

## Emilio Garroni tra linguistica, estetica e semiotica

**Sandro Balletta**

Università di Pisa  
s.balletta@libero.it

**Abstract** The main purpose of this paper is to analyse Emilio Garroni's intellectual path through art and language in connection with the historical background. He is one of the most important Italian philosophers who gave a strong incentive to a linguistic reading of works of art, and he excellently interiorised the semiotic enthusiasm that involved many Italian thinkers in 1960'. Through his works one can observe the development of a semiotic conversion and examine in depth central questions: is semiotics suitable enough for understanding art? Can a work of art be assimilated to a speech act? From a too mild confidence in semiotics Emilio Garroni turns to a more cautious attitude thanks to a critical review of his ideas.

**Keywords:** Emilio Garroni, art, language, semiotics, esthetics

### 1. La fondazione semiotica dell'estetica

Negli anni Sessanta del Novecento, in Italia, si diffuse una sorta di conformità intellettuale, un'imperante convergenza d'interessi che investì una copiosa parte di filosofi e letterati: la semiotica (o, meno comunemente, «semiologia»)<sup>1</sup>. Essa nasce come teoria dei segni, verbali e non verbali, e si preoccupa di studiare in che modo questi segni formino un significato. Sebbene di queste riflessioni sia piena la storia della filosofia a partire da Aristotele, alla fine dell'Ottocento si verifica una svolta decisiva, e la semiotica si cristallizza come compiuta teoria a opera del filosofo americano Ch. S. Peirce (1839-1914) e del linguista svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913), rivendicando la sua autonomia rispetto alle altre discipline che più o meno distintamente la contenevano. La semiotica, si può dire senza tema di smentita, è il frutto della consapevolezza che il linguaggio verbale è sì il più importante e potente codice comunicativo, ma non l'unico. L'impero concettuale ottenuto dalle teorie della linguistica moderna, di cui la semiotica rappresenta un'estensione

---

<sup>1</sup> In realtà i due termini non sono propriamente sinonimi. «Semiotica» fu coniato da Ch. S. Peirce, il quale chiamava la sua disciplina *semiotics*, «semiologia» è un neologismo di F. de Saussure (*sémiologie*, in francese). Vista la matrice di provenienza, rispettivamente un filosofo e un linguista, sebbene in entrambi i casi si trattasse di «scienza dei segni», i due termini hanno una diversa sfumatura semantica. Il primo designa lo studio di tutt'i tipi di segni, il secondo lo studio dei segni arbitrari analoghi a quelli del linguaggio naturale e analizzabili in significanti e significati (secondo la terminologia di Saussure). La distinzione, seguita agli inizi della disciplina, oggi, però, tende a sfumare.

applicativa, era in continua espansione, tanto da occupare una posizione predominante — e, per certi versi, totalizzante — nella cultura italiana.

Il fascino della nuova disciplina ammaliava soprattutto gli studiosi d'estetica e i critici d'arte, i quali — ipostatizzando il carattere segnico dell'arte —, senza troppe remore e senza un'adeguata riflessione critica, si convinsero che il nuovo approccio semiotico avrebbe fornito gli strumenti adatti per la fondazione d'una teoria estetica rigorosa, e soprattutto un valido criterio di demarcazione scientifico tra opera d'arte, oggetto o opera d'arte non riuscita. L'interesse degli estetologi contribuì fortemente a diffondere la semiotica in Italia, e non ci volle molto prima che l'entusiasmo e le speranze di una rifondazione dell'estetica si dipanassero per gli ambienti intellettuali e no; in breve tempo il rigoglio di opere semiotiche applicate alle arti particolari fu impressionante (G. Bettetini, O. Calabrese, P. Raffa), e soprattutto furono tradotte e diffuse molte opere di semiologi stranieri nell'intento di abbandonare il soggettivismo spiritualistico e rivendicare l'importanza della sfera etica, sociale e comunicativa dell'arte. Peraltro, l'accostamento di estetica e semiotica era stato già proposto dal filosofo americano C. Morris (1901-1979) negli anni Quaranta, e la traduzione delle sue opere in Italia favorì la diffusione della nuova *estetica semiotica*<sup>2</sup>.

Prima di codesta rivoluzione intellettuale, la teoria estetica dominante dagli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra fino alla metà del secolo, fu quella di Benedetto Croce (1866 -1952) ispirata all'idealismo tedesco. Era la teoria estetica più influente, ma non l'unica in quegli anni. Accanto alle teorie isolate e di scarsa fama, Antonio Banfi (1886-1957) riuscì a elaborare un'estetica degna di contrapporsi all'indiscusso primato crociano, proponendo un rinnovamento che mirava a ammodernare la cultura italiana fin troppo restia al dialogo internazionale. L'esigenza di cambiare l'aria pesante della cultura estetica italiana si fece preponderante agli inizi della seconda metà del Novecento, e la semiotica rappresentava un'interessante via di rinnovamento.

La semiotica, intesa come teoria dei segni, non ha un legame originario o privilegiato con l'estetica, come fece osservare Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale* (ECO 1975), purtuttavia, allorché si cominciò a teorizzare la natura segnica dell'opera d'arte, l'incontro tra le due discipline avvenne quasi spontaneamente. Iniziando dalla poesia, l'arte che più di ogni altra è a pieno titolo passibile d'analisi estetico-semiotica, si passò presto a estendere l'applicazione dei nuovi metodi alle varie arti. Fiorì una semiotica del cinema, dell'architettura, della pittura e così via.

Oggi, benché non si precludano collaborazioni tra le due discipline, si tende perlopiù a considerarle autonome e sciolte dalle precedenti implicazioni teoriche; l'analisi semiotica d'un oggetto non pretenderebbe più di definirne lo statuto estetico, bensì limiterebbe l'indagine entro i confini della propria scienza. Ciononostante i contatti continuano, tra sostenitori e no, non solo con la semiotica, giacché una peculiarità dell'estetica contemporanea è quella di essere estremamente duttile: abbattuti gli argini originariamente filosofici, l'estetica, oggi, è in comunione con molti saperi e

---

<sup>2</sup> Nella letteratura semiotica (cfr. ROSSI-LANDI 1971) si trova una curiosa distinzione tra *semiotica estetica* e *estetica semiotica*, ovvero tra una semiotica che si occupa degli oggetti dell'estetica e un'estetica che usa strumenti semiotici.

discipline, sia con le scienze umane sia con le scienze dalla natura, fino all'odierna *neuroestetica*. Questo carattere interdisciplinare, auspicato peraltro da Emilio Garroni di cui si parlerà più avanti, minaccia però l'uniformità dell'estetica stessa, rischiando che questa diventi un'escrescenza di ogni singola disciplina. Se da un lato la prospettiva dell'estetica è arricchita, dall'altro è frantumata tra i domini delle rispettive scienze, le quali considerano la propria prospettiva assoluta<sup>3</sup>. L'idea cardine che permise l'incontro, o meglio la fusione, di semiotica e estetica fu quella di considerare l'arte come un fenomeno volutamente comunicativo, la cui essenza si risolve proprio nel *dire qualcosa*. L'opera parla non appena viene percepita, la sua visibilità o udibilità trasuda senso; ma c'è di più, la fruizione del messaggio artistico è appannaggio esclusivamente di coloro i quali conoscono le regole del codice comunicativo, annullando del tutto la ricezione immediata e intuitiva dell'oggetto artistico. È qui che entra in gioco la semiotica, la «scienza» capace di trovare e assurgere a canone dei principi per la decodificazione o creazione di tutte le opere d'arte. Questo confronto non fu ovviamente accettato da tutti, gli intellettuali di matrice (neo)idealista o marxista — quest'ultimi d'impostazione sociologica, per i quali l'arte è comprensibile alla luce della sua funzione sociale —, per esempio, si rifiutarono di concedere alla semiotica un lasciapassare per gli oggetti dell'estetica, restando fedeli alle loro indagini tradizionali.

La causa di questa rifondazione dell'estetica va ricercata nel complesso d'inferiorità che in quello stesso periodo gli umanisti soffrirono nei confronti degli scienziati, e nella voglia — del tutto legittima — di trovare un terreno stabile su cui «leggere» gli oggetti dell'arte. Alle spalle di quest'esuberante rifondazione c'è, accanto al tracollo della figura di Croce, la cui teoria estetica prevalse per il primo cinquantennio del Novecento, la crisi che colpisce non tanto le teorie estetiche particolari, bensì l'estetica filosofica in generale, motivi che fortemente contribuiscono alla trasformazione della disciplina e alla voglia degli esperti di riportarla in vita seppur trasfigurata. Armando Plebe (n. 1927), proprio nel 1959, pubblicò un libro il cui titolo è già abbastanza eloquente: *Processo all'estetica*. La tesi fondamentale del libro è che l'estetica tradizionale, dal punto di vista empirico, è di rango inferiore alle competenze delle singole arti e dei rispettivi critici, e dal punto di vista filosofico — ovvero speculativo — l'estetica è indissolubilmente connessa alla matrice metafisica, quindi inetta a formare una categoria sotto la quale l'arte vada ricompresa. La trasfigurazione dell'estetica tradizionale — se così si può dire — è il frutto della volontà di ridare rigoglio e scientificità all'estetica: il precedente carattere sentimentale rivolto essenzialmente al contenuto voleva essere svecchiato. La dignità di scienza, di oggettività, infatti, deriverebbe proprio dall'applicazione del metodo semiotico del linguaggio verbale, il quale dette ottimi risultati e teorie epistemiche, a quello del linguaggio non verbale — artistico, s'intende.

L'idea di un'estetica d'impostazione scientifica è mutuata dalla cultura positivista che, lungi dall'essere antiartistica, si occupò di arte teorizzandone la storicità — nozione già romantica —, e istituendo un nuovo metodo di studio. L'estetica segue

---

<sup>3</sup> Michail Bachtin (1895-1975), filosofo russo, avverte del pericolo di una perdita progressiva della tradizione storica dell'estetica, chiamando questa nuova estetica «materiale».

dunque la tendenza scienziata dominante<sup>4</sup> rifiutando un approccio universale nei confronti dell'essenza artistica; l'attenzione venne spostata sull'analisi delle singole arti prese in senso empirico e materiale, rinunciando pertanto a un sapere assoluto. Un pioniere di tale atteggiamento fu Hippolyte Taine (1828-1893), che nella *Filosofia dell'arte*<sup>5</sup> spiega in che modo l'arte vada studiata sistematicamente, affinché si trovino le leggi regolatrici costitutive. Comparando gli oggetti d'arte, i modi degli artisti e tenendo in gran conto l'ambiente socio-culturale in cui l'opera matura, si può pervenire alla comprensione dell'opera. Nel periodo del Positivismo (ma anche ai giorni nostri) le discipline da cui l'estetica trae le fondamenta epistemiche, la sociologia — nel caso di Taine — o la psicanalisi, soffrono, com'è noto, d'una crisi d'identità scientifica; cercare quindi un fondamento solido in tali dottrine recò non pochi problemi, per cui l'estetica difficilmente poteva assumere carattere scientifico. Ciò che serviva era una scienza assodata e da tutti accettata come tale: la linguistica.

Nel 1916 venne pubblicato postumo il *Corso di linguistica generale* di F. de Saussure, considerato il fondatore della linguistica moderna. Consegnando allo studio sincronico della lingua una dignità scientifica pari a quella ottenuta dalla linguistica storico-comparativa, il linguista avvia un filone di studi descrittivistici tuttora prolifico. Sulla base comune di quest'importante libro, i formalisti russi del Circolo linguistico di Mosca (1914) prima e gli intellettuali del Circolo di Praga (1926) poi furono i primi a studiare l'arte con le nozioni linguistiche di Saussure (*langue ~ parole*, il segno come unione di *significato ~ significante*, e così via) mirando principalmente a descrivere le caratteristiche delle opere poetiche e di letteratura ereditate dalla tradizione, evitando di proporre definizioni dell'arte. Il testo letterario veniva distinto, in conformità a qualità interne, da un testo non letterario, e la critica si impegnò principalmente a identificare questi segni artistici.

La conclusione più importante, che incoraggerà gli studi sul linguaggio artistico, è quella di considerare il segno come un elemento autonomo del sistema della lingua poetica e la creatività artistica strettamente connessa con esso; l'opera, in quanto segno, è una mediazione tra due parti, l'artista e il fruitore. Jan Mukařovský (1891-1975), uno tra i membri più importanti del Circolo di Praga, nel suo *Il significato dell'estetica* così esemplifica:

Non si può identificare l'opera d'arte collo stato d'animo del suo autore, come voleva l'estetica psicologica, né collo stato d'animo che essa stimola nel soggetto percettore (fruitore): è chiaro che ogni stato di coscienza ha qualcosa di individuale e di momentaneo che lo rende inafferrabile e incomunicabile nel suo insieme, mentre l'opera d'arte è destinata a mediare tra l'autore e la collettività (MUKAROVSKY 1973: 141).

---

<sup>4</sup> Gli oppositori di certo non mancarono: Croce, Dewey e Lukács, ad esempio.

<sup>5</sup> Hippolyte Taine, *Philosophie de l'Art* (1865). Versione italiana a c. di Olga Settineri: *Filosofia dell'arte*, Bompiani, Milano, 2001.

Per un giudizio complessivo sull'esperienza estetico-semiotica italiana si riporta un commento significativo di P. D'Angelo: «Intendiamoci: in questa letteratura [semiotica, s'intende] c'è molto di buono. Solo che quel che c'è di buono spesso non è semiotico, e quel che c'è di semiotico raramente è buono» (D'ANGELO 1997: 258). Secondo D'Angelo le scoperte semiotiche altro non sono state che traslazioni di scoperte antecedenti in chiave mascherata, e spesso gli obbiettivi dei semiotici erano più facilmente raggiungibili per altre vie non semiotiche; in più, furono carenti gli studi volti a problematizzare il connubio semiotica-estetica; perciò all'entusiastica rifondazione seguì, come spesso accade, una vera e propria crisi della semiotica.

Emilio Garroni, invece, che riconoscerà queste critiche, fu più cauto e problematico fin dall'inizio, tanto da abbandonare, infine, in modo sostanziale gli studi semiotici, congedandoli con la *Ricognizione della semiotica* (GARRONI 1977). Il rifiuto di una semiotica totalizzante caratterizza il pensiero di Garroni, e la sua opera *più* semiotica «non era priv[a] di cautele e perfino di premonizioni di futuri ripensamenti» (*ivi*: 31). Allontanandosi così da autori come Galvano della Volpe (1895-1968)<sup>6</sup>, che lo aveva influenzato specie nel periodo semiotico con l'esigenza di analizzare semanticamente le opere d'arte per evitare il romanticismo estetico, il filosofo avvia una ridefinizione delle due discipline attraverso una speculazione metateorica, che ne ripensa criticamente i fondamenti teorici, grazie alla quale verranno alla luce i limiti e le infondate pretese di scientificità della semiotica, mettendo in evidenza anche la scarsa fecondità della disciplina e la paradossalità della conoscenza.

## 2. Il Progetto di Emilio Garroni

In un'intervista<sup>7</sup> del 2004 Emilio Garroni spiega come anch'egli «fu attratto [...] nel vortice della moda della semiotica, cominciata nei primi anni Sessanta [del Novecento]». L'intuizionismo di Benedetto Croce — ovvero la trattazione dell'arte come fenomeno meramente intuitivo — «urtava» il filosofo romano, in quanto vietava l'analisi strutturale e comunicativa dell'opera d'arte, analisi che Garroni intendeva teorizzare proprio in risposta al fumoso e spreciso approccio intuitivo. La semiotica, quindi, si rivelò lo strumento (apparentemente) adeguato per quel tipo d'indagine, in più non avrebbe limitato lo studio ai soli oggetti artistici. Nell'opera portante del pensiero semiotico del filosofo, il *Progetto di semiotica* (GARRONI 1973) egli esplicita il rifiuto dell'estetica tradizionale in luogo di una più modesta analisi semiotica delle opere d'arte. La superiorità dell'estetica-semiotica, secondo Garroni, è data dal fatto che essa si occupa non dell'arte ma della funzione dell'arte; la materialità dell'approccio estetico, che non può prescindere «da una frequente assunzione costrittiva [...] di un insieme di oggetti materiali, le cosiddette opere d'arte» (*ivi*: 51) è superato dalla funzionalità della semiotica, la quale si occupa del messaggio artistico in virtù della sua funzione comunicativa. È chiaro che l'analisi semiotica prenderà le mosse dall'oggetto, purtuttavia, alla stessa stregua del

---

<sup>6</sup> Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, 1960. (In quest'opera l'autore intende fornire una lettura linguistico-semantica dell'opera d'arte).

<sup>7</sup> Di Fiorenzo Ferrari, nel sito in rete dedicato ad Emilio Garroni: CIEG (Cattedra internazionale Emilio Garroni).

linguista, con tale analisi si ha la «consapevolezza che le considerazioni teoriche che verranno formulate saranno applicabili non necessariamente soltanto a ciò da cui siamo partiti» (*ibidem*). Ma si vada con ordine.

L'esordio nel panorama della filosofia italiana, coincidente con gli intenti anticrociani prima accennati, avvenne per Garroni nel 1964, allorché ottenne la libera docenza di estetica grazie alla stesura del libro *La crisi semantica delle arti* (GARRONI 1964) che lo stesso filosofo considera un'«introduzione analitica generale» agli approcci semiotici. I principi fondamentali su cui una teoria semiotica<sup>8</sup> può basarsi trovano nel saggio una chiara esposizione, e accanto a questa si conduce un'analisi della tormentata contemporaneità culturale. Il saggio si snoda nelle analisi dei termini che figurano nel titolo: in che senso deve intendersi la «crisi», perché «arti» e non «arte», e il problema della «semanticità».

L'istituzione culturale di cui si esamina la crisi è quella dell'arte, o meglio *delle* arti, rispetto alla loro portata semantica. Il declino della filosofia crociana porta con sé l'idea dominante di arte come categoria spirituale unitaria, e nel secondo dopoguerra cominciò a farsi strada l'istanza teorica della pluralità delle arti che esige la pur sempre problematica diversificazione dell'unità metafisica dell'arte. Uno dei fattori determinanti che avviò questa pluralizzazione fu proprio l'orientamento semiotico, il quale tende a analizzare gli oggetti d'arte nella loro oggettualità e struttura, e l'avvento della «tecnica mista», in più, ne facilitò l'affermazione sociale; sicché l'arte, al singolare, diviene solamente uno «schema mentale provvisorio», uno strumento metodologico ereditato dalla cultura; e le arti, al plurale, si devono intendere come «patrimonio tecnico-normativo relativo ai diversi settori del civile fare degli uomini; [...] tra i quali è impossibile stabilire una connessione sistematica in seno a una omogenea sfera dell'arte» (GARRONI 1964: 121).

Contro la «tendenza a estraniare l'opera d'arte dal concreto contesto dei rapporti culturali umani» (*ivi*: 223) Garroni considera l'arte un prodotto umano volto alla comunicazione, al cui interno si cela un messaggio intenzionale da parte dell'artista (del committente e dei collaboratori, aggiungerei).

A caratterizzare la semanticità dell'arte è proprio l'intenzionalità, la quale distingue un fatto culturale da un fatto naturale. Il fatto artistico, a differenza d'un fatto culturale, in più, sfoggia una volontà intrinseca d'apparir bello. Accanto al contenuto intenzionale è la forma a caratterizzare l'*estetico*.

Il dire dell'arte non è comune ad altri linguaggi, ha invece una «sua specifica capacità di dire cose che non sarebbe possibile dire *in nessun altro modo*», sono «cose che alla scienza, alla filosofia, alla saggistica in genere sono precluse» (GARRONI 1964: 290)<sup>9</sup>. Il prodotto artistico, alla stessa stregua di una parola, assume le sembianze d'un segno, cioè d'un'intenzionalità oggettualizzata, trasparente e istituzionalizzata, e la comunicabilità degli oggetti d'arte costituisce un fondamento intuitivo da cui partire per un'analisi semiotica. L'artefatto, istituito volontariamente come *cosa significante*, viene percepito dal fruitore come oggetto-

---

<sup>8</sup> È importante notare come per Garroni la nuova «estetica semantica» — che troverà la fondazione nel più maturo *Progetto di semiotica* — sarà d'impostazione critica, cioè problematico-storicistica, e non definitoria.

<sup>9</sup> Salvo diverse indicazioni, il corsivo è sempre dell'autore.

segno e viene letto nelle sue componenti costitutive di intenzionalità semantica e estetica.

Ciò che caratterizza l'arte contemporanea è proprio una perdita di semanticità, la sua progressiva staticità comunicativa imputabile alle tre cause prima menzionate. L'analisi di Garroni mira a comprendere le ragioni sociologiche di questa trasformazione, lungi dall'essere pregiudizievole nei confronti dell'arte in divenire. L'avvento di nuovi metodi e strumenti tecnologici ha dissacrato l'arte, facendole perdere l'aura d'importanza che sempre l'ha accompagnata; la fotografia, per fare un esempio, soppianta la funzione semantica della pittura, così come le moderne tecniche d'arredamento; nondimeno, «seppure non è più possibile attribuirle [all'arte] quel prestigio egemonico che già le era stato, a torto o a ragione, riconosciuto [...], ha *tuttavia dimostrato — proprio in periodo di <crisi> — la sua insostituibilità*» (ivi: 289).

Gli studi semiotici di Garroni culminano nel *Progetto di semiotica* del 1972, l'opera più matura e complessa che ora assorbe ora rielabora problemi e temi degli scritti precedenti. Tra questi, oltre al primo saggio, figura *Semiotica ed estetica* (secondo in ordine cronologico), testo «diseguale e superato», «costituito da una radicale rielaborazione di saggi già pubblicati tra il '67 e il '68, che ovviamente presupponevano anch'essi tentativi e ricerche precedenti» (GARRONI 1973: V): il nuovo *Progetto* ingloba in sé sei anni di ricerca.

Come spesso accade nella storia della cultura umana, nata una corrente, la corrente opposta non tarda ad arrivare, oppure una nuova corrente nasce proprio in opposizione a un'altra. Pertanto, nell'«Introduzione» del *Progetto (Alcune giustificazioni non-tecniche di un approccio semiotico)* l'autore constata tra gli intellettuali la presenza d'una massiccia controparte antisemiotica e antiavanguardistica che dalla fine degli anni Sessanta prese a denigrare i lavori semiotici (primi segni della crisi), e disapprova coloro i quali considerano la semiotica «il prodotto di una moda culturale [*sic!*]», perché si tratta invece «dell'affermarsi di un costume di studio più generalizzato e tutt'altro che improvvisato» (ivi: 4). La diffidenza nei confronti della semiotica deriva, secondo il filosofo, da una più generale idiosincrasia verso la fruizione mediata da regole non ovvie, verso ciò che non può essere automatico e immediato. L'arte d'avanguardia, a detta degli stessi antisemiotici, è qualcosa di soggettivo e asemantico, pertanto inappagante; ed è curioso che «l'ostilità [...] nei confronti di un approccio semiotico ai problemi dell'arte e della letteratura, sia quasi sempre connessa con un atteggiamento “reazionario” nei riguardi dell'arte e della letteratura cosiddette “d'avanguardia”» (ivi: 3). Al riguardo Garroni replica facendo notare in primo luogo che l'assenza di comunicabilità non deve comportare un giudizio valutativo sull'opera d'arte, e in più, una totale asemanticità, per un'opera d'arte, non può verificarsi, poiché «si può sempre esibire, almeno in labili codici situazionali [...], una qualche comunicabilità, sia pure — *da un altro punto di vista* — ad un grado minimo» (ivi: 16).

Il fondamento teorico rigoroso è ricercato nella seconda «Parte seconda» (*Fondamenti teorici di un approccio semiotico generalizzato*, cui andrà maggiormente la nostra attenzione), che tenta di rispondere alle seguenti domande: «Quale oggetto studia, e come lo studia quella disciplina che chiamiamo semiotica, *quali sono i suoi limiti*, e

com'è possibile stabilire tali limiti, come essa si costituisce e costituisce il proprio oggetto» (*ivi*: 158, cors. ns.) (si noti come la riflessione sui limiti è presente fin dall'inizio). L'errore da cui Garroni mette in guardia — che caratterizzò l'opera di Peirce prima e di W. Morris poi — è quello di considerare i modelli teorici di riferimento tutti semiotici, giacché tutto è analizzabile secondo modelli (*pansemioticismo*), e quando l'unico arnese che si ha è un martello tutto comincia a sembrare un chiodo: «Dire "modello" e dire "modello semiotico" sarebbe esattamente la stessa cosa. *Di qui, quindi, l'esigenza di una "qualche" definizione specifica*» (*ibidem*). Ne consegue quindi che la specificità semiotica debba essere applicata a un numero limitato di modelli. Un modello geometrico, per esempio, è applicabile all'architettura, ma non solo, non esiste una corrispondenza biunivoca tra codice e oggetto, non esiste un codice architettonico, un codice filmico e così via; bisogna dunque formulare un modello eterogeneo applicabile a più oggetti anch'essi eterogenei.

Il *Progetto*, resta appunto un progetto, non si trovano nel testo analisi secondo modelli formali omogenei e eterogenei fra loro applicabili alle singole arti. Gli obbiettivi erano fin troppo ambiziosi e non privi di ostacoli. La riflessione sulla complessità del linguaggio verbale che è solo parzialmente codificato porta Garroni a riconsiderare i suoi intenti: come può essere condotta una codificazione dei linguaggi artistici — anche secondo modelli non materiali — se nemmeno il linguaggio verbale risponde perfettamente a tale codificazione?

### 3. La Ricognizione della semiotica

Ho intrapreso dunque questa impresa assai ardua, ma a un certo punto mi sono accorto che quel lavoro poteva forse essere interessante come mero esperimento, ma non portava a niente. In realtà non portava a niente né la semiotica materiale di tanti altri, né la mia semiotica formale. Ho avuto una vera e propria crisi teorica dopo aver scritto *Progetto di semiotica*, libro semanticamente troppo ambizioso.<sup>10</sup>

L'entusiasmo semiotico, come per molti altri, si spense anche per Emilio Garroni subito dopo la stesura del *Progetto*, tanto da considerarlo un «mero esperimento»; e cinque anni più tardi, nel 1977, l'autore scriverà il suo commiato: la *Ricognizione della semiotica*. Ma le cose non sono così semplici. Il nuovo saggio non rappresenta un abbandono radicale e immotivato degli approcci precedenti, e meno che mai s'ha da considerare un libro contro la semiotica; l'atteggiamento è quello del critico che intende sondare i limiti e le possibilità della disciplina, guardando alla questione con gli occhi non offuscati dall'orientamento dominante e poco cautelato di cui si è parlato all'inizio; il filosofo cerca di comprendere se la semiotica sia una scienza generale di cui la linguistica rappresenta un caso particolare, o se sia quest'ultima la scienza centrale di cui la semiotica sarebbe un'appendice. Insomma: «"Ricognizione" è un modo attenuato e non presuntuoso per dire "critica"» (GARRONI 1977: 7).

---

<sup>10</sup> Stralcio tratto dall'intervista di Fiorenzo Ferrari.

Se la semiotica si presenta come «scienza dei segni», bisogna quindi vagliare e accertare che i fondamenti sui cui essa poggia siano «pacifici» — usando l'aggettivo dello stesso autore —, e quindi verificarne lo statuto paradigmatico<sup>11</sup>. Lo statuto della semiotica è incerto, si tratta di una disciplina informale i cui presupposti sono tutti da verificare, e inoltre i risultati applicativi furono scarsi e spesso soltanto furbe riproposizioni di risultati già ottenuti con altri metodi. La fondazione teorica della semiotica è, com'è stato più volte detto, la semantica, giacché un segno non è tale se non significa qualcosa. Il primo paradossale intoppo della semiotica è quello di dover «*dire qualcosa che a rigore non può dire*» (ivi: 16), cioè precisare il concetto di *significato*, poiché per definire questa complessa nozione in parte linguistica in parte non linguistica, la semiotica dovrebbe uscire dai propri domini per andare verso il non segnico.

Le definizioni di *significato* che Garroni prende in esame per vagliarne la coerenza teorica sono tre, e sono le principali per importanza: la teoria referenzialistica, che considera il significato come corrispondenza tra parola e mondo; la teoria di Peirce che definisce il *significato* come *interpretante*; e infine la linea Saussure-Hjelmslev che intende il *significato* come *formatività*. La prima teoria è palesemente tautologica<sup>12</sup> e materiale, la teoria triadica di Peirce, invece, è vincolata dalle interne dipendenze dei componenti della relazione semiotica per cui una definizione di significato (*interpretante*) non può prescindere dalle relazioni con gli altri due, in sostanza «non può dare alcuna definizione di significato *al di là* o *al di qua* del processo e dell'orizzonte semiotico» (ivi: 26). La definizione hjelmsleviana, che è quella presente nel *Progetto*, presenta un'articolazione più complessa: il significato linguistico *stricto sensu* è definito in termini contrastivi, ovvero secondo i suoi rapporti d'identità o differenza rispetto ai significati dei segni di un sistema linguistico, superando parzialmente i problemi del referenzialismo. Il significato, però, si riferisce pur sempre a qualcosa, ma questo *qualcosa* non è un referente extralinguistico, bensì un qualcosa d'indeterminato, una «materia». «*In questo senso abbiamo ora la seconda faccia della definizione: il “significato differenziale” è in realtà un “significato-condizione”, e questo è un “significato formativo” rispetto ad una “materia” indeterminata*» (GARRONI 1977: 30). Questo riferimento a qualcosa di esterno alla teoria, che per di più non è specificato, inficia la genuinità della definizione di significato.

L'errore di Garroni, com'egli stesso testimonia, fu quello di sperare una costruzione classificatoria di sistemi semiotici diversi dal concetto generale di formatività dopo aver supposto una materia indeterminata. Se quest'approccio funziona bene per il linguaggio verbale, e ne danno prova i risultati effettivi, funziona male — o non funziona punto — con i linguaggi artistici, e, parallelamente, la scarsa fecondità delle ricerche semiotiche lo appura chiaramente.

Il problema successivo della semiotica è quello della sua presunzione totalizzante, ovvero del suo atteggiamento parassitario che tende ad appropriarsi gli oggetti di altre discipline. La nozione fondamentale di semanticità, s'è detto, è inadeguata e

---

<sup>11</sup> Ci si riferisce alla nozione di *paradigma* di T. Kuhn.

<sup>12</sup> Un enunciato *x* è vero se e solo se le cose descritte stanno nel mondo allo stesso modo, ma l'andare a vedere come stanno le cose nel mondo è correlato all'enunciato.

non certo pacifica. Un altro concetto portante, altrettanto inadeguato, su cui si fonda la semiotica che tende a diventare generale è quello di *struttura* «che è *sempre* adeguata e manca quindi di ogni specificità» (*ivi*: 41). Nessuna scienza si presenta mai come un sistema autonomo e completo, essa ammette sempre considerazioni che non le riguardano e che spettano a altre scienze; la semiotica, al contrario, ha preteso di essere una scienza del tutto, esplicativa e munifica, e da tali pseudoscienze bisogna diffidare.

Un ulteriore criterio su cui la semiotica fa affidamento per diventare una *semiotica generale*, la traduzione intersemiotica, è accettabile solo parzialmente. Se è vero che un dipinto può essere *tradotto* in linguaggio naturale («I bari» di Caravaggio rappresenta «un giovane ingenuo che sta giocando a carte con un suo coetaneo il quale in combutta con un suo compare più anziano trucca il gioco delle carte»), è altrettanto vero che l'adeguatezza con cui si effettua la traduzione è fortemente in dubbio, non essendoci criteri validi e oggettivi per un'operazione tanto complessa. L'atteggiamento semiotico imperialistico, in semiologi come Peirce, Eco e molti altri, si traduce nell'affermare l'esistenza di una semiotica in senso stretto, e una semiotica in senso largo che comprende le altre discipline, anche non pertinenti ad analisi semiotiche. Si tratta di decidere se la semiotica sia «davvero una scienza [...] o se essa sia soltanto l'impalcatura esterna, puramente classificatoria, di una quantità di scienze diverse» (*ivi*: 47). Il passo falso, secondo Garroni, che avrebbe permesso alla semiotica di dirsi pretenziosamente *generale* è stato quello di passare dal più specifico segno linguistico al più generale segno della significazione in generale, eliminando tratti caratteristici degli oggetti considerati per passare dal più al meno specifico. In questo modo, tutto l'universo empirico sarà classificabile entro categorie semiotiche, le quali, organizzandosi in specie e generi, fornirebbero solo una componente necessaria ma non sufficiente alla conoscenza.

L'intento classificatorio non è in sé erroneo, la sua liceità è evidente, ma il volerlo elevare a condizione necessaria della conoscenza costituisce una falla metodologica. Le pretese della semiotica non si fermarono al segnico-comunicativo, si estesero persino nell'ambito dell'operativo, cioè dell'agire pratico, come testimoniò L. J. Prieto (1926-1996), un fervente sostenitore della semiotica generale. L'inutilità dell'estensione non è subito evidente, «è noto [infatti] che, anche da un punto di vista neurologico, esiste un legame strettissimo tra linguaggio e operazione» (GARRONI 1977: 67), ma ciò che manca è una comprensione forte di questi legami dal punto di vista di una teoria epistemica: non basta basarsi soltanto su d'una analogia formale-classificatoria.

Non è possibile riferirsi alle opere d'arte con strumenti semiotici, e Garroni giunge a definire l'attività artistica un'«operazione a dominante metaoperativa» (*ivi*: 103), caratteristica che impedisce l'analisi semiotica. La metaoperatività, che è prerogativa esclusivamente dell'uomo, è un'operazione, un'attività che produce uno strumento che non ha il fine nello strumento stesso ma nel creare un ulteriore strumento mediante il primo. Più in generale, la metaoperazione è quell'attività generale che sussume attività particolari.

La componente metaoperativa è in *tutte* le operazioni, anche in quelle più finalizzate: «Il 'piantare questo chiodo', per l'uomo, suppone il 'piantare chiodi in generale', cioè un comportamento operativo — metaoperativo rispetto a quello — volto alla

fabbricazione di strumenti e alla determinazioni di variabili operative; e il ‘piantare chiodi in generale’ suppone ulteriormente l’‘operare in generale in vista di possibili variabili operative’, cioè un comportamento specificamente metaoperativo» (*ivi*: 94). Le azioni possono suddividersi in due blocchi: le azioni a dominante metaoperativa, e le azioni a metaoperatività subordinata. Le prime, s’è detto, sono le opere d’arte in quanto l’assenza di scopo le caratterizza, ma proprio per quest’assenza di scopo immediato esse nella loro metaoperatività esemplificano un’operazione più generale. L’analisi semiotica non può accedere alla sfera *allusiva* dell’arte, in quanto rimanda a una sfera non segnica che non pertiene alla semiotica, pertanto un’analisi del genere sarebbe insufficiente alla comprensione della funzione dell’arte; essa si svolge non *nell’opera* ma al di fuori di questa, in un ambiente propriamente *filosofico*. L’intenzionalità comunicativa, sostiene Garroni, c’è in alcuni casi, ma non in tutti, poiché «gli autori hanno puntato e puntano forse ancora più spesso su effetti non propriamente comunicativi» (GARRONI 2005: 83). Una persona, per esempio, può suscitare in noi un forte sentimento d’affetto, ma considerare tale processo strettamente comunicativo è forse errato. Nel caso di un’opera d’arte che stimoli il nostro umore il ragionamento è analogo, «ci ha forse comunicato qualcosa di traducibile in un altro linguaggio oppure ci ha costretto a paragonare la nostra esperienza percettiva, linguistica, intellettuale con la figura che essa ci presenta?» (*ivi*: 84). Anche le pitture semantiche delle chiese sono in primo luogo collocate in un contesto materiale, e non possono essere sottratte dal loro ambiente originario senza che la comunicabilità venga meno, e l’intenzionalità comunicativa è difficilmente rintracciabile in maniera univoca, poiché è «celata in lui [nell’artista], e talvolta anche a lui stesso, e l’unica cosa che possiamo giudicare è il prodotto che ne è venuto fuori» (*ivi*: 85)

Il sostanziale abbandono della semiotica, s’è detto, deriva da profonde e accurate riflessioni circa il fondamento della stessa, da una messa a fuoco di ciò che si riteneva già compreso e assodato. Ma non solo. Nell’intento di adoperare gli strumenti linguistici per la decodificazione dei linguaggi non verbali, Garroni si rese conto che nemmeno il linguaggio verbale è un vero e proprio codice. Accanto alla parte codificata c’è un’ampia compagine creativa e mutevole che sfugge alle restrizioni codificanti:

Ora, che l’indeterminatezza semantica del linguaggio, in quanto interna alle sue determinazioni e insieme a queste, sia condizione di possibilità del linguaggio significa che il linguaggio *non è altrimenti pensabile* e addirittura, forse, che *non è neppure usabile se così non lo pensiamo*, nel senso che il suo uso sembra implicare la coscienza implicita, nel determinato, di quella indeterminatezza (GARRONI 1998: 104).

Pertanto, cercare un codice nei linguaggi non verbali, con la consapevolezza che neanche il più codificato dei linguaggi è poi tale, si rivelò una mera assurdità.

## Bibliografia

- AMOROSO, Leonardo (1988), *L'estetica come problema*, ETS, Pisa.
- AMOROSO, Leonardo (2008), [a cura di,] *A. G. Baumgarten, I. Kant. Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa.
- BECCARIA, Gian Luigi (2004), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino.
- D'ANGELO, Paolo (1997), *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- DE MAURO, Tullio (1982), *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Laterza, Roma-Bari.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (2009), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari.
- DEWEY, John (1934), *Art as experience (Arte come esperienza e altri scritti*, trad. di Granese, A., La Nuova Italia, Firenze, 1995).
- ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- FRANZINI, Elio – MAZZOCU-MIS, Maddalena (1996), *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano.
- GARRONI Emilio, *La crisi semantica delle arti* (1964), Officina, Roma.
- *Il mito negativo e la pittura di [Sergio] Vacchi* (1964), Officina, Roma.
- *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico* (1968), Laterza, Bari.
- *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali* (1973), Laterza, Roma-Bari.
- *Pinocchio uno e bino* (1975), Laterza, Roma-Bari.
- *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio"* (1976), Bulzoni, Roma.
- *Ricognizione della semiotica* (1977), Officina, Roma.
- *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale* (1986), Laterza, Roma-Bari.
- *Estetica. Uno sguardo-atravverso* (1992), Garzanti, Milano.
- *Osservazioni sul mentire e altre conferenze* (1994), Teda, Castrovillari.
- *L'estetica, filosofia non speciale* (1995), Laterza, Roma-Bari.
- *L'arte e l'altro dall'arte* (1995), Laterza, Roma-Bari.
- *L'indeterminatezza semantica: una questione liminare* (1998), in ALBANO LEONI, F., GAMBARARA, D., GENSINI, S., LO PIPARO, F., SIMONE, F. (a cura di), *Ai limiti del linguaggio. Vaghezza, significato e storia*, volume in onore di T. De Mauro, Laterza, Bari.
- *Immagine Linguaggio Figura: Osservazioni e ipotesi* (2005), Laterza, Roma-Bari.
- *Creatività* (2010), Quodlibet, Macerata.

GIVONE, Sergio (1988), *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari.

HJELMSLEV, Louis (1954), «La stratification du langage», in *Word*, 10 (*Saggi linguistici*, trad. di Galasso, R., Unicopli, Milano, 1988).

MUKAROVSKY, Jan (1966), *Studie z estetiky (Il significato dell'estetica*, trad. di Corduas, S., Einaudi, Torino, 1973).

PLEBE, Armando (1959), *Processo all'estetica*, la Nuova Italia, Firenze.

ZECCHI, Stefano - FRANZINI, Elio (1995), *Storia dell'estetica. Antologia di testi*, vol. II, Il Mulino, Bologna.