

## IMPLICAZIONI ESTETICHE DEL CONCETTO SEMIOTICO DI REPERTORIO

Nel congresso di semiotica svoltosi a Palermo nel marzo 1985 ho proposto una valorizzazione del concetto di repertorio sulla base della formulazione fornita dalla Scuola di Stoccarda; vorrei ora sviluppare ulteriormente alcune possibili applicazioni di tale concetto in campo estetico.

Il concetto di repertorio può essere messo in relazione con quello che Max Bense ha denominato il principio di cornice (R a h m e n - p r i n z i p). Infatti un repertorio esiste soltanto se è delimitato da ciò che non appartiene al repertorio stesso; e questa delimitazione si può definire la cornice del repertorio. Sinora il concetto di cornice è stato impiegato in campo estetico per delimitare il concetto di t e s t o poetico, un termine al quale Bense ha dedicato, come è noto, molta attenzione. Anche in campo strutturalista il Lotman ha sostenuto che un oggetto, per diventare artistico, deve presentarsi come delimitato da un confine, detto appunto cornice. Ciò vale anzitutto per le arti spaziali: il termine cornice è sorto originariamente per indicare il perimetro di un quadro; e si può pure parlare di cornice nel senso del perimetro di un edificio. Ma esso vale anche per le arti cosiddette dinamiche: cornici sono in poesia la forma del sonetto o della ballata, in prosa la forma-romanzo o la forma-novella, in teatro la forma-tragedia per il testo e la ribalta del palcoscenico per la recitazione.

E' importante rilevare che, se ogni testo poetico è più o meno palesemente inquadrato in una cornice, però il suo punto più qualificante è dato dal confine della cornice stessa: ad es. l'inizio e la fine del verso, e, al limite, il sottile confine che separa un verso di Shakespeare da una massima filosofica.

Il principio di cornice, con la sua tendenza ad avere i suoi punti di forza proprio nei suoi confini invalicabili, è un principio statico e come tale prescrive i requisiti di minima delle strutture poetiche: senza di essi ad es. un endecasillabo non è più un endecasillabo, una commedia non è più una commedia. Per questo esso è indispensabile alla costituzione del testo poetico. Il testo poetico deve in qualche modo distinguersi da un discorso ordinario: e per potersi distinguere deve presentarsi come ritagliato, staccato da

esso. Ma il fatto che il principio di cornice ponga l'accento sui confini dello spazio espressivo del testo poetico comporta la conseguenza derivante dal fatto che ogni confine è sempre teso fra due opposte esigenze: da un lato la sua invalicabilità, dall'altro la sua tendenza a spostarsi, espandendosi.

Questa seconda tendenza costituisce un secondo principio sostanzialmente antagonista di quello di cornice, e lo possiamo denominare "principio di omeostasi". In biologia si definisce omeostasi la capacità di un organismo di conservare la propria struttura e le proprie funzioni essenziali nonostante il sopravvenire di mutamenti, più o meno previsti. Siccome la biologia si occupa di organismi viventi, l'omeostasi da essa studiata è solitamente prodotta da fenomeni di reazione, con cui l'organismo vivente reagisce ai mutamenti che sopravvengono. Nel caso di un testo poetico, che è invece dotato soltanto di una vita potenziale consistente nella sua capacità di essere fruito, si può parlare di omeostasi allorché un mutamento o una sostituzione che vengano apportati, generino una reazione potenziale nei confronti della fruizione. Cioè la struttura del testo reagisce (potenzialmente) nei confronti del mutamento apportato, in modo che il testo modificato possa offrire una fruizione analoga a quella del testo primitivo.

E' evidente che il principio di omeostasi deriva proprio dall'esigenza opposta a quella da cui deriva il principio di cornice; ed entrambi i principi costituiscono nella loro tensione l'invarianza e la mobilità di quello che semioticamente viene detto un repertorio e che esteticamente si configura come un testo poetico. Cioè da un lato il principio di cornice si preoccupa di fissare le invarianti di un testo poetico, mentre il principio di omeostasi si preoccupa di stabilire la presenza e l'entità delle sue variabili, cioè la possibilità di mutamenti e trasformazioni compatibili con la sopravvivenza del testo stesso. Entrambi i principi, pur in tensione fra loro, sono indispensabili a che un repertorio di parole, di immagini, e di concetti possa divenire un testo poetico: senza invarianze non può esistere la poeticità di un testo, senza variabili quel testo è condannato a una funzione puramente archeologica.

Ma quali possono essere le variabili di un testo poetico? La loro esistenza si rende già manifesta non appena un testo poetico valichi i confini della sua nazione: per quanto due lingue possano essere simili, una traduzione non potrà mai riprodurre come un calco l'originale, ma sarà sempre costretta a variare parzialmente o i

ritmi o le immagini o la sintassi. Inoltre se un testo ha una qualche validità, esso è destinato non solo a venir tradotto, ma anche ad essere imitato da altri autori. Qui si accende una tensione tra il principio di cornice e quello di omeostasi; e sorge conseguentemente il problema di stabilire l'identità di un testo poetico: sino a che punto è possibile intervenire con variazioni su di un testo poetico senza che esso diventi un altro testo?

Una proposta utile per affrontare questo difficile problema può essere quella di intendere il testo poetico come una *m a t r i c e t e s t u a l e*. Caratteristica di una matrice è che le sue invarianze (la sua "cornice") non sono stabilite a priori una volta per sempre, bensì variano a seconda del "modulo" con cui si opera entro di essa. Ad es. se di un verso di Shakespeare si prende come modulo una immagine concettuale, la sostituzione di una o più parole entro quel modulo non ne altera l'identità. Se invece si prende come modulo una parola particolarmente efficace, sarà possibile spostarne la collocazione metrica o la funzione sintattica senza alterare l'identità del verso. In questo modo ogni testo poetico può fungere da matrice testuale per molteplici altri testi, ciascuno dei quali avrà scelto di lasciare intatta una data invarianza presente in quella matrice testuale (il "modulo"), operando invece una o più sostituzioni nelle sue parti variabili.

Se in questo modo interpretiamo ogni elemento rilevante di un testo poetico come il modulo di una matrice capace di generare una serie di possibili varianti testuali, possiamo allora dire che ogni elemento importante di un testo è accompagnato da uno "spazio estetico" che viene da esso automaticamente generato. Si tratta in altri termini di quel carattere gestaltico che è connesso a ogni icona poetica, il cui carattere è essenzialmente spaziale e presenta quindi una contemporaneità di possibili aspetti: in concreto la contemporaneità di più parole, di più immagini, di più procedimenti metrici quale suo repertorio disponibile.

Sorge qui il problema di come conciliare quest'idea di uno spazio estetico compresente in ogni punto di concentrazione estetica del testo con la teoria di Bense, la quale, individuando lo stato estetico nella classe 3.1 2.2 1.3, ne ha stabilito il carattere indessicalico anziché iconico. E sorge altresì il problema di come poter conciliare questa proposta di una spazialità estetica con la teoria microestetica da me proposta nel mio libro del 1980, la quale

privilegiava l'aspetto dinamico e temporale dei procedimenti microestetici sia nella composizione che nell'analisi dei testi.

Ma se s'intende lo spazio estetico come un campo di probabilità entro il quale viene scelta di volta in volta la direzione in cui procede il testo poetico, allora la spazialità del campo di probabilità non è più antitetica a una considerazione vettoriale del testo, quale è quella richiesta sia dalla classe dello stato estetico di Bense (che ha come sottosegno del riferimento all'oggetto l'indice), sia dalla mia teoria microestetica della tensione dinamica del testo. L'introduzione di questa dimensione di spazialità estetica presenta il vantaggio di ovviare al pericolo impressionistico d'intendere la tensione semantica (indessicalica) di un testo in maniera irrazionalmente emotiva, cioè come una successione immotivata di tensioni e distensioni, ovvero (nella terminologia della teoria dell'informazione) di semplici informazioni trattenute che si alternano a informazioni trasmesse.

Infatti lo spazio estetico di un modulo testuale è un repertorio dal quale poi si stacca la direzione scelta dall'autore, la quale trasforma l'iconicità del repertorio nella indessicalità della via intrapresa. Se allora compito del critico è il ricostruire il repertorio che preesiste alla scelta indessicalica operata dall'autore, si può dunque dire che questa operazione critica permette, di fronte ai passaggi più importanti di un testo poetico, di leggere anche quello che non è stato scritto (cioè le alternative del repertorio che sono state scartate) e di ascoltare anche quello che non è stato detto.

Da questa prospettiva del concetto di una spazialità estetica possiamo allora corroborare il "principio di cornice", dal quale siamo partiti in questa nostra comunicazione. Per la sua stessa formulazione il principio di cornice implica una inevitabile spazialità. Però la nostra osservazione fondamentale che quel che più conta nel principio di cornice è il confine della cornice stessa può ora venir ripresa in vista dei rapporti tra la natura spaziale di ogni repertorio poetico e il carattere dinamico dei suoi esiti indessicalici. Cioè, ogni repertorio estetico vive soltanto in attesa di essere cancellato dalla scelta operata dall'autore e tuttavia di essere poi riscoperto dal critico che lo riproporrà al lettore esperto.

Quest'intima contraddittorietà di ogni repertorio poetico (che è

imparentata col concetto teorizzato da Bense di "fragilità" dell'opera d'arte) permette allora di evitare il pericolo di una staticità che altrimenti potrebbe essere connotato sia al principio di cornice sia, ancor più, al principio, che abbiamo indicato come antagonista ad esso, di omeostasi. Anzi la tensione fra spazialità e dinamicità all'interno di ogni repertorio poetico è proprio quella che genera, nella contestualità dell'intera opera d'arte, la tensione tra il principio di cornice e quello di omeostasi dalla cui delimitazione siamo partiti.

#### SUMMARY

The concept of repertoire can be brought together with what Bense called "Rahmenprinzip". This principle has an antagonist in a different principle which we call "principle of homeostasis". Together, they constitute the invariance and the mutability of the poetic text. An example of this mutability are the variations which a translation causes in the images or in the syntax. These two can go together if we see the poetic text as a textual matrix, in which every variation depends on the modulus with which it is operated inside. Each important element of a text is so characterized as an "aesthetic space", that is, generated by it. If we see this space as a field of probability yielding possible directions of the text, it is not opposed to the vectorial consideration of the same text (such as in the class of Bense's "aesthetic state"). It follows that every aesthetic repertoire exists from two conditions: before being rejected by the selection of the artist, and in which condition it is after being discovered again by the critic who proposes it to the expert reader.

# SEMIOSIS 45

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
11. Jahrgang, Heft 1, 1987

## INHALT

Max Bense:	Bericht IV über die "Eigenrealität" von Zeichen. Eigenrealität und Kategorienrealität	5
Udo Bayer:	Ergänzungen zur "ästhetischen Eigenrealität"	14
Jorge Bogarin:	Semiotik der Gänsefüßchen: Neue Darstellung eines alten Problems	23
Pietro Emanuele:	Implicazioni estetiche del concetto semiotico di repertorio	35
Barbara Wörwag:	Semiotisch-ästhetische Analyse: Frank Stella, "Quathlamba"	40
Thomas A. Sebeok (Hrsg.), Encyclopedic Dictionary of Semiotics (Max Bense, Elisabeth Walther)		48
Nachrichten: Vereinigung für wissenschaftliche Semiotik (Olga Schulisch)		51