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992; tr. it. *La morte a Venezia*, Torino, Einaudi, 2015.

1919 *Herr und Hund. Ein Idyll*; tr. it. *Padrone e cane e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

**Marchesini, Roberto**

2008 “Alterità non umane”, in *Liberazioni*, <<http://www.liberazioni.eu/wp-content/uploads/2019/10/Marchesini-01.pdf>>, online il 15 settembre 2023.

2014 “Alla fonte di Epimeteo”, in *aut aut*, 361, 34–51.

2016 *Alterità. L'Identità come relazione*, Modena, Mucchi.

2018a *Pensieri sull'animalità*, Bologna, Apeiron Editoria.

2018b “In fondo, in fondo... c'è sempre un gioco”, *Animal Studies*, 21/2018.

**Marcolin, Francesco (a cura di)**

2005 *Glossario di ergonomia*, Edizione INAIL.

**Marcilli, Attilio**

1971 *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni.

1978 *Teoria del campo 2. Corso di metodologia alla visione*, Firenze, Sansoni.

**Marsciani, Francesco**

2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.

**Marsciani, Francesco; Zinna, Alessandro**

1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

**Marx, Karl**

1932 *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Hamburg, Meiner, 2008; tr. it. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1973.

**Mazzara, Bruna M.**

1997 *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, il Mulino.

**Mead, George H.**

1934 *Mind, Self, and Society*, Chicago, University of Chicago Press; tr. it. *Mente, Sé e società*, Firenze, Giunti.

**Migliore, Tiziana (a cura di)**

2022 *Destinatari e destinanti*, Milano, Meltemi.

**Montaigne**

1580 “L’arte di conversare”, in *Saggi*, Libro III, Milano, Mondadori, 1986.

**Monterroso, Augusto**

1992 *Opere complete (e altri racconti)*, Milano, Zanzibar.

**Morellet, André**

1812 *L’arte di conversare. Note per un saggio sulla conversazione*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1999.

**Morris, Charles W.**

1934 Prefazione a Mead (1934).

1948 *The Open Self*, New York, Prentice-Hall; tr. it. *L’io aperto: semiotica del soggetto e delle sue metamorfosi*, Lecce, Pensa multimedia, 2017.

**Nietzsche, Friedrich**

1874 *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*; tr. it. *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2016.

**Nussbaum, Martha C.**

1995 “Objectification”, in *Philosophy & Public Affairs*, 24, 4, 249–291.

**Ogden, Charles K.; Richards, Ivor A.**

1923 *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc.; *Il significato del significato. Studio dell’influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, Milano, il Saggiatore, 1975.

**Omero**

*Odissea*, Milano, Feltrinelli, 2014.

**Paci, Enzo**

1961 *Diario fenomenologico*, Milano, Bompiani.

1963 *Funzione delle scienze e significato dell’uomo*, Milano, il Saggiatore.

1965 *Tempo e relazione*, Milano, il Saggiatore.

### **Paolucci, Claudio**

- 2006 “Lucien Tesnière autore della Logica dei relativi. Su alcune insospettite corrispondenze tra Peirce e lo strutturalismo”, *E/C*, <[www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it)>, online il 15 settembre 2023.
- 2015 “Logica dei relativi, semiotica e fenomenologia. Per un Peirce ‘non-standard’”, in Bonfantini, Fabbrichesi, Zingale (2015).

### **Peirce, Charles Sanders**

- 1891 *Pensiero e scrittura*, MS 956, a cura di S. Marietti, <<http://filologiaccognitiva.let.uniroma1.it/peircet.html>>, online il 24 settembre 2023.
- 1898 *La filosofia e la condotta della vita*, in Peirce (2005: 231-252).
- 1906 *Sui grafi esistenziali quali strumento di ricerca logica*, MS 498, in Peirce 2003b.
- 1931-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Voll. I-VI, 1931-1935, a cura di Ch. Hartshorne e P. Weiss; voll. VII-VIII, 1958, a cura di A.W. Burks, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- 1980 *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi.
- 1982-2000 *Writings of Charles S. Peirce: a Chronological Edition*, a cura del “Peirce Edition Project”, Bloomington, Indiana University Press. Vol. I (1857-1866), 1982; vol. II (1867-1871), 1984; vol. III (1872-1878), 1986; vol. IV (1879-1884), 1989; vol. V (1884-1886), 1993; vol. VI (1886-1890), 2000.
- 1984 *Le leggi dell'ipotesi*, antologia a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani.
- 1992a *The Essential Peirce 1. Selected Philosophical Writings*, Bloomington, Indiana Univ. Press.
- 1992b *The Essential Peirce 2. Selected Writings*, Bloomington, Indiana Univ. Press.
- 1992c *Categorie*, a cura di Rossella Fabbrichesi Leo, Roma, Laterza.
- 2003a *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, con la collaborazione di Giampaolo Proni, Milano, Bompiani.
- 2003b *Pragmatismo e grafi esistenziali*, a cura di S. Marietti, Milano, Jaka Book.
- 2005 *Scritti scelti*, a cura di G. Maddalena, Torino, Utet.
- 2008 *Esperienza e percezione. Percorsi nella fenomenologia*, a cura di Maria Luisi, Pisa, ETS.

### **Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie**

- 1958 *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1966.

### **Petrilli, Susan**

- 1987 *Il dialogare dei segni: Peirce e Bachtin*, “Idee”, 5/6.
- 1993 *Dialogicità e interpretazione nello studio dei segni*, “Segni e comprensione”, 18, VII.
- 2005 *Percorsi della semiotica*, Bari, B.A. Graphis.
- 2016a “Dialogo e romanzo in Michail Bachtin”, in Bonfantini (2016, a cura di). Anche in Petrilli e Ponzio (2019).
- 2016b “Dialogue, responsibility and literary writing: Mikhail Bakhtin and his Circle”, in *Semiotica*, 213, 307-343.
- 2021 *Senza ripari. Segni, differenze, estraneità*, Milano, Mimesis.

### **Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto**

- 2019 *Identità e alterità: per una semioetica della comunicazione globale*, Milano, Mimesis.

**Pirandello, Luigi**

1925 *Uno, nessuno e centomila*, Torino, Einaudi, 2017.

**Platone**

*Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2014.

*Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1971.

**Poe, Edgar Allan**

1846 *The Philosophy of Composition*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017; tr. it. *Filosofia della composizione*, in M.A. Bonfantini e M.T. Terenzi (a cura di) 2004.

**Poincaré, Jules-Henri**

1908 *Science et Méthode*, Paris, Flammarion; tr. it. *Scienza e metodo*, Torino, Einaudi, 1997.

**Ponzio, Augusto**

1986 *Il rapporto di alterità in Bachtin, Blanchot, Lévinas*, in F. Corona (a cura di), *Bachtin teorico del dialogo*, Milano, Angeli, 1986.

1992 *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani, 2003.

1993 “Bachtin e Peirce: Segno, interpretazione, comprensione”, in P. Jachia e A. Ponzio (a cura di) 1993.

1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari, Levante.

2014 *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-29*, Milano, Bompiani.

2019a *Con Emmanuel Lévinas. Alterità e identità*, Milano, Mimesis.

2019b “L'oscenità dell'identico”, in Petrilli e Ponzio (2019).

2020 Intervista raccolta da Mary Sellani per *Incroci on line*: <<https://incrocionline.wordpress.com/2020/03/18/prossimita-e-diritti-al-tempo-del-covid-19-intervista-ad-augusto-ponzio-a-cura-di-mary-sellani>>, online il 26 settembre 2023.

**Ponzio, Luciano (a cura di)**

2020 *La persistenza dell'altro. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria*, Lecce, Pensa multimedia.

**Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan**

2002 *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*, Milano, Spirali.

**Profumi, Emanuele; Iacono, Alfonso M. (a cura di)**

2019 *Ripensare la politica. Immagini del possibile e dell'alterità*, Pisa, Edizioni ETS.

**Proni, Giampaolo**

1990 *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani.

1999 “Per una semiotica degli oggetti”, in Bonfantini e Zingale (1999).

2006 “Per una semiotica del progetto”, *Ocula*, 7. <<https://www.ocula.it/files/OCULA-7-PRONI-Semiotica-del-progetto.pdf>>.

2012 *La lista della spesa e altri progetti. Semiotica, design, comportamenti delle persone*, Milano, FrancoAngeli.

2017 *La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione*, Ariccia (RM), Aracne.

2019 “Chiome a confronto. Analisi semiotica delle acconciature di di Donald Trump e Kim Jong-un”, in *Ocula*, 20, <DOI: 10.12977/ocula2019-14>.

### **Propp, Vladimir**

1928 *Morfologija skazki*, Leningrad; tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

### **Raimondi, Ezio**

2007 *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino.

### **Remotti, Francesco**

1996 *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.

### **Renzi, Emilio**

2008 *Comunità concreta. Le opere e il pensiero di Adriano Olivetti*, Napoli, Guida.

### **Ricœur, Paul**

1965 *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil.

1977 *La sémantique de l'action*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique; tr. it. *La semantica delle azioni*, Milano, Jaca Book, 1986.

1983-1985 *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1991-1999.

1990a “La personne”, in *Lectures 2. La Contrée des philosophes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992; tr. it. *La persona*, Brescia, Morcelliana, 1997.

1990b *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2016.

2004 *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock; tr. it. *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.

### **Ronchi, Rocco**

2003 *Teoria critica della comunicazione. Dal modello veicolare al modello conversativo*, Milano, Bruno Mondadori.

### **Rossi-Landi, Ferruccio**

1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani; nuova edizione, con introduzione di A. Ponzio, 2003.

1972 *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1994.

1974 *Linguistica ed economia*, Milano, Mimesis, 2016.

### **Sacks, Harvey**

1992 *Lectures on Conversation*, Oxford, Blackwell.

### **Salanitro, Niccolò**

1969 *Peirce e i problemi dell'interpretazione*, Roma, Silva.

### **Sanders-Brahms, Helma**

1972 *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, Helma Sanders-Brahms.

### **Sartre, Jean-Paul**

1946 *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard; tr. it. *L'esistenzialismo è un umanesimo*, Milano, Mursia, 1971.

**Saussure, Ferdinand de**

1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

**Sbisà, Marina (a cura di)**

1978 *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.

**Schmidt, Siegfried J.**

1973 “Teoria del testo e paralinguistica”, in *La linguistica testuale*, a cura di M.-E. Conte, Milano, Feltrinelli, 1977.

**Searle, John R.**

1969 *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; tr. it. *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1976.

1975 “A Taxonomy of Illocutionary Acts”, in *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. VII: Language, Mind and Knowledge, a cura di K. Gunderson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 344-69; tr. it. “Per una tassonomia degli atti illocutori”, in Sbisà (1978, a cura di).

**Sebeok, Thomas A.**

1981 *The Play of Musement*, Bloomington, Indiana University Press.

2001 *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

**Sena, Barbara**

2011 *Etnometodologia e sociologia in Garfinkel. L'indicalità inevitabile*, Milano, FrancoAngeli.

**Shakespeare, William**

1603 *Measure for Measure*, Horndon, Northcote House, 2000; tr. it. *Misura per misura*, Milano, Rizzoli, 1988.

1623 *As You Like It*, New York, Harper & brothers, 1878; tr. it. *Come vi piace*, Roma, Newton Compton, 2002.

**Shannon, Claude E.; Weaver, Warren**

1949 *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, 2025; tr. it. *La teoria matematica delle comunicazioni*, Milano, Etas libri, 1983.

**Silvestrini, Narciso; Fischer, Ernst Peter**

1996 *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln, DuMont, 2002.

**Sini, Stefania**

2011 *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci.

**Sofocle**

*Antigone*, Milano, Feltrinelli, 2013.

**Souriau, Étienne**

1950 *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

**Sperber, Dan; Wilson, Deirdre**

1986 *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford-Cambridge, MA, Blackwell Publishers; tr. it. *La pertinenza*, Milano, Anabasi, 1993.

**Stanghellini, Giovanni**

2017 *Noi siamo un dialogo. Antropologia, psicopatologia, cura*, Milano, Raffaello Cortina.

**Stati, Sorin**

1982 *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori.

**Steiner, George**

1984 *Le Antigoni*, Milano, Garzanti.

**Stoichiță, Victor I.**

2014 *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes: 1453-1789*, Paris, Hazan, Musée du Louvre; tr. it. *L'immagine dell'altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna*, Siena, La Casa Usher, 2019.

**Swift, Jonathan**

1713 *Hints Towards an Essay on Conversation*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

**Tedlock, Dennis; Mannheim, Bruce (a cura di)**

1995 *The Dialogic Emergence of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.

**Tesnière, Lucien**

1959 *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988<sup>2</sup>.

**Todorov, Tzvetan**

1981 *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil; *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.  
1982 *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984.

**Traini, Stefano**

2006 *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Milano Bompiani.

**Vaccari, Franco**

1967-1968 *La città vista a livello di cane*, Fotografie.  
1971 *Cani lenti*, Video.  
1972 *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, Biennale di Venezia.  
2003 *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di N. Leonardi, Milano, Postmedia.

**Venturini, Tommaso**

2008 "Piccola introduzione alla cartografia delle controversie", in *Etnografia e ricerca qualitativa*, 3.

**Volli, Ugo**

2002 *Figure del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina.  
2008 *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza.

**Voltaire**

1767-1769 *L'ABC, ou dialogue entre ABC*, in *Dialogues et anecdotes philosophiques*, Paris, Garnier, 1955.

**Weigand, Edda**

- 1989 *Sprache als Dialog. Sprechakttaxonomie und kommunikative Grammatik*, Tübingen, Niemeyer, 2009: ed. eng. *Language as Dialogue. From Rules to Principles of Probability*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Pub. Co, 2003.
- 1994 “Discourse, conversation, dialogue”, in E. Weigand (a cura di) *Concepts of Dialogue. Considered from the Perspective of Different Disciplines*, Tübingen, Niemeyer.
- 1995 “Looking for the Point of the Dialogic Turn”, in F. Hundsnurscher e E. Weigand (a cura di), *Future Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, Niemeyer.

**Weinreich, Uriel**

1953 *Languages in Contact. Findings and Problems*, Berlin, De Gruyter Mouton.

**Wenders, Wim**

1972 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Wim Wenders, Thomas Schamoni, Peter Genée.

**Wittgenstein, Ludwig**

- 1922 *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge&Kegan; tr. it. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi.
- 1953 *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983.

**Zeldin, Theodore**

2002 *La conversazione. Di come i discorsi possano cambiarci la vita*, Palermo, Sellerio.

**Zingale, Salvatore**

- 2005 “Dialoghi e dialogicità”, in Id. (a cura di), *La semiotica e le arti utili in undici dialoghi*, Bergamo, Moretti&Vitali.
- 2008 “Le inferenze nel design. La semiotica in un laboratorio di usabilità”, in Deni e Proni (2008).
- 2009 *Gioco, Dialogo, Design. Una ricerca semiotica*, Milano, ATi.
- 2012 *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva*, Milano, FrancoAngeli.
- 2016 “Semiotica del progetto: la via pragmatista”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 276-290.
- 2020a “Design o progettualità? Il progetto come trasformazione inventiva”, in *Ocula*, 21.
- 2020b “Attraverso i campi dell'altro. Abduzione, inventiva, alterità”, in Ponzio L. (2020).
- 2022 “Attraverso l'alterità. L'Altro nella cultura del progetto”, in Id. (a cura di), *Design e alterità. Conoscere l'Altro, pensare il Possibile*, Milano, FrancoAngeli. Edizione Open Access <<https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/825>>.

**Zingale, Salvatore; Domingues, Felipe**

2015 “The Consequences of Things. The Semiotics and the Pragmatic Route to Designing”, 11th European Academy Conference, 22-24 April 2015.



## COLLANA DESIGN DELLA COMUNICAZIONE

### SAGGI

1. **Erik Ciravegna**  
La qualità del packaging. Sistemi per l'accesso comunicativo-informativo dell'imballaggio
2. **Vittorio Marchetta**  
Passaggi di Sound Design. Riflessioni, competenze, oggetti-eventi
3. **Valeria Bucchetti (a cura di)**  
Altre figure. Intorno alle figure di argomentazione
4. **Marisa Galbiati, Francesca Piredda (a cura di)**  
Visioni urbane. Narrazioni per il design della città sostenibile
5. **Marco Quaggiotto**  
Cartografie del sapere. Interfacce per l'accesso agli spazi della conoscenza
6. **Giovanni Baule, Valeria Bucchetti (a cura di)**  
Anticorpi comunicativi Progettare per la comunicazione di genere
7. **Valeria Bucchetti (a cura di)**  
Un'interfaccia per il welfare. Le funzioni sociali del design della comunicazione
8. **Clorinda Galasso**  
Zone di memoria. Il design per gli archivi del territorio
9. **Valeria Bucchetti (a cura di)**  
Progetto e culture vive. Elementi per il design della comunicazione

### SAGGI OPEN ACCESS

01. **Salvatore Zingale (a cura di)**  
Design e alterità. Conoscere l'Altro, pensare il possibile
02. **Valeria Bucchetti e Francesca Casnati (a cura di)**  
Tracce di iper-in-visibilità. Rappresentazione e disparità di genere: uno sguardo sulla quotidianità
03. **Dina Riccò (a cura di)**  
Accessibilità museale. Le prospettive per il design della comunicazione
04. **Salvatore Zingale**  
Relazioni dialogiche. Un'indagine sulla comunicazione e la progettualità

## SNODI

1. **Francesco Siliato**  
Dall'oligopolio alla coda lunga. Tra pay Tv via satellite e terrestre. La televisione italiana diventa digitale
2. **Salvatore Zingale**  
Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva
3. **Valeria Bucchetti (a cura di)**  
Design e dimensione di genere. Un campo di ricerca e riflessione tra culture del progetto e culture di genere
4. **Elena Caratti**  
Rimediazioni Gender-Sensitive. Contributi e progetti per la formazione di un immaginario consapevole
5. **Giovanni Baule, Elena Caratti (a cura di)**  
Design è Traduzione. Il paradigma traduttivo per la cultura del progetto. "Design e Traduzione": un manifesto
6. **Giovanni Baule, Elena Caratti (a cura di)**  
Design is Translation. The translation paradigm for the culture of design. "Design and Translation": A Manifesto
7. **Matteo Ciastellardi**  
Media Culture Design. Introduzione alla cultura dei media per il design della comunicazione
8. **Valentina Manchia**  
Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni
9. **Valeria Bucchetti**  
Cattive immagini. Design della comunicazione, grammatiche e parità di genere
10. **Ali Filippini**  
Il negozio conteso. Pubblicità e allestimenti commerciali nella costruzione del Moderno italiano: 1930-1950

## PROSPETTIVE

1. **Margherita Pillan**  
Comunicazione a misura d'uomo. Esperienze di design antropocentrico
2. **Francesco E. Guida, Giancarlo Iliprandi**  
Type Design. Esperienze progettuali tra teoria e prassi

Le pagine di questo libro propongono un **DIALOGO A TRE E PIÙ VOCI** che si configura come indagine intorno alla **NATURA DIALOGICA DELLA COMUNICAZIONE**. In venticinque incontri, le voci di tre studiosi di semiotica – di fatto il medesimo autore, che ascolta altri pensieri dentro di sé – ripercorrono alcuni argomenti e categorie della “scienza dei segni”, che loro vedono sempre più come scienza dell’**ATTIVITÀ INTERPRETATIVA E PROGETTUALE**, dell’**ESPLORAZIONE DEL POSSIBILE** e dell’**ALTERITÀ**. Cercheranno la dialogicità in alcuni ambiti della semiotica che, a loro dire, sono predisposti a mostrare i propri taciti caratteri dialogici. Al loro tavolo di discussione vengono di volta in volta invitate altre voci, quelle dei loro maestri e degli studiosi da cui hanno appreso, filosofi e poeti.

Le tre voci affrontano così temi diversi, in armonia o in contraddizione, spinte dall’euforia della scoperta o frenate dal cauto agire dello scetticismo, appassionate dall’idea che la **DIALOGICITÀ** stia in ogni luogo della semiosi e delle nostre facoltà progettuali.

### **SALVATORE ZINGALE**

Professore Associato al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, insegna Semiotica del progetto alla Scuola del Design. Si interessa in particolare di processi cognitivi e inventivi dell’attività progettuale e di dialogicità nelle interazioni culturali. In questa collana ha pubblicato *Interpretazione e progetto* (2012) e curato il volume *Design e alterità* (2022).