

## Emilio Garroni e il valore politico di un approccio semiotico: una critica della nozione di popolarità (contro Pasolini e Plebe)

**Andrea D'Ammando**

Sapienza Università di Roma  
andrea.dammando@uniroma1.it

**Abstract** Emilio Garroni was one of the leading figures in Italian semiotics during the 1960s and 1970s. This article focuses on the political and cultural value that Garroni himself attributed to semiotic analysis, particularly in relation to artistic phenomena, and its connection to criticism of the concept of 'popularity'. According to Garroni, the re-proposal of the myth of effortless spontaneity and immediate, 'popular' and universal communication, devoid of codes and models — promoted more or less explicitly by Pasolini and Plebe in those years — favours a 'semiotic qualunquism' and, more generally, a naive (theoretically speaking) and regressive (politically speaking) cultural 'qualunquism', which hides behind anti-avant-garde rhetoric. In this sense, the semiotic approach to artistic phenomena constitutes a modern form of critical culture.

**Keywords:** Aesthetics, Arts, Garroni, Semiotics, Pasolini, Plebe, Popularity

Received 10 06 2025; accepted 08 07 2025.

### 1. I rapporti «facili, troppo facili» tra estetica e semiotica

Nel periodo che va dalla metà degli anni Sessanta alla fine del decennio successivo, il dibattito estetico italiano è segnato dall'avvento della nuova critica letteraria improntata ai metodi della moderna linguistica strutturale e, soprattutto, dalla proliferazione degli studi di orientamento semiotico (o semiologico, come si preferisce dire in quegli anni con riferimento a Saussure). All'interno di tale dibattito si inserisce anche Emilio Garroni, che, dopo aver pubblicato *La crisi semantica delle arti* (1964), cura nel 1966 l'introduzione alle *Tesi* dei praghensi, iniziando «quel progressivo suo accostamento ai campi scientifici in cui, a torto o a ragione, si cerca di stringere la nozione generale di senso e le sue determinazioni tecniche e storiche entro le maglie di studi analitici» (DE MAURO 2005: 5): la linguistica, appunto, e la semiotica, nei due grandi indirizzi del funzionalismo russo-praghese e dello strutturalismo. Proprio i linguisti e semiologi praghensi, insieme alla semiotica strutturale di Saussure e (soprattutto) di Hjelmslev, costituiscono i principali punti di riferimento della ricerca garroniana. Nel 1968 la pubblicazione del saggio *Semiotica ed estetica* certifica l'avvio della breve ma significativa militanza semiotica di Garroni, culminata nell'ambizioso *Progetto di semiotica* del 1972. Eppure, già a partire dal primo dei due lavori, la distanza teorica tra la semiotica praticata da Garroni e la maggior parte degli studi semiotici del periodo non potrebbe essere più ampia. Quella di Garroni si configura infatti fin dall'inizio come una semiotica

formale e antitassonomica, interessata non alla classificazione dei segni o alla costruzione dei codici delle singole arti, ma alle condizioni del significare.

Ben poche di queste preoccupazioni, al contrario, animano gli sforzi degli studiosi italiani di semiotica in quel periodo. Giunta in poco tempo a egemonizzare il campo tradizionalmente appannaggio degli studi estetici, la semiotica si afferma rapidamente nel giro di pochi anni sulla base di due assunti fondamentali: da un lato, l'idea di una sorta di nesso privilegiato tra estetica e semiotica, e cioè la convinzione (teoricamente insostenibile, in realtà) che la semiotica abbia tra i propri oggetti epistemici *costitutivi* le opere d'arte e i fenomeni estetici; dall'altro, soprattutto, la rivendicazione del carattere *scientifico* della semiotica stessa, in grado di fondare rigorosamente – e dunque, in un certo senso, sostituire e risolvere in sé – la riflessione estetica grazie ad analisi oggettive e, appunto, scientifiche della struttura (comunicativa) delle opere. A partire da simili presupposti, si sviluppano così quelli che Garroni, a distanza di qualche anno, avrebbe definito i rapporti «“facili”, anzi troppo facili», tra estetica e semiotica, risolti «in un'unità pressoché indiscriminata» (GARRONI 1983: 23), a tutto discapito dell'estetica. Questi rapporti “facili”, anzi “troppo facili”, non vengono tematizzati e messi in discussione dagli studi semiotici più significativi del periodo, che nella maggior parte dei casi si limitano a sposare ciecamente le mire imperialistiche della semiotica e a considerare il legame privilegiato tra estetica e semiotica (vale a dire, la fondazione della prima da parte della seconda) come un presupposto sostanzialmente pacifico, da verificare e applicare negli ambiti specifici delle singole arti.

La strada per una rapida affermazione della nuova estetica semiotica era stata aperta, come accennato, dal profondo rinnovamento della critica letteraria italiana, guidato dall'orientamento verso la linguistica strutturale e dall'ossessione per il metodo, le analisi immanenti dei testi e la ricerca dello specifico letterario. Affiancata e sostituita la semiotica alla linguistica come disciplina entro cui riassorbire l'estetica, si assiste così, nel giro di un decennio, all'affermazione di una semiotica orientata principalmente alla ricerca dei codici delle arti e a una vera e propria fioritura di studi semiologici dedicati all'architettura (si pensi, tra gli altri, ai contributi di Eco, König e De Fusco), al cinema (ad esempio i lavori di Pasolini e Bettetini) e alle arti figurative e visive (difficile non citare almeno *Arti figurative e linguaggio* di Calabrese, *La linea analitica dell'arte moderna* di Menna e la *Semiologia delle arti visive* di Raffa).

Una strada diversa rispetto alla maggior parte degli studiosi di estetica del periodo è invece quella percorsa da Garroni, che nei suoi due saggi di impostazione semiotica si interroga piuttosto sulle condizioni di possibilità di una semiotica e sul rapporto stesso tra estetica e semiotica, messo a tema esplicitamente già a partire dal titolo dello scritto del 1968. Dedicato al cinema e al linguaggio cinematografico, *Semiotica ed estetica* mira a chiarire in prima istanza la nozione stessa di “linguaggio artistico”, in aperta opposizione alle semiotiche dei codici artistici elaborate in quegli anni e a tutti i tentativi di individuare i segni specifici delle singole arti. Troppo spesso, lamenta infatti Garroni, in analogia (errata) con il rapporto linguaggio-*langue*, la semiotica delle arti cerca di esibire specifici modelli di riferimento, elaborati in modo materiale sulla base di una presunta corrispondenza con supposti linguaggi specifici (coincidenti, solitamente, con la tradizionale divisione del sistema delle arti), e parla così di “linguaggio cinematografico”, “linguaggio pittorico”, “linguaggio architettonico” e “linguaggio musicale”, o, ancora peggio, di “segno” cinematografico, pittorico, architettonico e musicale. Se nel primo caso la dizione è «ambigua», ma può comunque essere utilizzata in modo corretto, nel secondo caso la nozione di segno è «del tutto inaccettabile», poiché suppone l'esistenza di un linguaggio specifico, «rigorosamente delimitabile e definibile in funzione di un modello privilegiato che si pone di fronte ad esso come sua *essenza*». La stessa *langue*, d'altronde, non spiega certo tutti gli aspetti del linguaggio verbale (non rappresenta, cioè,

in alcun modo l'essenza del linguaggio verbale), ma è solo *uno* dei possibili modelli di riferimento, da utilizzare per studiare tale linguaggio sotto un determinato profilo formale e omogeneo. In questo senso, l'idea di una vera e propria *lingua* delle singole arti costituisce una «insidiosa e tuttavia banale “trappola semantica”» (GARRONI 1968: VIII), favorita da un'estensione meccanica del modello linguistico alla semiotica non linguistico-verbale.

Parlare di una lingua cinematografica – la «lingua scritta dell'azione», o «la lingua scritta della realtà», nell'incauta proposta semiologica avanzata da Pasolini (1966) – oppure, secondo una diversa prospettiva, di un linguaggio cinematografico omogeneo o specifico-semplice, come sostenuto da Rudolph Arnheim nel celebre *Film come arte*, è un'illusione ingenua, fondata sulla nozione arbitraria e contraddittoria di “irriducibile specificità del filmico” (ARNHEIM 1960). È inutile, sostiene Garroni, andare in cerca di un presunto segno cinematografico specifico, o identificare in modo normativo il livello elementare del linguaggio del cinema in una sfera sensoria specifica (quella della “pura” visualità dell'immagine, come fatto, appunto, da Arnheim). Nel primo caso si ha infatti un “segno cinematografico” che è «forse specifico, ma non è affatto irriducibile», poiché l'unica strada possibile, in realtà «senza uscita», è quella di segmentare il materiale, assunto arbitrariamente come cinematografico, per poi fermarsi «a “un certo punto” della segmentazione», in modo altrettanto arbitrario, e attribuire a quelle unità la qualifica di segni cinematografici; mentre nel secondo caso si ha uno “specifico” che è, sì, «irriducibile ed omogeneo, ma non è affatto specifico» (GARRONI 1968: 77).

La strada da percorrere, al contrario, è quella che procede dal basso all'alto, dal messaggio cinematografico (o generalmente artistico) nella sua costitutiva materialità ed eterogeneità fino a livelli più astratti e formali, irriducibili ai singoli messaggi in quanto tali. Solo individuando una serie di modelli omogenei e formali, dice Garroni, è possibile fondare un metodo di lettura dell'opera d'arte più chiaro e preciso ed eliminare molti falsi problemi (estetici e semiotici) tradizionali. Un tentativo di questo genere, in particolare, sembra permettere una riproposizione meglio articolata e in termini radicalmente diversi del vecchio problema della distinzione delle arti, poiché al tradizionale “sistema delle belle arti” – che è sistema materiale– sostituisce una molteplicità di modelli formali omogenei (né cinematografici, né pittorici, scultorei o architettonici), nonché una proposta di possibili modelli formali eterogenei, più vicini all'eterogeneità costitutiva delle concrete opere d'arte.

## 2. Il progetto di una semiotica formale

L'approccio tentato da Garroni è dunque un approccio semiotico *formale* al messaggio artistico, considerato in primo luogo come *messaggio in generale*. Solo un'analisi il più possibile completa del messaggio in generale permette infatti di comprendere adeguatamente ciò che viene definito messaggio artistico. Ebbene, se è vero che il messaggio in generale si caratterizza come qualcosa di costitutivamente eterogeneo, riferibile cioè a modelli omogenei differenti tra loro, è lecito supporre secondo Garroni che proprio questa eterogeneità costituisca la caratteristica peculiare e *intenzionale* del messaggio artistico. L'omogeneità di un sistema semiotico è tale solo a un livello elevato di analisi formale, e non dipende certo da una sua ipotetica e illusoria fondazione sulla presunta omogeneità di una sfera sensoria specifica (la “pura” visualità dell'immagine, si è visto, per Arnheim) o da una segmentazione materiale del messaggio eterogeneo (ed è il caso della doppia articolazione proposta da Pasolini). Non esiste, in altri termini, alcuna manifestazione semiotica che nel suo insieme possa essere considerata omogenea o pura, giacché l'omogeneità è caratteristica di una costruzione analitica formale, distinta in quanto tale dal piano dei fenomeni semiotici concreti. Lo stesso messaggio verbale,

d'altronde, rappresenta sempre la convergenza di modelli semiotici eterogenei, ad esempio di un modello linguistico-verbale, di un modello ritmico, timbrico, intonazionale, e così via. In questo senso, come mostrato da Saussure e Hjelmslev, il modello semiotico linguistico è omogeneo non perché il linguaggio stesso sia omogeneo, ma piuttosto perché noi scegliamo di studiarlo sotto un certo profilo formale omogeneo. L'eterogeneità del cinema e dei messaggi artistici in genere altro non è che l'eterogeneità di tutti i messaggi possibili, e perfino dei messaggi formalizzati del discorso scientifico. L'unica distinzione, nota Garroni – richiamandosi apertamente alle tesi sulla funzione poetica dei praghensi, e di Jakobson in particolare –, sta nel fatto che *«mentre in taluni tipi di messaggi si tende a “mettere tra parentesi”, come inessenziali, alcuni riferimenti a modelli non funzionalizzati (per esempio, nel caso del messaggio scientifico, il riferimento ad un modello ritmico o intonazionale) o funzionalizzati in misura esigua [...], o addirittura i riferimenti a “tutti i modelli meno uno” (per esempio il sistema linguistico-formalizzato), sul quale si incentra la struttura saliente del messaggio in questione»*, nel caso dei messaggi artistici accade invece che *«venga attualizzato specificamente il riferimento a più di un modello semiotico, in generale a un numero considerevole di modelli, anche se non necessariamente a “tutti” i possibili modelli»*. Il messaggio artistico è dunque un messaggio tipicamente eterogeneo; e la condizione necessaria (ma non sufficiente) affinché un dato messaggio sia considerato un oggetto semiotico estetico è, appunto, che la sua eterogeneità non sia occasionale o marginale rispetto a una possibile omogeneità, ma venga, al contrario, *«attualizzata come tale, ad un grado di accentuata rilevanza delle singole componenti eterogenee»* (ivi: 81-83, corsivo nel testo). Ecco perché, dal punto di vista teorico e analitico, per tornare alla questione dello “specifico filmico”, porsi il problema del film sonoro e del carattere specifico del linguaggio cinematografico significa non cogliere la complessità eterogenea dell'oggetto semiotico cinematografico, caratterizzato invece da una costitutiva e fondamentale interdipendenza dei mezzi semiotici (come teorizzato, ad esempio, dai registi e teorici della scuola russa, e in particolare da Ejzenštejn).

Delineata la prospettiva teorica generale, Garroni si concentra sui problemi della distinzione tra lettura e interpretazione e della riformulabilità di un messaggio eterogeneo, nonché, di conseguenza, su alcuni dei temi classici della riflessione critico-estetica, quali il rapporto tra critica e arti non verbali o la questione del significato nel linguaggio verbale e nelle arti non verbali. Non ci soffermeremo su queste tesi, che pure meriterebbero un'analisi più dettagliata. Quello che invece ci interessa è porre l'accento sul rilievo politico che Garroni stesso riconosce e assegna a un'analisi semiotica dei fatti artistici.

### **3. Il valore politico e culturale di un approccio semiotico: una critica della nozione di popolarità**

Nella premessa a *Semiotica ed estetica*, presentando solo in via introduttiva presupposti, metodi e scopi dell'analisi proposta nel testo, Garroni non manca di evidenziare come un approccio propriamente semiotico, interessato allo studio teorico e analitico delle strutture comunicative dei messaggi artistici, porti necessariamente a trascurare questioni e domande più complesse e di ben più ampia portata. Che in *Semiotica ed estetica* non si parli di alcuni problemi tradizionali dell'estetica filosofica è dovuto a una motivazione culturale che, da un lato, «non ha alcuna immediata incidenza analitica», e dalla quale, tuttavia, «mediamente dipendono in modo peculiare e decisivo gli orientamenti complessivi degli studi». Tale motivazione è, appunto, la crescente difficoltà di integrazione delle arti nella società contemporanea; o, in altri termini, la riproposizione della coscienza della possibile dissoluzione di una dimensione estetica, «almeno nel senso tradizionale o forte di questi termini». Si tratta, dice Garroni, di una riproposizione

ancora più radicale rispetto al passato, perché sembra sancire questa dissoluzione non al livello della riflessione teorica o della produzione artistica, ma sul piano della stessa ricezione. È, insomma, una dissoluzione che si configura nei termini di una «pura e semplice *caduta d'interesse*» per i fatti artistici. Anche per questa ragione – e, in realtà, proprio per questa ragione –, una simile riproposizione non deve portare a rifugiarsi in alibi e nostalgie più o meno elitarie, né tantomeno a cercare di dimostrare «a tutti i costi» che le cose non stanno effettivamente così, e che certe esperienze sono «necessariamente valide o permanenti». Il problema dell'integrazione delle arti nella società è infatti per Garroni, un problema serio, «troppo serio» perché si possa prendere una posizione definitiva, e richiede piuttosto «di essere vissuto giorno per giorno, con il dovuto interesse e con il dovuto distacco», e di essere compreso e inquadrato nell'ambito «delle trasformazioni profonde, o, se si vuole, delle “rivoluzioni culturali”». D'altra parte, è legittimo metterlo da parte nel momento in cui si scelga di occuparsi dei problemi dell'arte da un punto di vista rigorosamente teorico e analitico, dato che «in ogni caso, quale che sia il destino di una tradizione culturale, sarà necessario o utile essere in grado di percepirla, di leggerla, di coglierla insomma nelle sue strutture organizzanti» (ivi: V-VII).

Questa, appunto, è la premessa introduttiva al primo testo semiotico di Garroni. Tuttavia, un'analisi semiotica del cinema è per Garroni già di per sé un'operazione fortemente politica, perché fornisce, anche solo in via generale, le giustificazioni che rendono lecito parlare di linguaggio cinematografico, cioè di una sua riferibilità a modelli o a un codice. È questo, almeno in prima istanza, il «compito fondamentale» di un approccio propriamente semiotico al cinema (e ai fatti artistici in genere), necessario per fugare ogni sospetto che il cinema, al pari delle altre forme di espressione non verbale, sia qualcosa di immediato, una modalità comunicazione senza codice, e per opporsi all'atteggiamento di generale sfiducia verso gli studi di semiotica. Un atteggiamento di questo genere, a cui si accompagna una altrettanto diffusa ostilità nei confronti del cinema d'avanguardia, rischia infatti di favorire lo sviluppo di una sorta di «“qualunque semiotico”» e più generalmente culturale, che alle preoccupazioni di carattere analitico sostituisce il ritorno del «vecchio mito borghese» dell'immediatezza e del facile spontaneismo. Il duplice sospetto antisemiotico e antiavanguardista si lega insomma al sospetto verso «il non ovvio», verso ciò che è irriducibile a una fruizione (quasi) automatica ed elementare. Ed è un sospetto che si nasconde dietro la copertura della comunicabilità e, soprattutto della cosiddetta “popolarità” del film, invocata da chi conduce una «campagna franca, diretta, intenzionalmente semplificatoria» in favore «del buon senso, del contenuto immediatamente esibibile e discorsivizzabile» (ivi: 2-4).

Ebbene, è proprio alla nozione di popolarità che si deve guardare per cercare di comprendere il problema politico e culturale posto da un atteggiamento di ostilità verso le analisi semiotiche dei fenomeni artistici. Da un certo punto di vista, nota infatti Garroni, è innegabile che la produzione artistica più recente – la letteratura, certamente, ma anche, e in modo particolare, le arti figurative – faticchi a trovare una reale circolazione culturale e un'adeguata giustificazione linguistica e sociologica, e che l'unica diffusione possibile, tolta la ristretta fruizione d'élite, «essa debba pagarla al prezzo di una irrimediabile degradazione e “dissacrazione”» (ivi: 5). Del resto, è proprio una simile condizione di crisi secondo Garroni ad aver favorito la nascita di un'arte “auto-dissacratoria” (come nel caso di certo Informale, del New Dada e dell'arte Pop) che, allo scopo di anticipare e far proprie queste contraddizioni, si è presentata programmaticamente volgarizzata e degradata, riunendo così i due momenti della fruizione elitaria e della degradazione nel tentativo di sottrarsi all'opposizione e, dunque, anche alla logica dei meccanismi di consumo. Solo che questo sforzo non ha portato a superare realmente quelle contraddizioni, ma si è risolto, al contrario, in

un'autodissacrazione che simula quella stessa logica del consumo degradante, e che finisce per subire una dissacrazione doppia: dall'interno, secondo le intenzioni originarie, e dall'esterno, non intenzionalmente. Quella della circolazione culturale dei prodotti artistici contemporanei, insomma, è una difficoltà reale e concreta, «e non un semplice sintomo di nostalgia culturale»: una difficoltà che rimanda, appunto, a «una esigenza inappagata di “intersoggettività” – se non proprio di “popolarità”» (*Ibid.*).

Tuttavia, osserva Garroni, il problema è che un conto è parlare di intersoggettività e un conto è parlare di popolarità, poiché l'esigenza di una più ampia e solida intersoggettività non è in alcun modo identificabile con un'esigenza di popolarità, intesa come esigenza «di comprensibilità comune, di fruizione indiscriminata (interclassista), di istanza discorsiva pre-culturale (affidata cioè, senza tante sottigliezze, alla presentazione dei “contenuti”), di presa diretta sul pubblico o addirittura di successo» (ivi: 6). Richiamarsi in questi termini alle nozioni di popolarità o di “arte popolare”, inoltre, sembra supporre l'esistenza effettiva e indiscutibile di strutture sociali omogenee, di un pubblico altrettanto omogeneo e di una cultura popolare (o, peggio ancora, di un “popolo”, o di un “popolo-nazione”) chiaramente identificabile, e non permette di scorgere le opposizioni e i conflitti che caratterizzano la società contemporanea.

Distinguere tra intersoggettività e popolarità significa così distinguere tra comunicazione e popolarità. L'intersoggettività implica infatti la comunicazione, ma non necessariamente la popolarità. Inoltre, spiega Garroni, se la comunicazione è una categoria formale, con cui si indica un carattere comune a quasi tutti (se non proprio tutti) i fenomeni culturali, e che può essere studiato indipendentemente da una considerazione dei fenomeni analizzati, la popolarità è nozione materiale, che acquista senso solo se rapportata alle nozioni, gli schemi e i dati di fatto che ne determinano di volta in volta i tratti salienti e il suo stesso significato.

Stabilita una distinzione precisa tra la nozione di popolarità e quella – solo apparentemente simile – di comunicazione, appare chiaro che per Garroni l'opera cinematografica è sempre un messaggio comunicativo, e in quanto tale non può essere senz'altro popolare, se per popolare si intende un discorso privo di codice, riferimenti a modelli e condizionamenti culturali, o, in altre parole, un discorso immediato e universale, sostituibile senza scarto alcuno con la realtà stessa. Un messaggio è un fenomeno linguistico o più generalmente semiotico, e presuppone necessariamente – in quanto, appunto, processo semiotico – un duplice riferimento: a se stesso (riferimento orizzontale, sintagmatico, contestuale) e a quel complesso di scelte possibili, non effettuate, che sono in un rapporto di equivalenza-opposizione con le scelte effettuate (riferimento verticale, paradigmatico, sistematico). In mancanza di queste due condizioni – che sono necessarie, sottolinea Garroni, ma non sufficienti affinché si dia comunicazione – un messaggio non è tale, e cioè non è né articolato e né leggibile. Ora, il cinema è un messaggio nel senso proprio della definizione, perché presenta quel duplice riferimento senza il quale non si avrebbe a che fare neppure con un messaggio in senso improprio, ma piuttosto con una realtà che si offre come tale, o una sua immagine in grado di “comunicare”, “parlare” e “imporsi” da sé: e, di conseguenza, si avrebbe a che fare con un cinema popolare «in senso assoluto, sovrastorico, sovraculturale», una sorta di «cinema-realtà che parlerebbe più chiaramente e incondizionatamente della realtà stessa» (ivi: 12). Il cinema è insomma un modo di comunicare, raccontare o rappresentare, ed è dunque anche un linguaggio, un processo semiotico, o – che è poi la stessa cosa – un comportamento culturale istituzionalizzato. A questo proposito, nota Garroni, non è un caso che sia stato rivendicato da più parti e a più riprese il diritto del cinema di essere considerato “arte”, al pari delle arti tradizionali. Né, soprattutto, è un caso che si sia parlato di “linguaggio cinematografico” o di “specifico filmico”: due nozioni che necessitano senz'altro di essere chiarite in vista

di un utilizzo teoricamente accorto e adeguato, ma che testimoniano comunque l'esigenza, rispettivamente, di intendere il cinema come un processo riferibile a modelli, e di individuare i mezzi semiotici di cui il cinema stesso si serve. Il problema, semmai, è proprio l'ambiguità e lo scarso rigore delle ragioni portate a sostegno della nozione di "linguaggio cinematografico", o la pretesa di intendere la specificità filmica in senso teorico-normativo. In questo senso, come già accennato, risultano illusorie ed erranee sia la teoria dello "specifico filmico" di Arnheim che la proposta semiologica (o meglio, "quasi-semiologica") avanzata da Pasolini nel saggio del 1966 sul "linguaggio scritto dell'azione".

#### 4. Neorealismo, populismo e popolarità in Pasolini e Plebe

Considerata alla luce del problema della popolarità e della comunicazione, è proprio la posizione di Pasolini a mostrare le implicazioni politiche e ideologiche più pericolose. Elaborata in aperta opposizione all'idea del cinema come "linguaggio senza lingua" proposta da Christian Metz (1968), la tesi di Pasolini è che nel linguaggio cinematografico si dia sia "doppia articolazione", sia riferimento paradigmatico a una "*langue*", e cioè proprio a quella "lingua dell'agire nella realtà" (o, più direttamente, alla "lingua della realtà") di cui si fa menzione nel titolo del saggio. Oltre alla nozione di doppia articolazione, ripresa da André Martinet – che è valida solo a certe condizioni, e che si risolve invece, per come è proposta da Pasolini, in una doppia segmentazione materiale e linguisticamente irrilevante –, l'aspetto problematico (e semiologicamente ingenuo) è costituito dal richiamo a una paradossale "semiologia della realtà" («quello che occorre fare, dunque, è la semiologia del linguaggio dell'azione o tout court della realtà», afferma Pasolini; 1966: 76). Il concetto di "semiologia della realtà", fa notare infatti Garroni, è «una contraddizione nei termini», perché la realtà non è in alcun modo un codice, ma è piuttosto la condizione o il fondamento materiale di ogni possibile codice, e di essa «si potrà fare senza dubbio una descrizione semiotica, ma è proprio questa descrizione, e *non* la realtà come tale, che è suscettibile di essere analizzata da un punto di vista semiotico» (1968: 17). Di qui derivano, come è facile immaginare, le implicazioni politiche della visione pasoliniana, responsabile di riproporre il mito dell'universalità del linguaggio cinematografico e di legarlo alla realtà stessa concepita come "*langue*": che è «un modo più scaltrito di ripresentare il vecchio neorealismo», con tutte le conseguenze che esso comporta, comprese perfino le «non marginali tracce di quel "populismo" che già gli è stato addebitato sul conto letterario» (ivi: 43).

Da questo punto di vista, e cioè dal punto di vista di chi afferma il carattere popolare, immediato, universale e non-linguistico del cinema, la proposta di Pasolini – che pure, si è detto, vuole rivendicare proprio il carattere linguistico dell'espressione cinematografica – sembra vicina all'idea di cinema "popolare" sostenuta da Armando Plebe, che auspica il superamento di ogni preoccupazione culturalistica e formalistica in vista di un uso linguistico «franco, diretto, "strumentale"» e di una «sbrigativa comprensibilità comune, ad uso dei "molti"» (*Ibid.*). Del resto, lo stesso Plebe, parlando di certi «insignificanti» film commerciali – e dunque parlando di quel cinema di massa, popolare e comprensibile ai molti, a cui si opporrebbe l'incomunicabilità e l'incomprensibilità del cinema d'avanguardia – afferma che essi «riflettono proprio quello spirito vivo tipicamente mediterraneo che è poi il più adatto al cinema italiano, il quale non deve essere cinema per pochi, ma tendere invece ad un più vasto pubblico» (PLEBE 1965). In entrambi i casi, sia pure da prospettive e in due sensi differenti, il richiamo a una siffatta forma di popolarità comporta così la rinuncia alla politicità del cinema, anche al di là delle esplicite intenzioni degli autori: nel caso di Pasolini, rinuncia alla politicità in favore di «una sorta di diseredato e candido sottolinguaggio cosale, "poetico" proprio

perché sottolinguaggio e quindi pericolosamente incline al “lirismo”»; nel caso di Plebe, rinuncia «al significato politico immanente» del cinema, che viene sostituito dall’idea «singolare» di uno «“spirito tipicamente mediterraneo”» (GARRONI 1968: 44).

Insomma, se si rinuncia alla mediazione del linguaggio, supponendo magari che esso sia non un livello qualitativamente differente rispetto a quello della realtà, ma, appunto, la realtà stessa, o un «vuoto strumento» per accedere alla realtà, non solo si perdono gli strumenti teorici per spiegare il cinema, ma al contempo si rinuncia anche «ai suoi intrinseci condizionamenti culturali, e quindi anche politici, e non si può non perdere di vista la sua densità, la sua relativa autosufficienza linguistica, la sua stessa “linguisticità”» (*Ibid.*). Al pari delle lingue “naturali”, il linguaggio cinematografico è legato a particolari condizioni culturali, e richiede dunque una serie di sottocodici parziali, analoghi alle cosiddette “sotto-langues”, in grado di condizionare e spiegare il differenziarsi dei messaggi secondo l’intenzionalità dei mittenti. Anche il linguaggio cinematografico, in altri termini, riflette quell’intreccio di distinzioni e opposizioni che caratterizza le strutture e i corpi sociali, «*tutt’altro che omogenei*» (ivi: 41-42). Per questa ragione, la presunta contraddizione tra il cinema d’avanguardia (il cinema “per pochi”) e il cinema in quanto tale (come fenomeno comunicativo di massa) è in realtà una «*tensione di fatto*», una «*dialettica interna*» a un insieme più vasto di fenomeni culturali e sociali, a cui corrispondono tante altre «drammatiche» tensioni, e che perciò «ha o può avere perfino un’utile funzione di contestazione e insieme di guida» (ivi: 10, corsivo nel testo).

A questo punto, è evidente il carattere tutt’altro che formalistico di un approccio semiotico al cinema. Rinunciare alla politicità e alla dimensione linguistica del cinema in favore di una sua presunta immediatezza “popolare” e “universale” significa infatti cedere al “qualunquismo culturale”, e cioè «accontentarsi di ciò che è come è, secondo la logica inarrestabile dell’integrazione» (*Ibid.*). Al contrario, l’esigenza rivendicata da Garroni è proprio quella di una «politizzazione del messaggio cinematografico», da intendersi però non secondo la logica della vecchia (e sterile) teoria dell’impegno, ma come un compito politico e culturale che è «punto di partenza di un vario e fitto modo di rapportarsi al mondo». In questo senso, non si tratta di promuovere un oggetto o un messaggio filmico “realistico” e magari esplicitamente “politico”, quanto piuttosto di inquadrare e favorire lo sviluppo di un messaggio «*complesso, organico, demistificante, libero, un oggetto “vivente”, cioè un messaggio ricco di riferimenti, di allusioni interne, di sospetti, di sollecitazioni, e magari “anche” di accuse e di terse proposizioni razionali*» (ivi: 44-45, corsivo nel testo).

Nell’opposizione alla retorica del popolare e dell’anti-avanguardismo emergono in modo chiaro le ragioni e le preoccupazioni che animano e, in un certo senso, legittimano l’impegno semiotico di Garroni. Non è un caso che questa stessa esigenza di affermare il carattere propriamente politico di un approccio semiotico si ripresenti e venga discussa in modo ancora più esteso e articolato nella lunga introduzione del successivo *Progetto di semiotica*, che si preoccupa di fornire – come recita il titolo, appunto – *Alcune giustificazioni non-tecniche di un approccio semiotico*. Anche De Mauro, d’altronde, nel recensire sulle pagine di «Paese Sera» il *Progetto di semiotica* garroniano, parla di un libro «sempre fortemente politico», che ha come obiettivo polemico «“la famigerata nozione di popolarità”», sottolineando al contempo che «l’avversione al popolaresco, alla retorica del realismo e della semplicità è probabilmente il filo rosso che unifica i diversi interventi di Garroni: dalla riflessione sulla crisi semantica delle arti, [...] a questa opera sua più matura». In alcuni passaggi, nota inoltre De Mauro, il carattere politico del discorso di Garroni è talmente esplicito e accentuato da assumere una forma che «tocca tutti: non solo studiosi di linguaggio e lingue e di semiologia, ma anche politici, sindacalisti», al punto che, nel proporre di sostituire alla nozione di popolarità quelle di «politicità e di



partecipazione determinatamente rivoluzionaria», sembra rivolgersi direttamente «alla sinistra» (DE MAURO 1972).

L'ostilità verso la semiotica e l'avanguardia è il sintomo di un più ampio problema politico e culturale, perché alla crisi delle arti – una crisi della loro circolazione e integrazione nella società – oppone l'abbandono di ogni preoccupazione linguistica e formale in favore di un richiamo ingenuo alla “popolarità”, all’“immediatezza” dei contenuti e alla supposta “universalità” dei linguaggi artistici. Nella lunga introduzione al *Progetto di semiotica*, come già detto, Garroni torna a occuparsi di questo problema, chiarendone l'origine e i termini principali. Il sospetto antiavanguardista e antisemiotico, dice Garroni, prende piede una prima volta verso la fine degli anni Cinquanta, in concomitanza con il rilancio della semiotica e con l'affermarsi delle sperimentazioni artistiche del secondo dopoguerra, per ripresentarsi con ancora maggiore intensità nella seconda metà degli anni Sessanta, sotto la spinta, da un lato, dei movimenti giovanili rivoluzionari – con i situazionisti in testa –, e dall'altro, dei «franchi reazionari» o «'rivoluzionari' antiquati». I primi non hanno alcun tipo di scrupolo estetico e culturale, e riducono il film, così come la letteratura o le arti figurative, «ad un espediente inessenziale, la cui verità o essenza è appunto il fine (*politico*) che deve essere raggiunto e nel quale il mezzo si nega». La loro posizione è senza dubbio «poverissima», ma è comunque una posizione «chiara e comprensibile», e in qualche modo «addirittura attendibile». Anzi, la loro radicale opposizione politico-culturale è coincisa «con un profondo disorientamento di coloro che fanno arte, letteratura e cultura per professione», al punto che più di uno studioso e di un artista, intorno «al cruciale anno 1968», è stato costretto a interrogarsi sulla propria funzione, o «si è lasciato andare – magari con fatua irresponsabilità, motivata profondamente da ragioni non fatue – ad una attività disordinatamente ed equivocamente politica», favorendo una generale caduta d'interesse verso i problemi artistici e critici. I «franchi reazionari» o i «'rivoluzionari' antiquati», d'altra parte, sono «sicuramente assai peggiori», perché, a differenza dei «giovani rivoluzionari» non mirano a esprimere «un'esigenza puramente pragmatica, situazionale, disperata se si vuole», ma piuttosto «una concezione culturale complessa e stabile, non priva di ambizioni teoriche universalistiche». Il loro unico merito è però quello di rivelare le conseguenze implicite anche in una posizione di rifiuto ed estremo riduzionismo politico, cosicché la distinzione tra i primi e i secondi viene meno, e «sia gli uni che gli altri si ritrovano nelle braccia dell'ovvietà»: ovvietà che, dice Garroni, «*ci dispiace non perché è semplicemente ovvietà, ma perché non è niente*» (GARRONI 1973: 8, corsivo nel testo).

Questa opposizione a un approccio semiotico suppone dunque il rifiuto dei prodotti artistici “sperimentali” dell'avanguardia, e nel caso specifico del film d'avanguardia, accusato di mistificazione sulla base di una considerazione del messaggio filmico in termini esclusivamente contenutistici, e cioè del film come un contenuto immediatamente parlante e comprensibile, universale e immediato. È evidente, osserva Garroni, che davanti al travaglio delle arti contemporanee la soluzione più facile e sbrigativa sia quella di mettere da parte ogni preoccupazione linguistica e ogni tentativo di analizzare e comprendere i prodotti artistici d'avanguardia nei loro condizionamenti sociali e nei loro rapporti con una più ampia struttura culturale e politica. Ed è, appunto, quello che è successo con il ritorno all'idea di una presunta comunicazione diretta, priva di codici e modelli, “popolare” e “universale”. Solo che questa rivendicazione si fonda sulla confusione tra la comunicabilità intesa come *condizione formale necessaria* di ogni atto che si definisca comunicativo (e che dunque non può mai venir meno, pena la regressione di quello stesso atto comunicativo a semplice evento casuale e non analizzabile linguisticamente) e la comunicabilità intesa nella sua accezione *formale-materiale* (in cui intervengono le condizioni materiali e i determinati codici attraverso i

quali la comunicabilità viene esibita), che può essere usata in senso forte, ma mai sovrapposta alla prima. Da questo equivoco, che porta allo slittamento di un'accezione sull'altra – per cui dall'assenza di un certo grado di comunicabilità in senso forte, come nel caso dei messaggi comprensibili a un gruppo ristretto di fruitori (quelli dell'arte d'avanguardia, ad esempio), si deduce l'assenza di comunicabilità in senso generale o formale–, deriva l'errata identificazione tra la (confusa) nozione di comunicabilità e le nozioni di popolarità e universalità.

Tale questione non ha solo un rilievo teorico, ma ha importanti ripercussioni in termini di scelte culturali e politiche, poiché trascurarla significa «partire da una fascia media (rispetto a certi parametri) di comunicabilità formale-materiale e delimitare le condizioni della comunicazione soltanto in riferimento a quella fascia media: il che, oltre ad essere un controsenso teorico, può comportare anche l'elezione di una comunicazione-modello in modo conformistico, ovvio o addirittura regressivo o reazionario». L'esigenza di una reale e non contraddittoria circolazione culturale non richiede infatti in alcun modo che si dia necessariamente una qualche forma di universalità e comprensibilità comune, né un certo grado «di intersoggettività materiale ed extrasemiotica», e cioè «una certa percentuale di destinatari – il cosiddetto “pubblico” – abilitati alla comprensione rispetto al corpo sociale nel suo insieme». Sarebbe forse lecito, si domanda Garroni, affermare, ad esempio, «che il superamento delle contraddizioni comunicative dell'arte d'avanguardia consiste *semplicemente* in un superamento delle attuali distinzioni della società nel suo insieme in gruppi sociali e comunicativi separati?»; o, in altri termini, sarebbe veramente corretto supporre «che l'unico fine non contraddittorio da raggiungere è nella popolarità o addirittura, quando che sia, in una universale comunicabilità?» (ivi: 19). Il problema è, appunto, quello posto dalla nozione di popolarità, da intendere, tuttavia, non nei termini di un'arte o di una cultura “popolare”, rappresentante di un presunto corpo sociale e culturale omogeneo. La questione della popolarità va pensata piuttosto a partire dall'opposizione tra universalità e non-universalità, che permette sia di cogliere le distinzioni e le stratificazioni culturali presenti, sia di confrontarsi con la possibilità che esse caratterizzino anche un'ipotetica società futura. A questo proposito, sarebbe sterile opporre in senso assoluto universalità e distinzione culturale, operando magari una scelta destinata a configurarsi come una sorta di «profezia al livello delle “idee generali”», un miscuglio di desiderio e di impossibile previsione scientifica». Entrambe le alternative, infatti, devono essere valutate in relazione allo svolgersi effettivo e reale degli eventi e ai loro condizionamenti politico-culturali, cosicché si produca, al contrario, una vera e propria scelta politica e culturale, una «motivata prefigurazione creativa in vista di possibili sviluppo storici». Ecco così che, almeno da questo punto di vista, l'alternativa dell'universalità sembra comportare il rischio costante «di un'unificazione esterna e autoritaria (foss'anche un autoritarismo di massa o di gruppo)», mentre l'alternativa della non-universalità e della distinzione culturale prevede «il confronto, il dibattito, il dissenso, l'autonomo svolgersi di temi ed esigenze diverse a tutti i livelli socio-psicologici» (ivi: 21).

Considerato in questi termini, il problema della popolarità-universalità sembra richiedere un'attenta analisi del ruolo politico della libertà e della diversità culturale, nonché, insieme, della «funzione repressiva» della popolarità-universalità, ossia di «un'effettiva “organizzazione del consenso” mascherata di popolarità e universalità». Ebbene, dice Garroni, se è vero che non è possibile sostenere che la libertà-diversità costituisce una condizione o un obiettivo necessario per la produzione artistico-letteraria, puntare senza riserve sulla nozione di popolarità comporta, da una parte, «pura e semplice “mistificazione”», cioè pacifico accomodamento con la cultura di massa borghese», e dall'altra, «frintendimento autoritario e terroristico dell'idea rivoluzionaria di libertà»

(ivi: 24-25). La stessa rivendicazione di un'autentica "cultura popolare" in senso antagonista e rivoluzionario, e cioè di una cultura del "popolo-classe" realmente autonoma e produttiva, suscettibile di opporsi alla cultura ufficiale egemone, nasconde fraintendimenti e ambiguità di carattere regressivo e reazionario. È il caso, ad esempio, di molto cinema politico o rivoluzionario, che ha spesso opposto al cosiddetto "cinema borghese" una nuova mitologia popolare «elaborata da una tradizione borghese di ispirazione populistica», correndo il rischio costante (perfino in Ejzenštejn, dice Garroni) di trasformare l'"epopea popolar-rivoluzionaria" in "epopea popolar-nazionale", ossia popolarità «manipolata dall'alto, con in più un'illusione degradante di autonomia e di libertà» (ivi: 26-27).

Quello di una trasformazione della produzione artistica e culturale, anche in vista di un contributo attivo alla lotta politica, costituisce un problema importante e «grave», la cui soluzione, tuttavia, non può che essere elaborata «lentamente e quasi inconsapevolmente, per tentativi e approssimazioni», e soltanto «attraverso la costituzione di una nuova base culturale, di nuovi schemi e criteri, nuovi codici infine e nuove condizioni materiali che li manifestino». Anche per questa ragione, ricorrere al mito ingenuo della popolarità rappresenta «una scorciatoia ingenua, o francamente reazionaria o reazionaria implicitamente». Non è possibile, infatti, decidere in astratto per una cultura universale e popolare o una cultura non-universale, ma è necessario confrontarsi con le distinzioni e le stratificazioni culturali che esistono, e, di conseguenza, prendere in considerazione l'ipotesi che in molte circostanze storiche le manifestazioni artistiche e culturali di gruppo, «addirittura di gruppo ristretto», siano dotate dei requisiti migliori per svolgere un'azione culturale efficace e contribuire alla «dinamizzazione» e allo «stabilimento» dell'attività culturale di una società «al di fuori degli schemi semplicistici e faraonici del consenso popolar-universale o dell'unanimità» (ivi. 31-32).

## 5. Popolarità e realismo

Queste, dunque, sono le «giustificazioni non tecniche» – e perciò, appunto, culturali e politiche – di un approccio semiotico con cui si apre il *Progetto di semiotica*. In conclusione della lunga introduzione, tuttavia, Garroni sposta brevemente l'esame su un piano più propriamente storiografico e critico, per mostrare la stretta connessione tra la nozione di popolarità e quella di realismo, o, per meglio dire, tra il mito dell'immediatezza e lo schema «degradato» della mimesi (degradato rispetto al senso e al carattere in qualche modo semiotico che la mimesi aveva nel pensiero antico), considerato come la «condizione primaria e ovvia» di ogni operazione artistica. È solo sulla base di un supposto – benché non esplicito – principio mimetico della rappresentazione artistica, nota infatti Garroni, che si spiega l'avversione nei confronti dell'arte d'avanguardia di due studiosi autorevoli come Lukács e Croce, entrambi legati, secondo diverse prospettive, a modi rappresentativi «isomorfici rispetto alla realtà, immediatamente espressivi delle realtà extra-letteraria ed extra-artistica» (ivi: 35 e 38). Ed è, d'altronde, proprio di una simile degradazione di una concezione prescientifica che può essere accusata una parte rilevante della moderna estetica anti-analitica. Attraverso il mito della popolarità e il rifiuto di ogni preoccupazione analitica, la cronaca e il discorso comune ripresentano così, in forma ulteriormente degradata, una concezione mimetica già degradata, associandovi inoltre un atteggiamento politico non conservatore e rivoluzionario. Si tratta di un'associazione indebita, favorita però da una «pesante tradizione "di sinistra"», che lega, appunto, il realismo alle istanze politiche rivoluzionarie, e che in Italia, ad esempio, ha fatto sì che nascesse «l'assurdo e inconsistente problema» della validità culturale e del carattere più o meno regressivo

dell'arte preistorica (e non solo) nei due poli dell'“organico” e dell'“astratto” (e il riferimento è evidentemente al noto saggio su *Organicità e astrazione* di Ranuccio Bianchi Bandinelli). L'associazione tra realismo e rivoluzione sembra nascondere, in realtà, non soltanto un generico rifiuto delle «complicazioni borghesi», ma anche una «paradossale e inconfessata radice magica», e cioè un «superficiale “razionalismo” e “realismo”, che non sarebbero altro che la facciata e il risvolto esterno di un effettivo occultamento di una concezione culturale arcaica ancora operante e resistente alla nascita di una nuova cultura critica» (ivi: 42-43). Anche solo da questo punto di vista, un approccio semiotico si dimostra motivato e particolarmente produttivo.

## Bibliografia

Arnheim, Rudolf (1932), *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt, Berlin (trad. it. di P. Gobetti, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano 1960).

De Mauro, Tullio (1972), *La semiotica e la politica*, «Paese Sera - Libri», 27 ottobre.

De Mauro, Tullio (2005), Prima Lezione Magistrale CiEG, *Emilio Garroni: un orizzonte di senso*, <http://www.cieg.info/tullio-de-mauro-un-orizzonte-di-senso/>.

Garroni, Emilio (1968), *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Bari.

Garroni Emilio (1973), *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali, problemi teorici e applicativi*, Laterza, Bari.

Garroni, Emilio (1983), *La filosofia e i rapporti facili/difficili di estetica e semiotica*, in *Estetica e linguistica*, a cura di E. Garroni, Aesthetica – Il Mulino, Bologna.

Metz, Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksiek, Paris.

Pasolini, Pier Paolo (1966), *La lingua scritta dell'azione*, *Nuovi Argomenti*, (2), pp. 67-103 (ripubblicato con il titolo *La lingua scritta della realtà* in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 198-222).

Plebe, Armando (1965), *Per un cinema italiano di tendenza*, redatto in coll. con E. Bruno, «Filmcritica», nn. 156-157.