

*Didattica della ricerca nella comunicazione
Interattiva della storia dell'arte
L'opera d'arte sotto analisi - strumenti iconografici e
semiotica dell'arte a confronto sui modelli del Quattrocento italiano*

di Tania Letizia Gobbett

Keywords

- I. estetica semiotica: l'accesso
- II. ricerca come atto semiotico
- III. forma e eidos
- IV. cubo e stanza
- V. ideazione e ipotiposis
- VI. canone o rigenerazione
- VII. presa ed *ékphrasis*

Il saggio muove dall'idea che una *semiotica degli stili* sia un derivato storico culturale di discendenza Mediterranea; l'analisi ha il centro della riflessione sul contesto del Mediterraneo come crogiuolo di culture, di incontri, di diffusione e di assimilazione, presupposto per un sentimento ampio dell'Europa che ha origine con le colonie greche. Le *tracce rupestri* nel Mar Baltico, tra Scandinavia e Svezia e quelle delle *colonie greche* in Gran Bretagna, sono state rintracciate dai ricercatori della Rock Art a testimonianza del vivo interesse per i legami culturali del continente. Lo sviluppo dell'archeologia Medievale ha riconosciuto altresì il modello diffuso della produzione delle icone basato su schemi proporzionali e semiologici (Sendler, 1981). La scelta quindi di mostrare, attraverso strumenti semiotici attuali (da Eco a Fabbri, da Corrain a Thurlmann, a Calabrese, Barbieri e Fontanille) come dall'opera *Il monumento a John Hawkwood* di Paolo Uccello si pone la possibilità analitica di ricerca e quindi il senso di attraversamento disciplinare, riconoscendo, nel lavoro del Maestro italiano, le discendenze iconografiche egizie. La ricerca ha prodotto uno schema riflessivo dinamico che è stato ricondotto fenomenologicamente su altre opere: dalla tarsia al medioevo pittorico e architettonico senese, quasi riverberando sullo schema della cattedrale di Siena come fosse un porto con le sue navi, mette in luce alcuni *frangenti dinamici*, proporzioni, profondità necessarie alla coesione della cattedrale romanico-gotica. Alcune immagini sono state pubblicate su blog, per evidenziare il concetto di ricerca sperimentale, posta al servizio di una concezione storica universale. Il ruolo dell'informatizzazione è dunque il cuore della ricerca svolta iconograficamente (con *software* elementari inizialmente e poi disposta su strumenti maggiormente *precisionisti*, da saggio di ricerca), che porterà alcune fasi applicative di didattica e di ricerca ulteriori: non solo la elaborazione scientifica dei dati come patrimonio condiviso raggiunge una fruibilità maggiore, ma sono condivise le conseguenze rispetto alla costituzione di modelli che potrebbero essere stati forieri di sviluppo successivo, nelle scienze umane e nei diritti umani, per legittima traduzione, sviluppati sulla soglia della contemporaneità, tanto è necessario partire dal Medioevo come concezione del Mediterraneo storico, ippocratico, per poter consegnare uno spazio semantico intertestuale visivo ed estetico *tout court*.

d.ssa/prof Tania Letizia Gobbett

Titoli: DAMS Arte | Università di Bologna

SSIS Arte e Disegno | Università di Trento | Polo di Rovereto

Associazioni culturali di ricerca: IAS – IAVS – IASS

Indice

Premessa

1. Note a piè pagina: questioni di luce
2. La semiotica dell'arte come metodologica della ricerca storica
 - 2.1 Riflessioni semiologiche a partire dal testo di Arduini – metodologia della ricerca storica
 - 2.2 Formalizzazione e modellizzazione dei concetti di informazione
3. Iconografia_Iconologia: semiotica dell'arte ovvero il percorso generativo dello schema
4. Lo spazio visivo nell'Arte come forma di Significazione
 - 4.1 Prima di Picasso cos'è lo spazio?
 - 4.2 Con Pablo Picasso e il Cubismo nelle Arti Visive la vista si struttura
 - 4.3 Questa diversa modalità di concezione dello spazio interdipendente
 - 4.4 A lungo la semiotica generativa e quindi l'ermeneutica fenomenologia
5. Appendici
 - Appendice – il triangolo aristotelico ripreso dalla comunicazione del '98 a Siena
 - Appendice | Paolo Uccello e la tarsia; altre prove a facce affrontate
 - Appendice | Didattica – rielaborazione scientifica: l'analisi figurativa e plastica da Eco a Thürlemann
 - Anatomia dell'ipertesto | storia come scrittura ipertestuale
 - Bibliografia e bibliografia ragionata pregressa

Errata corrige: 16-18 marzo 2011

Premessa

Già al DAMS di Bologna sapevo che la luce costituiva uno schema articolato nel Cenacolo di santa Maria delle Grazie e ne diedi un modello semiotico-cognitivo pensando alla *dispositio* di C. S. Peirce: cosa voleva mostrare, in quale contesto ambientale, sembravano questioni del tutto pertinenti una semiotica visiva, da dove iniziava il percorso luministico, per giungere così alla cosiddetta sintesi semionarrativa di superficie del 'racconto'. Chi ragionava in termini di attributi specifici, resa delle mani o modi di raffigurare i volti, spazio tra i soggetti, rime musicali; io invece, un po' come fanno i bambini, credo, andavo sotto il tavolo a cercare la fonte prospettica della superficie, nella superficie dipinta che quadra con la presenza del refettorio: lì la condizione di illuminazione come *trascrizione* o ancora '*traslitterazione*' dal basso, illustrava il codice, secondo una metodica di genere (epico-drammatico); insomma utilizzavo Peirce per spiegarmi come generasse nell'opera dei valori luministici che davano 'naturalità' alla rappresentazione dell'interno per ritrovare semmai la *storia come linguaggio naturale*. Ora sembra un calco del *Sancta Sanctorum* romano, sebbene composto in armonia con l'unità scenica, se non per quel LOCVS che potrebbe diventare anticipazione di un testo complesso ed articolato anche dal punto di vista narrativo visivo, di scrittura costituita con il montaggio iconografico spazioso di ritmi e figure per rendere sincategorematiche le direzioni intersoggettive poste come già là, ritratte nei propri campi, ideologicamente o assiologicamente strutturati.

La strana questione della pietra del Santo Sepolcro, citazione metonimica a sfondo didascalico e reliquario, come si trattasse di una *testimonianza figurante*, rimane un accesso isolato alla forma di un'ultima cena, tavola imbandita, palinsesto programmatico, della via Crucis (si pensi ai trattamenti metonimici offerti nel Quattrocento e al riporto del Duomo di Trento, quasi un "lemma" concreto, un'*isotopia molteplice* fondata su un unico *sema* che sta per Gerusalemme, la via per, il Santo Sepolcro, la sua apertura insolita, la resurrezione e la vaga consistenza della pietra quando appare come una nuvola, ormai sintesi che ricorda l'opera di Bernini); si ma perché non tonda, come la macina della farina.

La luce così diviene in un ordine insolitamente ipertestuale, e quindi, non specificatamente lineare, l'aspetto verificabile della densità di questa prospettiva canonile tanto da essere 'lemma' per ogni chiave di lettura, semioticamente interessante i supporti, almeno fino alla scoperta della lampadina, alla possibilità di restituire il romanzo, riposto nella libreria di pochi ed ermetico al cassetto di chiunque, stante come racconto storico idealizzato, nel tardo Ottocento.

Se per il percorso, la direzione di senso, nel cavaliere John Hawkwood, è chiara pur essendo in realtà *citazione di figura* completamente *intertestuale*, siamo nel corredo liturgico e indicare il luogo, sembra spetti ad altri, come se la *cantoria*, non fosse solo controllo isotopico, metafora conclusa, chiave, ma ossequio liturgico, canto, melodia oracolare, testimonianza. Nel Cenacolo le finestre alle spalle ricordano lo *Sposalizio della vergine* di Raffaello e dunque la sua Palatina, quasi ad esprimere un raccordo che ormai si vuole categoria universale, storia e geografia, tempo e spazio. Potrebbe anche essere una dispositivo, e qui veniamo alla pertinenza per la presente trattazione, che incarna la posizione *tematica* e *rematica* del testo visivo, volendo restituire il *già detto*, la storia, può, con parole dantesche, *informare* sulla novità resa dalla rappresentazione. Ci si pone la domanda, che sia la ripresa simbolica delle luci a dire cosa dovrebbe illuminare il senso dell'opera: una curiosa *soggettivizzazione*, un lettore modello già attuale e affine al *linguaggio sincretico*, del cinema, come del documentario, del linguaggio museografico come quello dello studio dell'opera in aula.

Il ricordo sfumato, grana della scrittura del dipinto, è reso, sulla stregua di Roland Barthes, nel restauro. La serie, la preposizione topologica, divengono guide *metastoriche* per la figurazione, quando si tratta di un linguaggio naturale a rappresentare l'incontro. La scelta tecnica, simile del tutto alla stratificazione, dell'encausto, può essere anche vista come una sorta di impronta cromatica, che vuole esprimere la pluralità luministica, la sua possibilità di movimentazione trasversale per cogliere affetti e aspetti altrimenti fissi e immutabili: tanto da ottenere un 'rivestimento per un segno pittorico più sviluppato'. La descrizione certo non deve confondersi con la narrazione, ma talvolta occorre ragionare come se si fosse in grado di cogliere i limiti profondi ed austeri imposti dalla cecità sfidata dall'autore: una civiltà conquistata. Se l'opera genera il risultato, certo come dice Umberto Eco, è una macchina pigra e dunque per questo la riflessione sugli oggetti specifici della storia, porta a scoprire che se ne vorrebbe sapere di più.

Quando si cerca di traslitterare non è semplice poi tornare ad immaginare un modo diverso di scorporre le cose – prima individualizzando la forza di quel paesaggio, poi i motivi simmetrici e le raffinate allusioni emblematiche. Ma se stessimo all'indicazione fiorentina di P. Uccello quel Cenacolo della sagrestia è già un coro, una cantoria posta in alto, un palchetto, l'iconostasi: l'accesso iconografico è posto tanto quanto il concetto che esso postula, sovrastorico. Mi resta ancora l'angolazione semisimbolica della luce per il mio modo di considerare una semiotica aristotelica canonile, se mai sarà possibile incastonata su questioni esteti-

che e percettive, di giustezza. Già mi è tornato nella confusione che può destare una lettura semica, un senso apotropaico di irripetibilità della nascita di Gesù, nella figura che si appresta a mostrare il coltello, ora, mi resta solo la richiesta: Filippo, e gli altri che invece cercano nell'angolazione passionale la fedeltà cristiana, la malinconia o è già tensione tra termini causata da una nostalgia dell'archetipo storico?

1. Note a piè pagina: questioni di luce¹

L'idea della presa sull'oggetto, della sua «patina» (Clark, 1969), delle sue modalità riflesse, porta a pensare a queste articolazioni quasi come a delle «scritture», *forme stracciate* di testo, sempre in chiave strutturale, che compaiono a rivelare il senso dell'opera. Se ne studia la provenienza, l'origine, la matrice, se ne classifica la qualità in base all'idea di unitarietà e rovina alla stregua di un lavoro sull'oggetto archeologico reale. In una scala deterministica, il valore, risulta un portato della valutazione della qualità dell'oggetto (esiste un'ottima

¹ *Luce come claritas, quia subito vadis, homo quadratus* in Eco (p. 65)

[Tre motivi per lo sviluppo lungo il filo di una tradizione di estetica semiotica (o semiotica estetica): *mentalità primitiva*, (Eco, p. 68); luce e schema nelle acquisizioni del soggetto e dell'oggetto reale/ideale/modello nelle forme proporzionali - *aliud dicitur: aliud demonstratur*=allegorismo:simbolismo - Eco, 1987, p. 72-73); *accesso*, discorso razionale e mito (Eco, p. 76)]. Questi oggetti del pensiero semiotico estetico di Umberto Eco, ripresi come algoritmi, forse alla stregua della *partecipazione*, sono qui rintracciati attraverso l'enciclopedismo e i dizionari di storia, dunque assumono un valore metodologico per la ricerca storica, euristico per la scrittura sistematica e forse anche di schema innovativo in una visione interattiva. Qui, la ricerca storica, è sentita come un *processo continuo di storicizzazione del proprio oggetto culturale*, dove tuttavia è da chiarire che Eco tende a individuare schemi ben oltre le schizi fisse, diatribe di parrocchia, a livello internazionale, risolvendo lo iato in una *storia*, se così si può dire, *interstuale* prima che «interculturale», quelle che la Einaudi riporta come divisioni tra archeologia Europea e Americana, filologica l'una e antropologica l'altra, sono da intendersi pienamente superate già nel testo dell'87 e forse anche dal suo *Semiotica e filosofia del linguaggio* del 1979, dove l'endiadi è più sostanziale che apparente. Non ci sarà una divisione tra gli studiosi della *mentalità* come visto dai dizionari disciplinari, ma una graduale restituzione esplicita del valore cognitivo ed interpretativo della conoscenza, del senso significativo della *ricostruzione* (Eco, 2007) e della *ricezione* (Barbieri, 1995, 2004) anche sul noto versante anticipato nei testi citati di *produzione* e necessariamente di *studio*. Metodo, umilmente apparso per articoli sparsi frutto di domande convergenti: fatto reso a disposizione della semiotica dell'arte, almeno dalla prima edizione in Italia nel testo a cura di Corrain-Valenti, (1991, che con semplicità si dà nel titolo *Leggere l'Opera d'arte*) con aspetti che non ritardano la trasposizione, certo restano indefinite quelle *aspettuali* e quei valori di *completezza* - sebbene a Siena, nel '98, questa concezione degli *aspetti strutturali del discorso*, la si restituisse sotto costume modale, in uno schema articolato sulla base del concetto di *frame aspettuale*, in nuce, all'interno di una categoria come quella del «movimento», propria della coreografia, e di qualunque prassi descrittiva che si avvalga della descrizione di percorsi, anche in senso musicale o di traslato retorico, se non «ideograficamente» storico del corpo (di cui si sentenzia uno stato) rivisto nella tragedia come luogo teorico e storico per eccellenza. Calabrese ne intuisce la *perspicuitas*, di scuola dello sguardo, di oggetto semiotico estetico nell'*Eloquio del Senso*, quando i germi dell'«antropologia fisica» tornano a mostrarsi, si potrebbe dire (come direbbe per *influenze* Renato Barilli), in forma meno virulenta, di batteri, mentre la matrice teorica abducativa, di ricerca di una legge, era già intuibile nell'edizione italiana di Peirce per certi versi, poi perelustrata, con tutti gli strumenti restituiti dalle famose voci della *Semiotica e della Fenomenologia del linguaggio* di Umberto Eco, quasi un perlucido fine, della stessa farina, e quindi allo stato in cui si trovava già nel 1979. Non senza sorprese riguardo all'idea di *foglio* e di *piega*, dunque *d'avviso* e poi dalla concezione a *soglia*, in chiave di *resistenza*, a quella finalmente di *accesso* alla teoria, al linguaggio, all'opera secondo una restituzione ormai necessaria, meno ansiogena, se vogliamo dire, ma con alcune prerogative critiche ormai consolidate dopo gli anni Cinquanta, tra la fine del millennio e il nuovo sono state riconosciute metodologie didattiche di ricerca che tornano ad avvalersi del cubo, della stanza, come metrica della varietà delle posizioni e dei punti di vista. Qui s'è ripresa la critica alla discontinuità, alla stratificazione impermeabile, nel testo citato di Eco, per ragioni curiose: di Goethe, resta, come per incanto, di quella prima conversione turistica ed esplorativa, di contatto, con l'oggetto archeologico del *Gran Tour*, poetico e accademico, *un segno esterno*, la concezione stessa dell'*esperienza*, scandita per piani o livelli (da Roma a Romanico al Romanticismo) la cui vocazione estesa, di modello appunto, è da rivedere in chiave di visione escatologica vichiana, spiralforme grafo della varietà dei modelli storici non di meno luogo eclettico, di scelte consapevoli di stile (rinvierei alla discussione sul modello giottesco, la questione della torsione e dei modelli di origine), ma dato che il testo meriterebbe un rapporto mi avvio a citare qui il frutto del lavoro, di Eco, p. 72 del volume del 1987, descrizioni che non sfuggono a restituzioni grafico-fumettistiche (Barbieri) - restituendo quelle connotazioni spaziose e ambientali uniche ricevute dalle rovine di San Galgano o dalle cattedrali inglesi, poi riprese da Friedrich, come scenari etnografici universali, nella tradizione del *Paradiso perduto* di Milton e quindi da Goethe posti a dimensione del rapporto tra estetica e sensibile come costitutivi della categoria di *ambiente* sottoposto a regole e categorie iconologiche di limine, di scoperta spirituale e universale al tempo stesso. Da parte di chi scrive c'era il tentativo di mettere in luce il controllo isotopico, la tensione tra aspettuali dinamiche del corporeo e traduzione, la messa in gioco delle traduzioni edite a stampa, la categorizzazione topologica e spaziosa della categoria di frontalità scenica e altre simili, ritrovate successivamente sulla diagonale nel metodo scenico, in rispetto della sua architettura *ghestaltica* che ora definiamo con termini etimologici cari ad una tradizione classica: *eidòs*, «forma» in senso filosofico e semiotico, campo, ambito. Ruolo della traduzione intersemiotica e sensibile, sarebbe stato dunque non tanto cogliere la casualità, ma l'analisi dei casi emersi; di dare alla traduzione un compito auspicato nell'*Angelus* di Benjamin che fosse di modellizzazione operativa, di introduzione «semica» di concetti del testo di partenza, scelto a facce opposte (Italo Calvino, *La spirale, Lezioni americane* come ideale commento e saggio semio-visivo), oltretutto, in vista della riproducibilità di un segno motivato, di una norma produttiva della traduzione intersemiotica del testo semio-coreografico, cui non si pretendeva certo una analisi complessiva, ma veritiera, di saggio sulle modalità (ricerca di modalità espressive affini al teatro danza, alla *contact-dance* con riflessioni sul linguaggio corporeo e sullo spazio rese minime categorie costitutive), sul ruolo del ruolo di «ipotiposi» rispetto alla *mise en scène*, che sembra divenire confronto con il lavoro, con il testo di partenza, forse ancor meglio di una semplice spiegazione (valori di verità come sequenze decisionali sulla semplice appropriatezza oggettiva possono essere scanditi come semplici elementi oggettivi alla stregua di ritmi prosodici e del visus - che danno adito a movimenti, conversioni sistemiche spaziose), necessità e abduzione intese come ricerca, di un testo normativo da saper cogliere o al contempo realizzare, sfide costitutive, centrali per la scoperta del proprio, senza sconfinamenti ideologici: necessità di rigenerazione di categorie astratte. *Ductus patemico* della scrittura, ormai leggibile, in catene sequenziali di causa ed effetto, in elementi figurali.

Siamo giunti, poi, a ricredere che semiotica e iconografia, non possano essere disgiunte dalla descrizione anche se questa è la componente interlinguistica che dovrebbe rispecchiarne la logica, postulando non senza sforzo e chiarendo l'esistenza latente e latitante

scala di valori per la fotografia, nel cesello di Ansel Adams, che ben ricorda le sue potenzialità zonali, la ricerca di rispondenze *puntuali* in ogni *singularità* espressa come profondità e superficie chiaroscurale). Ogni traduzione, in fondo, non è che un'operazione di valutazione della propria lingua, un saggio in cui si soppesano le possibilità riflessive, il diritto ad esporsi oltre il detto, l'agilità di superare ciò che sembra tra le righe.

Prendersi degli spazi, come in questa idea di nota a piè pagina, significa un po' ricordare il modo in cui Umberto Eco descrive il farsi del testo: un salmone torna alla sorgente dove depositerà le sue ricchissime uova, per un corretto sviluppo, sfidando le accortezze altrui di cibarsene prima del tempo, con modesti abbozzi ipotipotici, saggi, benché di spessore. Un testo in somma presenta sfide, date da posizioni che tendono a scomparire in alcuni formati: in *word* la posizione dei *marginalia* tende a rientrare nel formato del testo – così la posizione della memoria, del guizzo, del ricordo, non supplisce ad una condizione ipertestuale, extratestuale che ricorda lo status dello studioso, ma si riconfigura come lavoro intellettuale rimesso all'interno della produzione testuale. Rimane poco spazio, solo blande autocertificazioni, nelle intestazioni sopra e sotto e quasi mai, c'è la presentazione di modelli che ricordano una storia dei margini inserendosi così in una tradizione e una trasposizione autenticamente libraria: lo spazio della pagina reso potenzialmente agilissimo, mostra già le sue piccole crepe, come se troppo a caldo si fosse versata l'acqua per l'infuso. Scoprirne le valenze simboliche, il ricorso a strategie descrittive, la problematizzazione di una enciclopedia di simboli presente nelle botteghe e in qualche prima biblioteca eclettica fanno pensare alle difficoltà storiche e politiche della conservazione dello scibile. Una datazione è tornata 887 – 951 tempi di un Regno Italoico (Johannes Hartmann, *Piccola enciclopedia della storia universale*, Milano, Sansoni, 1972) – e se n'è tratta metafora dell'intero *Neorealismo*, ovvero del passaggio da un intento di matrice simbolica, di ricerca del confine, del limine, di fine Ottocento primo Novecento, fino al Sintetismo e alle Avanguardie, ad una autentica fase sperimentale e bellica persino, di ricerca di una concezione della realtà messa in crisi da obiettivi sopranazionali, fino agli esordi febbrili del Postmoderno, forse conclusi proprio con il 1967 e il ripristino di una concezione francescana dell'arte – altrove si è persino detto anticipata da Fortunato Depero come astrazione nel 1916-17 e un cinquantennio esatto dopo esplosa in quelle che conosciamo globalmente sperimentazioni di una diversa scrittura, di un ritorno a valori 'poveri', alla sacralizzazione dell'opera anche nella sua veste di puro esperimento concettuale, di *noema*.

Per completezza si vorrebbero citare alcune pagine di *Nel corso del testo* di Daniele Barbieri su una piccola ma timbrica serie di oggetti semiotici: livelli eminenti, rilievo e racconto; livelli eminenti e testo estetico; il bello come complicazione e complessità (grossomodo per questa lettura le pp. 78-81; 155-159; 255-273; 287-291; 302-3). In estrema sintesi e *à rebour*, ricapitolando: ciò che custodisce il significato del bello sono certo le soglie del testo visivo, il cui palinsesto critico deve essere un montaggio sicuro offerto alla lettura del senso dell'opera per i classici, data più spesso dall'accesso a tale significato, che sfugge in assenza di una sorta di condivisione di modelli culturali. Questi sono facilmente sentiti come livelli eminenti, costruzioni, liturgicamente istruite sin dalla messa in pagina, ma è poi la funzione più ampia, la risalita ai due archi della fruizione, del rilievo storico e del testo completo, che restituiscono regie culturali più delineate. Questo testo va bene didatticamente anche accanto a quello di Piva messo in bibliografia per il percorso della cattedrale, la capacità di restituire la cattedrale e poi finalmente la sua rotazione, come segno appare per la prima volta, fuori da un contesto rigidamente canonico: non c'è la distorsione dell'univocità o della chiesa capostipite, ma la matura sensibilità verso l'articolazione di più versioni, regionalizzazioni, corrispondente forse ad una storia maggiormente sentita come **modello geografico antropico**, forse, piuttosto che una **storia possibilista**, implicita probabilmente nelle forme della coesione, tutte da scoprire e scorporare, ma che restituisce l'idea che sia il soggetto, il visita-

nell'opera dello iato tra malinconia e nostalgia, tra *mise en page* poetica complessa e completa e opera 'lettera morta' archeologicamente fruibile a tutto tondo che implica se non un 'ambiente', come amplia Daniele Barbieri, una prospettiva eclettico provinciale, fatta di scelte autonome e indipendenti non sempre legate al contesto consuetudinario, come sostiene la scuola strutturale, quanto meno un *rilievo*, e uno *scenario*, per non eccedere nella mera ricostruzione bidimensionale sulla quinta di un discorso.

Ribadiamo, così alcuni passi storicamente ineccepibili della *semiotica testuale*: il concetto riflessivo e produttivo di **testo-autore-lettore modello**, proponendoli alla storia dell'arte in alcuni casi emblematici e noti di architettura e pittura Romanica Giottesca, in cui si differenziano *quantisticamente*, gli spazi, gli schemi della ricezione: se a Padova è il soggetto che deve dare la *prova qualificante* della sua redenzione e conversione, nel *programma d'uso* offerto, nello spazio messo a confronto tra reale e ideale, ad Assisi, la storia riprodotta, sistematicamente faccia a faccia tra Antico e Nuovo testamento, che Eco già dice aspettualmente fluenti uno nell'altro, e dunque conversazionale, tra storie di Cristo e Storie di San Francesco, rimette il ruolo allo spazio riflesso e inclusivo, come *zona ospitale* e dinamica, certo derivata dalla *domus*, nel rispetto dei 'testi', delle 'esperienze dirette' vissute. Omaggio alla pittura di storia, e «sacralizzazione» dell'ambientazione temporale che culmina con la volta dei *dottori* e delle *deesis* come ritmo scenico, come seggio 'anatomico', al di sotto del quale è posta fenomenologicamente e su un lato, la striscia, l'enunciazione propriamente detta di un fatto storico conclusivo (in pianta si noterà la torre costruita probabilmente a posteriori su un impiantito ottagonale, dove di solito troveremmo l'entrata secondaria, e solo in cima alla navata, in corrispondenza della controfacciata, l'ingresso o uscita laterale, giuridica, sul registro narrativo del tradimento di Giuda e prima il nesso causale temporale (strage degli innocenti + denuncia messianica): morte di Francesco e di Cristo come «sincretismo letterale» (R egizia: corona purpurea e ruscello, fonte). Potremmo dire che questo saggio si completa, da un lato con la rappresentazione dello sviluppo nella parte superiore e opposta (con l'idea di una "storia della vita di" e quindi aderendo alla scuola storiografica de *L'age de la vie* ma in senso iconologico – e di *source et scible*, di possibilità di interpretare e riscoprire il modello) e quindi per quanto riguarda la *maniera*, solo con la *Genesi nella volta della Cappella Sistina* – dove persino Michelangelo è costretto a ritrarsi come *sincretismo autoriale* per trasporre, gravitare in una proposizione testuale, dove troviamo una trasfigurazione poetica e pittorica di un testo inaccessibile, eccellente traduzione pittorica.

tore lo scopo “eminente” dell’oggetto culturale. Oggi si tende a ritenere che quella di Umberto Eco, fosse una sorta di invenzione altrettanto rivoluzionaria: una filosofia del linguaggio e una semiotica come *cattedrali*, più che cattedraliche posizioni esteriori rispetto alla disciplina; così talvolta fortuitamente illuminate da occorrenze (si pensi allo scherzoso esempio dell’acqua da restituirsi in tanti modi, percorribile fino ai cubetti di ghiaccio in un *flute*), così l’emergere all’improvviso in un manuale di semiotica, di uno spunto epistemologico di raccordo fa pensare ad un soggetto che possa volgere all’improvviso, come per effetto di un guizzo immediato, le spalle volte a Est (Paolo Fabbri), rispondenti ad un sentimento riflessivo individuale, per guardare al dato, al fenomeno in cui è immerso e farsene interprete, lettore ideale.

Se per altre opere come quella di Fontanille (1999), sembra tutto rivoluzionarsi nelle linee della mano, *dans le creux de la main*, in Barbieri l’esigenza di uno spazio, come vestibolo o studio, discendente ed in parte debito per continuità alle soglie di Eco, sembra offrire una dinamica del segno inteso come strategia intuitiva e descrittiva della rappresentazione stessa, così apprendiamo e proponiamo, nel cogliere stratificate sedimentazioni di segni, il perseguire in qualche misura la vocazione puntuale alla trasmissione culturale, come se in ogni testo visivo vi fosse il suo archivio, la sua zona trasparente, il momento della enunciazione vivida.

2. La semiotica dell’arte come metodologica della ricerca storica

Questo capitolo affronterà e introdurrà alcuni concetti del Master in *Informatica per la Storia Medievale*, individuando la composizione del metodo in alcune risorse metodologiche affini ad una web-teconomia o tassonomia trasposta su concetti, originari della disciplina, che tornano sulla fenomenologia del libro, del quadro, della tela (panno come lingua e misura, metrica): quasi in chiave di proporzione e sviluppo semisimbolico, individuandone quindi le caratteristiche essenziali. Pur accettando i criteri dell’analisi della qualità dei siti, in quanto abbiamo appreso le problematiche circa la stabilità scientifica ed autoriale di un documento, l’ideale corposità delle sue fasi di rielaborazione, la necessità della tempestività della correzione che diventa finalmente elasticità e dimostrazione, proviamo a citare un fossile della *Science of writing* sintetizzabile nell’acrostico *oreasco*, che per quanto mi concerne non sono così distanti dalla disciplina metodologica adottata: dunque dato l’oggetto e l’intenzionalità, una volta l’oggetto primario o intenzione è chiaramente stabilito e mantenuto, una comunicazione scientifica conterrà, quasi invariabilmente in essa, la struttura della propria logica. Secondo layer o niveau – l’informazione o referenzialità: esso consiste nell’esposizione di un sommario di, o riferimenti di, fatti precedenti, investigazioni, autorità che sono rilevanti per lo sviluppo consequenziale di ciò che è comunicato. Terzo livello: l’esposizione, che può prendere la forma di descrizione, registrazione di osservazioni, dati, statistiche, e così via. Queste costituiscono il materiale della comunicazione necessario per il quarto livello, dell’analisi del materiale. Il quinto livello, della sintesi, comporta l’organizzazione del materiale analizzato in un modello o sequenza significativa. Sesto: le conclusioni dovranno di nuovo essere collegate all’oggetto iniziale. Questo potrebbe essere l’ultimo livello della struttura completata (spesso circolare ma talvolta ellittica e bene lo sappiamo dall’analisi di testi concreti, nella sua forma) la quale sviluppa, afferma o nega ciò che era stato inizialmente proposto per l’indagine, o che porta innanzi in qualche modo l’intentio operis dello scrittore.²

→oggetto→informazione|referenzialità→esposizione→analisi→sintesi→conclusioni→oggetto

Non possono essere sostituiti, di regola, il tempo che si dedica alla meditazione, pratica, coltivazione e controllo, senso critico e correzione individuale di ciò che si scrive.

Un altro riferimento, oltre al possibile rinvio alla voce *epistemologia* del dizionario di semiotica generativa del tutto provvisto di un’esigenza teoretica, è quello indicato di seguito tenendo conto del termine *ricerca* nella voce enciclopedica Einaudi, e degli approfondimenti per la scrittura su rete, pur in alcune eccezioni proponibili alla stregua di Wikipedia (la *revisione*: utile mettere la data nuova in un testo revisionato, se la modifica è davvero consistente e il cambiamento di punto di vista rappresenta il motivo della revisione, a mio avviso, benché l’autore goda di tutti i diritti di legge, avrebbe in effetti anche dei limiti e quindi se il punto di vista generale dell’opera o nello specifico fondante una tesi, è radicalmente mutato, dovrebbe esserci una valida attestazione ad integrazione del fatto, nel sotto titolo, non solo un cambiamento di datazione) dove se ne tenta una sorta di verifica, come sopra avremmo definito, per uno *scibile portatile*.

Proposte di valutazione dei siti web e della loro qualità, sono presentati in <http://www.aib.it/aib/contr/boret-ti1.htm>³ [2000]

- ❖ Scientificità ed accuratezza dell’informazione storica
- ❖ Ricerca della migliore storiografia

² HENN, J. H., 1960 - *Science in writing*. London, Harrap & CO. LTD.

³ WHITTAKER, K., 1982 - *Systematic evaluation: methods and sources for assessing books*, London, Clive Bingley.

- ❖ Critica delle fonti
- ❖ Coerenza e coesione dell'informazione autoriale e iconologia

Vorremmo aggiungere, solo sperimentalmente, che nel Liceo "Andrea Maffei" di Riva del Garda, con una classe di I ginnasio, sezione B, abbiamo svolto una indagine a gruppi anche su questioni di qualità museografica, di attendibilità, di qualità dell'informazione e delle immagini, dei percorsi su siti web che comprendono aspetti riguardanti la storia dell'Egitto o la sua presentazione. Altri di restituzione in pianta, di comprensione delle pari opportunità (Valle dei re e delle regine), di prima comparsa di un'opera decorativa astratta funzionale a ipotizzare un percorso. Poi scoprendo, nel contesto d'esame di quinta, purtroppo ostacolati da un presidente, che un tema come il *Museo Virtuale* potrebbe avere queste caratteristiche e quindi un tema in terza prova di storia dell'arte possa, dato un indirizzo sulla video grafica, vertere *propositivamente* sul concetto in un territorio come quello italiano oggi necessitante 'cure' e 'presentazioni' sempre più riconducibili alla *trasparenza* e alla *conoscenza* scientifica.

A soddisfazione di un metodo, restituito sui margini della restituzione e quindi di contenuto del saggio con aspetti propri di veridicità o di sistematicità dei testi, affrontato su questioni di *metodologia della ricerca nella storia* di cui s'è preso atto per la rielaborazione, la ricerca essenziale e quindi l'accostamento di alcune idee, concetti, trasposti dichiaratamente come *semiotica della ricerca come metodologia ed epistemologia* didattica per la storia dell'arte: *Il metodo e le origini nella Grecia antica*, di Maria Ludovica Arduini, pubblicato per i tipi della Jaka Book, a Milano, nel 1996, (vol. I), sottolineando alcune pertinenze in virtù dell'assunto: storia intesa come *continuità* periodiche da interdefinire. Come dialogo (Platone, Fedro) e per altri debiti dello stesso volume a G.W. Hegel. *Lezioni sulla filosofia della storia*, Firenze, 1989 ma quindi riferimenti a G. B. Vico, Herder, F. von Schlegel – quindi le origini di un metodo da vedersi per la scienza storica in Erodoto, Tucidide, Polibio; una storia per *pragmata*, come concetto da intendersi come universale, *weltgeschichte* e una storia considerata filosoficamente che maggiormente ci interessa per il presente discorso di metodo come suddivisa:

- a. Storia originaria
- b. Storia riflessa
- c. Storia propriamente filosofica

La storia denota di per sé rappresentazioni di vicende, azioni, condizioni sociali, economiche etc.: azioni che si svolgono tra soggetti. Gli esempi reperibili sono i discorsi di Pericle, come quelli di Erodoto che si potrebbero anche definire al tempo stesso concetti iniziali di una metodologia ed esordi della disciplina - *das heißt: Urheber* - la *prodromia* storica il cui fondatore è Tucidide. Storia riflessa. Non tanto il tempo databile ma *bergsonianamente* (qui ci potrebbero essere discussioni sui limiti attribuiti da Russell alla prodromia ipotetica di Bergson che sembra univocamente orientata: un solo punto di vista) che dovrebbe ricordare l'aristotelico *ritmo presenziale*, i momenti temporali dello spirito in cui l'esposizione rappresentativa, la *Darstellung*, avviene non in correlazione alle categorie temporali, ma mediante una *rimemorazione* spirituale travalicante il presente (tr. da chi scrive p. 26) sulla storia o la *storia riflessa negli oggetti* (Landowsky, 1997) – di cui potremmo esprimere anche il problema dei *linguaggi oggetti*, intesi come „oggetti“ *tout court*. La filosofia della storia è dunque motivata dal riconoscere il proprio linguaggio oggetto ma anche dal riconoscere la storia „nel“ linguaggio oggetto che si è andato formando: storicismo che pone il problema interpretativo quale soluzione creativa e quindi ha come compito, parafrasando Benjamin, esclusivo e fondamentale, o meglio, esatto, della determinazione della natura e della validità degli strumenti del sapere storico trasmesso, acquisito, enunciato. «L'oggetto proprio e specifico dello storicismo come filosofia sono gli strumenti della conoscenza storica, quindi gli oggetti possibili di tali strumenti» (p. 28), da cui scaturisce la riflessione sui valori: divenire della storia e i fini o ideali, quali costanti del giudizio o di orientamento nella variabilità degli eventi storici. La storiografia illuminista, sulla scorta della tradizione antica legata al veicolo della scrittura, si appresta a ridefinire la pagina come luogo della riflessione e dell'indagine storica ma anche dell'origine, in relazione al fare storico. La *vis rationis*, il volto, la forza della ragione (François Marie Arovet). E una frase, traducibile in diversi modi, potrebbe essere questa: *quam notum est historiae nomen, tam paene ignotum est plurimum organicam esse disciplinam, quam historicae vocetur*. Per quanto sia conosciuto il nome che indica la disciplina della storia, non si può fare a meno di cogliere quanto invece sia misconosciuta ai più quella disciplina metodologica, che si è convenuto di definire storica. (tr. mia - p. 37). *Vossius*: per Aristotele la metodologia della storia è una pratica ma anche poetica: l'*ars* come *res universales*, possiede un valore concreto.

Alcuni testi suggeriti dal saggio preso in considerazione sono quelli di Ernst Bernheim, *La filosofia e la filosofia della storia*; Jerzy Topolsky, *Metodo della ricerca storica*; John Tosh, *Introduzione alla ricerca storica*. Le voci della storia si articolano temporalmente: il **presente del passato**, il **presente del presente**, il **pre-**

sente del futuro (fantascienza storica). Quindi una storia materiale implica un concetto ‘zero’ di *prova inferenziale* dell’esistente storico. Tempo-spazio-adequazione sono le invariabili e le variabili del racconto storico. Oggetti soggettivi che incorrono sono i vizi, le virtù, gli accidenti mossi ora da invidia ora da privazione. Il tempo e lo spazio costituiscono l’alveolo originario entro il quale si pone in essere o si descrive il fenomeno storico (per *apotema*). Elemento variabile è il mutamento cronologico: epoche, età, territori, confini che si assumono come *designatori* di identità (i designatori rigidi: Carnap – dovrebbero essere dei puntelli, inconfondibili della logica, per i quali non posso dire che *sopra* e *sotto* siano la stessa cosa, benché entrambe siano a tutti gli effetti ‘preposizioni’). Il *concetto di scala*, che oggi tanto utilizziamo sotto forma di *palette cromatica* ci dice qualcosa della necessità dell’innesto di osservazioni possibili, dei mutamenti ideologici specifici e geologici, territori culturali sono quelli investiti di una qualche protezione specifica (san Girolamo) ma la descrizione rimane l’aspetto necessario alla comprensione: geodetiche con cui vanno interpretati i picchi rocciosi, profondità prospettiche, *illusioni di frontalità e di sfondo* in Piero della Francesca. Le carte della geografia non illustrano semplicemente, ma *specificano*. Il concetto di mappa concerne il ruolo della rappresentazione – una temporalità descritta in chiave di percorso è originata da un flusso orientato, una freccia continua che può essere più o meno puntuale nel rivolgersi dal punto di vista temporale ed intersoggettivo, paragonata al tempo trascorso, tanto da definire un *tempo cartografico*, è ormai concetto visivo stabile.

Fraasi: *Il tempo è un fanciullo che gioca* – Eraclito di Efeso 550-480 a.C.

(Commento per una fruizione - il tempo rimane *sempre* un fanciullo, per tutti i ricercatori, quella sorta di sempiterna condizione che indica promessa).

Istoria = *ricerca, indagine, investigazione* – Erodoto di Alicarnasso (490-480/430 a.C.) tratta il problema storico in **presa diretta** quale metafora della scrittura, su un supporto che riceve immediatamente il segno: cronaca simultanea (p. 46 – sempre dal trattato della Arduini). Dal punto di vista *semiotico* si potrebbe distinguere il supporto della scrittura dalla figura della ricezione nelle due tipologie sistematiche del *testimone* e del *narratore* che trattano il ritmo, la cadenza degli eventi, dando una cronologia empirica stabile e filologicamente relazionale: ciò che distingue il metodo dal racconto riportato, è la riflessione sull’insieme dei soggetti: non mera somma di oggetti, ma soggetti. Le azioni sono *èrga*: gesta (Erodoto) e per tanto possono essere figurate, purtroppo, a seconda da chi le pone come oggetto, privato o meno di quella intersoggettività necessaria e del loro naturale luogo di confronto, di colloquio, quindi sono *vulgata*; se diffuse allo scopo di modificare la percezione di qualcuno a vantaggio personale, peggio, *volgarità*, quando deformano le intenzioni della storia.

Virtuale *agg* (filosofia) ‘che esiste solo in potenza e non è ancora in atto’ -[dal lat. Mediev. (dei filosofi scolastici) *virtualis*, der. di *virtur* “virtù; facoltà; potenza”: v. virtù] – Sinonimo di *potenziale*, cioè “esistente in potenza” (contrapposto ad attuale, reale, effettivo). Dal vocabolario Treccani. Il tentativo dalla nota iniziale, di aggiungere un ulteriore *accesso modale* a questo aspetto, ricalca la sistematica di Goethe che riguarda la ‘completezza’, in un dominio sia che converge su quello della testimonianza che del documento (in effetti spesso accade che ci si ritragga in una sezione del testo per porre una condizione di autenticità temporale del ritrovamento – condizione minima di manifesta intestazione autoriale, di rispetto di una legge dei beni culturale, etc.).

Scale verso la mente: l’idea di città come sistema storico e la nascita della storia in senso intersoggettivo pone questioni di *accesso semiotico visivo*, così che, come cominciamo a chiarire i nostri strumenti, ecco che occorrono iconologicamente le chiavi per entrarvi. “Una delle chiavi è d’oro, simbolo della potenza, l’altra è d’argento, simbolo della scienza”. Francesco de Franceschi, (p. 129). Il nostro percorso si avvicina ad un’altra scala, emblematicamente presa in prestito da Antelami e dagli affreschi di San vitale: la città d’oro in cui nasce Gesù è Nazareth, quella d’argento Gerusalem (e ci sembrerebbe coerente con il fatto che una scienza, una religione si fondi sulla soluzione delle sue contraddizioni), ma la città bronzea è la città in senso puramente storico dai limini purpurei, fondata dal regno di Gesù, sui bacini dei mari, sui monti da cui sorgivamente scaturiscono le fonti, quella i cui confini, sono dati dalla sua stessa linea progettuale, luogo di trasposizione, traduzione, esperanto per analogia, ripresa da san Francesco.

II.1 riflessioni semiologiche a partire dal testo di Arduini – metodologia della ricerca storica

Alcune parentesi come <> implicano termini o parole da cercare che momentaneamente sono sospese, ritenute solo in una accezione ampia, non restrittiva, qui quasi da direzione di ricerca sul senso. La ricerca nella storia potrebbe configurarsi come ricerca di motivi, configurazioni, forme quali figure della ricezione

- Supporto
- Scrittura

- Ritmo
- Cadenza degli eventi

In questi appunti ho mosso alcune problematiche: il rapporto tra testimonianza e narrazione è un rapporto soggettivo, spesso non ingenuo: il problema dell'iscrizione (Fabbri) tuttavia, non è così impermeabile alla tipologia di interventi che su di esso vengono posti – occorre una codifica aberrante molto costruita per sostenere qualcosa di falso. Talvolta un'epigrafe equivoca nella sua emissione, pone riflessioni sia sul pregio dell'opera che su chi vi si fregia.

Ripetendo alcuni assunti:

Azioni viene tradotto con *érga*: gesta – da Erodoto di Alicarnasso, *Storie*, Proemio.

Erga per noi è *opera*, dunque più che gesta, oggetti culturali. Da cui dobbiamo il lavoro del vasaio (Ergotimos) l'idea di *ergastilio* ci avvicina più al laboratorio di ricerca – al fare sperimentale, mentre il concetto di ergastolo si allarga a quello di opera penitenziaria che dovrebbe racchiudere, come il vaso, ciò che contiene in chiave di 'plasmazione' – vedere il sincretismo dei valori è una questione sicuramente di intelligenza. Difficile dire che l'opera in senso musivo sia il concorso, la messa all'opera, di tutte le qualità eccellenti dell'espressione umana, senza il senso di limite, di taglio, di proporzione. Dunque *storia*, come narrazione – dal punto di vista della semiotica del discorso, in generale, ma anche architettura, figurativizzazione, tematizzazione, restano elementi testimoniali, dunque ri-semantizzabili dal punto di vista dell'oggetto in impronte, vestigia, rovine, resti, avanzi e tutto l'elenco che andiamo a recuperare.

Glottologia

- *istoria* | *istorio* | *istorèma*

Direzioni

- *indagine/ricerca* | *farsi del racconto* | *oggetto del racconto*

Di cosa dispone dunque il critico storico – strumenti che possono anche non esser posti in relazione con date opere. Dunque vi è una conoscenza *nomotetica* che rappresenta l'insieme dei dati (a p. 48 ho trovato il modo: *tà ghenò mena vs tà érga* – insomma sui nomi, sulle opere degli autori si fonda il lavoro critico storico). Il relato possibile è l'oggetto del linguaggio storico: sorta di 'sfera della storia' inclusiva.

Ruolo

- *delle fonti intese come azioni*

<*sine ira et studio*> Tacito sembra includere il modo in senso proprio, una sorta di etica professionale: senza rabbia, rivalsa o rappresaglia, distinguendo l'azione istintiva dall'approccio metodologico storico. Tacito insegue una sorta di posizione (*tà érga* – stare sulle opere – considerando il proprio punto di vista, comprendendo che si sta osservando azioni compiute da altri). I 'vissuti temporali' cronologicamente databili sono così individuabili nella propria dimensione spaziale: possiamo analizzarne il concetto, tanto da restituirne coordinate spazio/temporali che assumono valore propedeutico. Accanto a queste si inserisce il concetto di *prodromia*, come originalità, punto di vista proposto dal progetto costitutivo del sapere storico: da quale punto (vedi termine greco di 'punto') comincia l'osservazione o si stabilisce che essa abbia luogo.

Strumenti della metodologia della ricerca storica (Arduini, p.48)

- presenza di un discorso specifico sulla storia come fatto: l'oggetto della storia
- come riflessione sul fatto
- come narrazione sul fatto

Quest'ultima impone una considerazione e alcuni accorgimenti aggiuntivi: la lettura del fatto storico da parte del soggetto che sul fatto storico riflette, interpretandolo pone questioni di leggibilità di ciò che è interpretazione, rivalsa, congegno estorsivo, distorsione, da ciò che costituisce l'*hic et nunc*.

Clio musa a due volti

L'estetica, come filosofia e scienza del sensibile, ci porta a considerare un punto di vista obiettivo: cambia qualcosa a seconda di come si dispone dei fatti, degli oggetti, a seconda dello scopo con cui li si manipola, cambia se vi inseriamo qualcosa di soggettivo, di poetico, se con essi, insomma, si cerca di modificare geneticamente la realtà impedendo di conoscerla e così di risolverne le problematiche?

- descrivere – istoriare // storicizzare – spiegare

- porre a confronto il soggetto e l'oggetto – narrare

Un passo successivo è quello dell'identificazione degli strumenti propri della 'metodologia della ricerca storica' e su questo si è ampiamente lavorato con i grafi, ma si potrebbe ancora valutarne qualche rappresentazione, per migliorarne l'intelligibilità, se possibile.

- Strumenti **soggettivi** (del soggetto – possono contenere informazioni utili sull'inclinazione, sul senso del proprio e della cura dello strumento, ma anche sull'attenzione dedicata al problema del condizionamento).

- Strumenti **oggettivi** (dell'oggetto e che lo costituiscono).

Da un punto di vista più ampio, il metodo, non può che definirsi attorno alla nozione di *soggetto umano della storia*: esso rappresenta nel suo fare le proprie attitudini alla conoscenza, all'esercizio di facoltà razionali, uso di criteri logico-organizzativi, consapevolezza dei meccanismi strutturali-sociali, capacità critico-selettive, mediazioni culturali.

- Conoscenza come **intensione** – un soggetto critico-ludico favorisce l'operabilità sul dato e sulle forme di acquisizione dello stesso: garantisce la qualità della comparazione. (Su questo termine potremmo guardare persino a visioni storiche come lo schema della *Ciclopedia* di Chambers - tra *natura e artificio*).

Facciamo un esempio – la capacità del critico storico di risalire al modello, in quanto *studium*, si differenzia dal concetto di condizionamento operante degli psicologi. Cos'è il prodotto di quell'azione? un poema, si interroga lo storico, un'opera d'arte, un comportamento, un'educazione socializzata, un codice, o persino un linguaggio secondario come per i linguisti. Il condizionamento comporta delle conseguenze – in quanto promuove un fare con determinati fattori fissi, o varianti immobilizzate. Dal punto di vista storiografico o critico storico, leggere il modello, vuol dire, poter riflettere, condurre *tà érga*, sull'opera e quindi necessariamente, osservarne anche le conseguenze: in un'opera d'arte, ciò può permettere di identificare la relazione con un modello successivo, studiato nuovamente per le stesse buone ragioni. Togliere all'autore questa facoltà di regolare l'opera secondo declinazioni dello *studium* più profondo significa volerlo privare della sua creatività. Insomma non sembra un'operazione tanto ingenua.

Di nuovo: il soggetto umano della storia propone mediazioni culturali

- Nomotetica come **estensione**: l'oggetto storico risponde ad una data descrizione attraverso azioni che possono essere distinte nel modo a. metodo narrativo o descrittivo del vissuto 'storico'; b. emergenza originaria del 'vissuto storico'. Tra queste due dimensioni forse andrebbe inserito un piano omologico che permetta una descrizione valicante, costituente l'analisi – esso servirebbe a dimostrare, attraverso la tipicità di un'azione – ciò che è irripetibile in sé (unicità o singolarità). Questa differenza di trarre elementi dalle costanti e dalle varianti definisce il documento come oggetto di uno sguardo sul 'vissuto storico' e permette di distinguere tra fonti scritte e orali.

Utilità di un verbo, un modo verbale: discorso dissennato – guardare oltre il proprio interesse per comprendere l'altro – è quasi un gesto folle, costringe a uscire dalle barricate del proprio egocentrismo. E qui si potrebbe ritrovare il Calvino che legge l'Ariosto, Segre che interroga la stessa opera scrivendo un saggio sulla follia come risorsa creativa del linguaggio, contro la sua radicale aridità messa in scacco dall'invenzione, come risorsa dello storico, che deve pur poter fare un discorso dissennato se vuole interpretare ciò che non gli appartiene, e quindi cominciare ad identificare comunque ogni dettaglio come se fosse il proprio studio degno della medesima cura.

Applicazioni metodologiche della ricerca storica - Lucien Febre - (sintesi da Arduini, p. 51-52)

Storia intesa come

- scienza
- contenuto di questa scienza
- scienza come meccanismo intellettuale
- aspetto sistematico

Necessità di un distinguo: aspetti operazionali della mente umana volta all'applicazione della trattazione della materia storica.

Logica vista come

- logica superficiale – scolastica (da specie a rami)
- fattuale, corpus, due sviluppi: $E|C$
- una catena di significanti

Luciene Febre a Marc Bloch

- concetto di mestiere: riflessione sul testo/artigiano (giano bifronte)
- laboratori della storia

Compito dello storico non è solo stare nello studio sull'oggetto prediletto, ma porre: elementi di soluzione dei grandi problemi – cercare di individuare la modalità per tracciare direttive sulle inchieste – formulare con esattezza i problemi – indicare esattamente le fonti di informazione – valutare la spesa e regolare quindi la rotazione degli apparecchi o degli strumenti per poter far conto su un numero di membri che costituisca l'équipe e quindi lanciarli. Insomma fare il punto.

Le domande – sunto di alcune poste e raccolte in questi anni

- **discorso del medico:** cosa distingue la *semeiotica* dalla *semiotica* – è costituita da domande che devono scandagliare, senza interferire con il sintomo, rispetto al piano fisico, ma costituiscono anche un retaggio deontologico, un piano di riflessione sull'oggetto della disciplina; si pone come abilità di lettura, connessione, restituzione significativa, produzione discorsiva analitica.
- **patetico – patema – patbos:** figura vs sfondo (*ethos*); furore costruttivo e distruttivo: cerca di eliminare l'errore, sradicandone il comportamento e solo dopo può ricostruire o costruire l'edificio stabile della metodologia. Il segno è un discorso che sta per qualcosa d'altro sotto qualche aspetto o capacità – *che l'altro patisce*.
- intermittenza del senso: le opere diversificano l'agenda, pongono tratti costitutivi della nostalgia e nella peggiore delle ipotesi di un mero sentimentalismo cui lo storico deve rifuggire – il sensazionalismo potrebbe essere uno dei prodotti di una moda talvolta un po' morboso di rendere soggettiva la ricerca storica – la semiotica si pone di differenziare i processi: la risoluzione dei dati costituisce uno degli effetti pratici di una buona raccolta che porta alla soluzione del punto di vista sui fenomeni nel più complesso dei casi: un valore discreto propone la sua ripetibilità in quanto regola una sorta di spartito, un contrappunto riflessivo (semiografia).
- **segno:** matrice filosofica – occorre partire da esso per poterlo osservare criticamente – talvolta è visto come scatoletta portatile (al portatore: come un segugio che sa che odore cercare) – mentre il concetto è ancora da costruire o è in ricostruzione, in buona sostanza si riferisce a degli 'oggetti di discorso' – la negazione non è che il processo per giungere al risultato: ciò che ancora non è compiuto e certamente verrà fatto, stando a delle regole o ad un metodo.
- **ideologico:** produrre idee filosofiche come prassi sociale.
- **mereologico:** modo di disporre delle cose secondo certe regole sociali.
- **ideografico:** descrizione saliente di aspetti che configurano un oggetto rispetto al suo stato, attuale o meno.

Altri problemi: qual è la funzione dello storico in un medico? È quella di predire, di valutare, di ingiungere o di usare contro il paziente le sue domande? La *semeiotica* si comporta come una griglia, lente possibile su fattori noti e sconosciuti di un dato ambiente: insomma indaga sulla probabilità – la medicina riflette la quantità di operazioni eccedenti che possono soverchiare il problema. Quali gli effetti dei media della classificazione sull'assunto nell'integrazione della notizia: creare ad hoc uno stato della verità fittizio e funzionale alle regressioni, alle repulsioni e a molte altre problematiche simili che riguardano il corpo del fruitore. Chi fa i media non dovrebbe lavorare anche sugli effetti, quello è il compito dei sociologi. Certi discorsi dei media, quando producono verità fittizie, lasciano il timbro, la colorazione, di una verità costruita ad hoc per disseminare il corpo del lettore di strane sintomatologie, e quindi anche per dissociarlo da un certo interesse: la conoscenza in genere non si costituisce sui marasmi. *Non far sapere* è uno dei gradini o piedistalli di chi manipola l'informazione a meno che 'questa' non sia così alterata da essere inservibile senza una successiva lavorazione.

Da, Francois Furet – *Il laboratorio della storia*, Milano, il Saggiatore, 1985. (Arduini, p. 54)

«Storia: con tutto quello che, essendo propria dell'uomo, dipende dall'uomo, scrive all'uomo, esprime l'uomo, significa la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo.» Sorta di sentiero, d'accesso, è la traccia verso qualcosa di smarrito o persino scomparso quasi del tutto: occorre ingegnarsi, ingannarsi, gettarsi per poi ritrovarsi pienamente. Le applicazioni sono sempre complessificate dalle catene di rapporti, dalle relazioni sugli oggetti e sulle teorie stesse, ma non di meno intessute nel fare dello storico: spazio/tempo/attori – istituiti poi come valori tra soggetti e oggetti di cui si ha una *cronistoria* che prima ancora è quasi una *crono-topia*: topoi storici – in un certo senso sono assiomi cui attribuiamo un valore universale. Le parentesi dello storico introducono dei lassi di tempo: tra *intensione* ed *estensione* si riflettono le problematiche della filosofia del linguaggio ed essa deve trovare il fondamento comune tra teoria del significato linguistico e teoria della rappresentazione pittorica, fra teorie formate del significato e inferenze costitutive della riflessione (p.12). Il *semeion* storico è *segno* in quanto *proposizione*, fatto che lo rappresenta sotto forma di *enunciato* (situazione diagrammatica dell'enunciato) che lo esprime. La teoria del significato, secondo alcuni ha un compito affine alla emissione preposizionale. Il segno non sta per se stesso, indica un problema o una problematicità esistente o *inferita* come tale: *sta per quel senso in virtù di quanto sta fuori di esso*. In questo caso suscita una meraviglia e diventa lo stesso oggetto della stessa domanda teorica. La teoria del significato dovrebbe rendere ragione della rappresentazione della prova e quindi ciò su cui indaga possiede una valenza intrinseca. Qualcosa in tutto ciò corrisponderebbe anche alla possibilità di una **diaristica** che implica successivamente la necessità di un *percorso diagrammatico* (inclusivo di relazioni orientate soggetto-oggetto) dove la databilità, la datazione necessaria e sufficiente a rendere conto della testimonianza, si esprime come sintetiche modulazioni spaziose: il riferimento e la teoria del riferimento potrebbe essere quindi riletta, entro la costituzione di uno 'spazio' storico intelligibile, correggibile, complicabile, trasponibile in virtù delle categorie poste: rintracciarle è il lavoro critico dello storico che comprende cosa sia avvenuto sotto la superficie dei segni, in nome di una data posizione storica.

Possono essere tenuti come fattori discriminanti il valore di verità anche (Arduini, p. 52)

- convenienza, economicità
- approssimazione, il discorso sulla prova

Qui la negazione non è un fattore positivo, come non lo è nella predizione prospettica: ma se il lavoro dello storico è assolvere funzionalmente al progresso per ricongiungersi metodologicamente, quello “economico” dello status giuridico, certo non è lasciare le cose al punto di prima in quanto negare la negazione sembra sia il modus operandi di chi non vuol non vedere, o di chi non vuol rappresentare qualcosa – se queste sono operazioni implicano forme di reciprocità tra categorie che comunque vanno sempre esplicitate (ad esempio le forme di annullamento di una tendenza come fatto riconoscibile nei cambiamenti culturali).

Sulla questione della *ricerca storica*, Droysen (Johan Gustav Droysen, *Sommario di istorica* – tit.orig. *Grundriss der Historik*, Firenze, Sansoni, 1967) trova la concezione dell'autonomia storica nell'*organon* del pensiero e dell'indagine storici (non è né il costituirsi di un'enciclopedia, né di una filosofia, né di una fisica del mondo storico, e nemmeno di una poetica). «La scienza della storia è il risultato di un percepire, apprendere ed indagare empirici: 'historia'. Per indagine storica il dato non è l'insieme delle cose passate, ma ciò che non è ancora passato nell'*hic et nunc*, siano memorie di ciò che fu e avvenne, o reliquie di ciò che è stato ed avvenuto (esercizi per es.): dunque non sono le cose passate che diventano chiare, poiché esse non sono più, ma diventa chiaro ciò che nell'*hic et nunc*, non è ancora passato.» La missione dello storico è l'**intendimento** – *comprendere indagando, conoscere la storia è la storia stessa*. (Arduini, p. 58)

metodica <i>indagine</i>	sistematica <i>ciò che posso cogliere</i>	topica <i>esposizione</i>
------------------------------------	---	-------------------------------------

Il postulato pragmatico pone alcune condizioni: esperire (condizione della presenza), percepire (dare significato ad un oggetto immediato dei sensi, ciò che ho sentito, per es.), reperire (ricavare dall'esperienza la saggezza per rintracciare ciò che non ho vissuto) – con alcune garanzie di tenuta della comunicazione intersoggettiva che oggi chiamiamo in modo sintetico competenza oggettiva.

Il pedagogo storico ha il compito di *limitare il soggettivismo* – non crede, infatti, si possa insegnare tutto in una volta. Ci si possa porre l'obiettivo di concentrare, sulla varietà degli esempi principali, ipotizzando però alcune invarianti metodologiche, griglie come espressione della facoltà razionale, restituzioni esplicite in chiave apparentemente digressiva, quelle parentesi propedeutiche all'etimologia, ad esempio e poi accelerare contribuendo così a formare un concetto di repertorio, o di serie (terne già riconoscibili sono quelle della suddivisione storico cronologica quasi universale), più compatto su cui lasciar riflettere 'me' in quanto persona la cui conoscenza è modificata dalla lettura e quella gli studenti per le stesse ragioni – riservando ad essi il più possibile spazi neutri e legittimi, luoghi per la scrittura come messa alla prova di strumenti e oggetti studiati. La *completezza* si costituisce sulla base del metodo e non dell'oggetto: deve porre credo il concetto come sistema e non l'oggetto fittizio il quale, non è che un modo per introdurre il concetto e non è detto che lo rispecchi come farebbero alcune tra le fonti dirette, spesso per farne un certo uso dialettico non sempre riconoscibile. Dunque se l'oggetto dello storico dell'arte, non è tanto l'opera, ma il «metodo storico» sull'opera (mi sembra che Droysen forse non sbaglia), è legittimo estinguere ogni dubbio sul fatto che la completezza sia un misura retorica della *soppressione*: per attingere allo studio occorre insomma risalire all'interpretazione, fornirne una che sia deducibile dal testo, altrimenti *se la critica del testo è errata*, occorre *sostituirla* o da scuola operativa e attiva; giungere ad una critica di valore non solo mediante la prova dell'errore ma con l'analisi del testo, fare della propria critica l'opera analitica e sintetica, direttamente sul testo e sul contesto. Insomma lavorando sull'abduzione porteremmo i casi scelti nella dimensione di positività dell'*exemplum* e quindi di fatto, li conosceremmo come sistema di valori propri senza soggettive prive di intelligibilità, cercando di ricostruirne alcune leggi si supera il problema della mancanza di una ricostruzione storica mediata. Si supera la inconsistenza transizionale del modello, con la negazione e l'istituzione parallela del processo di sviluppo che riporta in positivo la riflessione sull'opera, attraverso tre possibili passaggi: *concentrazione, sistematica, accelerazione*. L'ultima, assimilabile con la *brevitas* – abbrivio dovuto alla non ripetizione del metodo storico in senso analitico ma la sua sola attualizzazione in chiave significativa; si può distinguere il momento tassonomico da quello esplorativo e da quello elaborativo-creativo; in pratica dovremmo dimostrare di essere in grado di riassumere le nostre deduzioni nel modo più opportuno avendo in mente una forma del significato sufficientemente corrente con lo scopo della restituzione.

Compito della descrizione storica può dunque essere: (dal *Sommario*, in Arduini, pp. 73-74)

- rappresentazione dei processi
- descrizione delle situazioni passate
- rapporto con il presente
- arricchimento e approfondimento
- illuminazione (metodologie di scoperta) delle cose passate
- scoprire e dispiegare quella parte che esiste ancora nel presente
- porre in luce l'oggetto latente del conoscere

Autori che hanno contribuito ad indagare per *trivi* o *sistematiche regolate* secondo processi inferenziali sono Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, indica tre voci predominanti: filologia, storia e filosofia; Frege attraverso l'idea che fare storia implica una ricerca e risponde ad una domanda semiotica storiografica che ha l'indubbio fine di comprendere indagando. La differenza tra *metodo storico* e *storiografia* insiste sui fini stessi della rappresentazione. Se prendiamo il modello della città, ad esempio, potremmo chiederci a quale periodo un dato modello deve la sua fortuna; per cominciare potremmo considerare l'idea del sistema a foglia o a cardo e decumano: il cardo è dato dalle *meraviglia* principali e da un punto di vista astratto si ricompongono *influenze, incontri, mediazioni, cognizioni* più o meno ingenui, che rappresentano percorsi culturali mediati dalle opere; mentre il decumano sarà dato, da un lato dai precedenti storici e dalla relazione con le forme di rappresentazione e composizioni attuali, mentre dall'altro dall'esistenza di un contesto scientifico e culturale attuale e dai suoi precedenti storici. In un certo senso questo tipo di modello include il principio della simmetria e può portare a credere che vi sia solo confusione, come in una grottesca che voglia sbalordire più che spiegare, ma tale sembra possa essere l'idea del *continuum* indissolubile, della grottesca, non porre l'oggetto come argomento ma la relazione tra oggetti e soggetti, utilizzando più lo scherno che l'ingenuità, toglie agli oggetti del sapere l'illusione della perfezione allo scopo di ritrovarne il contenuto proprio. Semplificando per questo testo il riferimento a Morel con un certo senso del *declivio*: un'analisi a *Neandertale* può sembrare grottesca, sotto certi aspetti. Una rappresentazione trascendente della storia, volta allo sviluppo e all'identificazione della via pellegrina, riprenderà l'impiantito di un'urbanizzazione nel cuore di Gerusalemme come *Santo Sepolcro* mentre con ogni probabilità, stratificazioni profonde, a Roma sono da rintracciarsi nel rapporto tra la città cristiana e la città pagana, tra il sotto e il sopra, tra l'acropoli vaticana come città celeste attualizzata e Roma, in generale come città temporale eterna. La storiografia da un lato mostra lo sforzo *diuturno* e costante di far emergere nel vivo del fatto storico la voce degli archivi, la vera parola delle fonti. A questo scopo un metodo storico si dota di *categorie*, mette in luce le proprie *osservazioni omologiche*, intende *costituirsi per migliorare* la comprensione quale parte del fatto storico e del metodo critico. Per ciò in ogni circostanza mira alla conoscenza dei fatti fondamentali, non bene dissodati o talmente stratificati e modellizzati da necessitare una sorta di autonomia aggiuntiva per poterli spiegare in quanto strutture. Per questo storiografia e metodo storico critico si pongono come *gymnasmata*, come allenamento sistematico, come *dubbio metodico*.

Arduini, ancora, cita il testo di Federico Chabod: *Lezioni di metodo storico* riportando l'approccio comparativo e quello filologico come i due assi portanti del giudizio critico: da un lato la coerenza interna delle fonti deve essere dimostrabile, dall'altra la conoscenza critica del tipo di segno o sistema linguistico, pongono nei migliori dei casi all'educazione il materiale fondante per la *sussidiarietà* quale collaborazione fra discipline. Le necessità implicite del metodo: a. comparazione delle fonti; b. esame del tipo di linguaggio da esse usato come applicazione storico critica dei più rigorosi criteri filologici; c. intelligente applicazione degli strumenti che altre discipline possono dare al processo storico. (p. 65) Segni di risposta sono tutti quegli apporti che emergono direttamente dai testi, dalle fonti e che permettono di costruire la teoria o il testo su indizi fondamentali, sicuri, ben vagliati.

Lo storico "avvisa", e qui ritorniamo all'idea di *foglio* paventata più innanzi: *la larghezza di vedute è uno dei requisiti essenziali del metodo investigativo e è dannoso ragionare partendo da dati insufficienti*. Insomma lo scienziato si responsabilizza ammettendo le catastrofi ordinarie in un procedere falso – ovvero è un errore teorizzare prima di avere dei dati certi, perché condiziona e sfalsa tutta l'analisi. Oggetti, quindi, dello storico sono: archivi privati, *scrinia*; pubbliche biblioteche, *publicas bibliothecas*; opuscoli, *libellos*; manoscritti, *codicillos*; tavole votive, *donaria*; commentari, *commentarios*; fasti, *fastos*; annali di tutti i popoli, *annales omnium gentium*, diplomi, *diplomata*; iscrizioni funebri, *epigrammata sepulchrorum*; dipinti, *picturas*; iscrizioni, *inscriptiones*; epigrafi, *titulos*; templi, *templa*; tutte le antichità e i monumenti esplorabili e i relativi prospetti, *omnia denique antiquitatis monumenta exploravi atque perspexi*.

L'elenco di G. Turmair, del 1477 diventa una sorta di formulaica preconditione intersoggettiva: *Plura adhuc diplomata cives, monachi, equites, patresque retinet, quae ego evolvere supersedi*. Come a dire qualunque soggetto e oggetto valga la pena di esser supervisionato, che abbia conservato tracce e memorie. Quindi per il nostro discorso varrebbe dire, qualunque oggetto che dal punto di vista iconico possa essere pensato o visto come presemiotico o prestrutturato, dovrebbe essere posto come sospeso, fatto che denota una eccessiva dispersione di dati che atomisticamente provengono dall'intorno. Insomma da un certo punto di vista lo storico non vuole più essere lo scienziato naturale, ma garantire sistematicità ad una visione quasi onnisciente al percorso, al solo fine, di conseguire una maggiore conoscenza dell'oggetto. Ci sarebbe da dire in proposito che un approccio simile che scarta l'accidentalità a priori di un fenomeno sembra abbastanza reciso anche nei risultati. Le voci che d'altra parte contraddicono questa riduzione di responsabilità in Turmair sarebbero: *supexeris*, come guardare con attenzione, ispezionare, e *perspexi* (*perspicere* e *perscrutatus*), da cogliere, percepire. Da un lato, questa modalizzazione implicita nei termini, (altrove annotata anche da Michel Foucault come *saper vedere*, come problematica dell'oggetto non sempre innocua per quanto concerne il conflitto tra identità), tale che la cognizione di *dover vedere* (posta già altrove in sequenza *dover-saper-poter-voler/essere*) si pone come condizione prima della storia *fondata come sapere*. Dall'altra, per il verso opposto e contraddittorio, si pone la questione ineludibile, la casella mancante, la storia monca che chiede allo storico di *poter cogliere*, e quindi informare la storia stessa. Per questa trattazione che introduce grossolanamente alcuni aspetti di una semiotica degli stili, il mestiere dello storico quindi ha a che fare con l'accesso a qualunque livello materiale o astratto della conoscenza pur in un quadro oggettivo che vuole far *rileggere* e più che altro *riscoprire*.

Alcune tipologie documentarie proposte da storici come Droysen (1808-1884) e Bernheim (1850-1942) portano a distinguere i piani del racconto storico: la necessità di una definizione degli oggetti come denotata e la scelta dei termini stessi come concetti utili al contesto. Un esempio in semiotica dell'arte, come principio metodologico di ricerca, è stato la distinzione tra **forma** e **eidòs**, tra ricostruzione del significato e campo dell'oggetto, portando direttamente in sé gli strumenti dell'iconografia. Residui, testimonianze, avanzi, rimanenze, resti, elementi sopravvissuti, fonti inconsapevoli che denotano l'esperienza, dal punto di vista teorico propongono di considerare aspetti inconsapevoli ed esigenze vere e proprie implicite in un determinato oggetto culturale. *Übereste e überlieferung*. Se i primi termini sono occorrenze, i secondi sono tipi. Parte tipologica quindi assumono termini come tradizione, trasmissione, memoria storica, posterità, tramando, ma anche tutto quanto di fattuale vi sia su un dato concetto di cultura. Se per Tucidide il manufatto può ottenere scarso valore monumentale il pensiero fabbrile che genera il concetto assume una veste sfumata di appartenenza: *denkmaler*. Droysen nel suo *Sommario di istorica* propone un passaggio obbligato tra *euristica* e *metodica* dove "l'euristica ci procura i materiali per il lavoro storico; è l'arte del minatore, l'arte del trovare le cose e del portarle alla luce: il lavoro sotterraneo. Il materiale storico è in parte quello che ancora sussiste immediatamente di quei 'presenti' dei quali noi cerchiamo la comprensione, in parte quel che di essi è passato nelle idee degli uomini e vien tramandato a scopo di ricordo; in parte nelle cose nelle quali si riuniscono le altre due forme". (Arduini, p. 69) Ci sarebbero due filoni programmatici di analisi: i testi (papirologia, epigrafia, scienza delle iscrizioni, diplomatica, scienza dei documenti, archivistica) e gli oggetti materiali (*codicologia, numismatica, sfragistica – sigilli, araldica – stemmi, iconologia – scienza delle immagini*. E condizioni: *giurisprudenza, teologia, sociologia, economia politica, antropologia*. Noi ovviamente qui aggiungeremmo la semiotica come componente *micro* della sociologia e quindi la semiotica dell'arte come coerenza metodologica per storia dell'arte, come ponte, luogo dell'*inventio* tipicamente descrittiva e narrativa, necessità di rinnovo degli strumenti, riconoscimento di regoli o specchi funzionali e indipendenti. La storia non nasce che come metodologia della ricerca storica (p. 73) ma dall'esigenza che la scoperta sia una forma di *ratifica* del pensiero; la revisione delle tendenze antistoriche; lo sguardo sulla causa 'aitia' (Epimenide di Creta, VII sec. A.C.) che portano San Mazzarino nel V secolo a riconoscere le falsificazioni storiche: tradizioni leggendarie, opere scritte da alcuni Greci bugiardi, letture irrazionali, critiche parziali della tradizione.

Per Lucien Febre storiografia e metodologia coincidono, la sua lista, è data da termini relati cui ci si affida: *pensiero storico, storiografia, metodologia, discorso sul metodo* come qualcosa che precede qualsiasi modalità di scrittura della storia, *premessa formale-strutturale*; ed ancora, *momento storiografico, riferimento di veridicità storica* cui consegue che ad ogni operazione metodologica segue una seppur inconsapevole sistematica. Distingue il *momento metodologico come preparazione* dalle *diversità significanti* da cui trarre tipicità. Tanto che è assimilabile ad un procedimento simile la distinzione di genere, le identità specifiche, il riconoscimento e la codifica culturale come attualizzazione di figure elementari della significazione (mappe, opere scultoree ed architettoniche leggibili per *somiglianza simbolica e diretta*). Si impone al discorso una sorta di *precisione*: hanno priorità effettiva le regole di costruzione degli enunciati, si pongono come immediatezza

significante o oppongono semplicemente alla descrizione narrata delle diversioni disciplinari. Ogni scienza stabilisce alcune possibili regole o criteri per conseguire in modo sufficientemente esplicito delle procedure. Ma la storiografia metodologica fin ora ha restituito delle visioni dell'oggetto, degli elenchi. Quindi sono state poste delle questioni sulla definizione di tipicità e di tipologia: da un lato un uso tipico e atipico che costituisce il preambolo per la scelta di un termine, dall'altro la necessità di distinguere il piano metodologico dal suo oggetto. Parte della filosofia storica si pone come teorica componendo le soglie di un divario in alcuni termini: *causa, tempo, svolgimento, processo*. Da un lato ci pone l'impossibilità di una storiografia completamente enciclopedica o universale esaustiva; dall'altro la rappresentazione di un punto di vista astratto che comprenda l'idea di materiale totalità della storia. In questi termini il progetto storiografico fa decadere in un certo senso il limite della temporalità, nel dare un quadro coerente, e pone come sua stessa condizione l'idea teorica, di sistema filosofico della storia. Così solo l'approccio prettamente filosofico dovrebbe costituire il momento dell'esplicitazione: dalla delucidazione delle categorie costitutive dei giudizi, ai concetti direttivi dell'interpretazione storica, senza quindi offrirsi come mera elencazione di oggetti.

Cornelio Agrippa (Colonia 1486 – Lyon? 1535): *l'historiographus*; Tommaso Campanella (Stilo 1568 – Parigi 1639): *historiographia*. Il primo concepisce la disciplina come conoscenza storica generale, eventualmente potremmo inferire un approccio di discorso sul metodo storico come sua veicolazione; il secondo pratica un'arte della scrittura storica, lo scrivere storia dedotta da Aristotele (gr. *Istoricòs*, lat. *Historicus*).

La **metodologia della ricerca storica** ha le sue fonti nel VI-V secolo e dal mondo greco prende le sue fila per una *storia del pensiero umano* (Ernesto Calducci), considerando età assiali e quindi trasmigrazioni dei popoli a partire dal 2000 a.C. : Egizi, Sumeri, Cinesi, Indi. Tre componenti principali deducibili da quanto elencato più sopra determinano influenze considerevoli: il movimento indoeuropeo che riguarda Greci, Italiani, Germani, Celti, Slavi e direzioni trasversali tra Asia minore e India; la varietà delle strutture sociali che si orientano verso figure di sacerdoti, guerrieri e produttori, investite del culto degli antenati, della contemplazione delle divinità celesti e date dalla condivisione di modelli linguistici; la differenza ineludibile (W. Ong) tra oralità e scrittura, quindi il mito come *linguaggio immaginativo* e *linguaggio razionale* costituito da *concetti* universali. La sua delineazione organicistica, del tracciato evolutivo-essenziale, si pone come quadro fenomenologico delle origini, conseguentemente connessa ai processi di sviluppo dei propri criteri.

II.2 Formalizzazione e modellizzazione del concetto di “informazione” e “programma”

Per semplicità, è proposto di configurare almeno una pagina come discussione metateorica e ricerca dei modelli. Dunque dato un insieme Σ esistente (dominio razionale) edu (sub d. storia dell'arte _ visivo), qui inteso come oggetto della ricerca in chiave storica informatizzata attraverso un linguaggio automatizzato comune alla semiotica generale dato $s1 | docente$ ed $s2 | autore manuale$; non $s1$ il *discente* e non $s2$ l'*argomento oggetto*, si ipotizza una pluralità di soggetti e la centralità dello spazio regolativo nel suo insieme; quindi il resto dei segni o indici convettori sono quelli previsti in Marciani-Zinna, 1991, edito da Esculapio.

$$S-O_v \rightarrow \underline{S1 \ U \ O_v \ U \ S2}$$

$$S-O | AM-LM | \underline{A-L}$$

$$R$$

Un soggetto in relazione con un oggetto di valore è tale quando tale oggetto possa trasformare le competenze dei soggetti che vi entrano in gioco, posto che, tale relazione, possa essere assunta come relazione tra un testo redatto come modello di riferimento da un autore che lo propone o presume un lettore, e tanto che, tra autore e lettore, vi sia una condizione di razionalità e quindi di verifica oggettiva (anche nella banale ipotesi che trovato un errore non se ne faccia una tragedia e possa essere stimolo a cercare risposte corrette in *modo attivo*).

La sistematica potrebbe prevedere:

esemplificando

$$\left. \begin{array}{l} \underline{S1-nS1 \rightarrow | O_v \rightarrow nS2} \\ S2 \rightarrow nS2-S1 \end{array} \right\} \Rightarrow \text{SUO}$$

percorso generativo

$$\left. \begin{array}{l} \underline{I.I.S. \rightarrow S-O_v} \\ (t^1 \leftarrow t^0 \rightarrow t^2) T/SP \end{array} \right\}$$

icona indice simbolo -
temporalità significative percepite

come parte della comprensione del testo - ritmie

$$\frac{E|C \rightarrow c(S \rightarrow O)}{S2 \rightarrow v(nS2 \rightarrow Ov)}$$

scelte iconologiche all'interno di percorsi culturali
rime e *continuum*

Una sistematica analitica potrebbe prevedere una serie di momenti, per distribuire materiali, cogliere le loro differenti direttrici, assimilarne la trasposizione. Quindi forse per il fascino delle relative storie accumulate, per la precisione con cui i saggi restituiscono mappature orientanti alla valorizzazione storica degli oggetti, non c'è discriminazione e forse nemmeno la sequenzialità, è giocata come impostazione rigida, quanto lasciata ad una opportuna interattività sistemica: facciamo un esempio semplice – se disponessimo di un computer, con un prodotto già strutturato, i dati forniti da questo potrebbero essere per così dire già cucinati e il nostro compito potrebbe essere riflettere almeno un momento, sulla qualità di quella elaborazione e sulla possibilità di trovare delle connotazioni semplici che appoggino quella tesi analitica. Poi fatte nostre le opportune riflessioni andiamo a caccia di testi, immagini che recuperiamo, che ricordiamo, che danno il giusto respiro oggettivo, tenendo conto, ed è l'ultima sequenza basata più sul supporto iconologico, che un autore del passato (s2) o anche presente che dispone di dati grezzi (c) in genere di supporre possa attendere da parte nostra almeno una blanda relazione con l'oggetto di cui si discute. Salvo appunto, che il valore recepito dal discente, non occupi una sfera anche più importante e non sia quindi finalmente accresciuto tale valore in gioco, con la lezione didattica.

Interrogazione/sviluppo del sapere condiviso:

Insieme dato

$$\begin{aligned} \Sigma \uparrow t^{\circ} &=> S \rightarrow O | S1 \leftarrow OV \rightarrow S2 \\ \underline{t1} &=> S1 \leftarrow OV \\ t2 &=> S2 \leftarrow OV \end{aligned}$$

Con questa equazione o meglio 'passaggio' si vuole esemplificare una sequenza significativa orientata che sta per una certa posizione culturale, definitasi nel tempo che implica genericamente 'relazioni con gli oggetti' nell'argomentazione, è importante cogliere la freccia che va verso l'alto, perché implica che il lavoro che non facciamo noi lo farà qualcun altro. Ciò per cui sta questo esercizio costitutivo del sapere in sviluppo, è una possibilità di determinare indubbe stratificazioni di carattere performativo a partire da ciò che gli oggetti ci dicono, senza escludere, che il primo passo, in genere, sta in una relazione educativa con un testo condiviso, dell'autore. Che se vogliamo trattare come *fonte diretta*, sarà l'autore dell'opera non del manuale.

Insiemi razionali o domini:

Spazi: $\sqsubset Rn1-Rn2$

> compresi o tradotti uno nell'altro sotto **forma di insieme testuale infinito e tr. perfetta ∞**

> compresi o tradotti uno nell'altro sotto **forma di insieme testuale finito e tr. imperfetta $\infty -$**

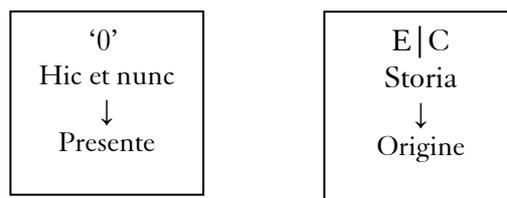
In questo breve passo intendo chiarire che queste determinazioni devono accordarsi con leggi, assiomi, deduzioni razionali; accettando ciò, tento di configurare la traduzione intersemiotica come contestuale al dominio stabilito: un testo in lingua standard potrebbe essere traducibile all'infinito mentre una lingua locale o personalizzata da un ambito di studi, può comportare un commento o trasposizione valido solo per un certo periodo. Criterio distintivo potrebbe essere quello di valorizzare il significato assieme al significante, tanto che se ne deduce una sistematica anche dal punto di vista trasversale dei tratti specifici da scoprire o rilevare.

Mondi o Insiemi generali | lingue naturali e traduzione:

$$\left\{ \begin{array}{l} LN \rightarrow tx^{\infty} \\ LN \leftrightarrow tx^{\infty} - \\ LN | \underline{tx^{\infty}} \\ tx^{\infty} - \end{array} \right. \quad \boxed{\begin{array}{l} S2 \rightarrow S1-Ov \\ S2US1 | Ov \end{array}}$$

Otteniamo il seguente **segmento sistematico** considerando che una lingua antica per essere traducibile necessita di un sistema comparativo e che un *programma narrativo visivo* PNV necessita di “stanze” coese per essere restituito e ricostruito dal lettore/visitatore, di “*scene pictae*” in cui le determinazioni di cui sopra potrebbero essere esemplificate e ora modellizzate citando il noto esempio assiate – la Basilica superiore dipinta da Giotto, senza escludere, per ora, che il modello di Paolo Uccello, possa includere, rispetto all’esistente, un’idea di testo visivo archetipico o di PNV di base e come vorremmo supporre, nella parte superiore, PNV d’uso in cui la storia è vissuta come **evento**.

Statuto scientifico parrebbe dunque consistere nell’individuazione del problema da risolvere, ovvero a quale genere o tipo di *éphrasis* si debba far riferimento per uscire da una descrizione meramente topologica per rientrare successivamente, conducendo un percorso semisimbolico in base all’oggetto di valore assunto, riflesso o discusso, ponendo inoltre quali possano essere gli elementi e gli oggetti di conversione paradigmatica: narratori del testo visivo, alla ricerca di un senso unitario di qualunque opera sia classificabile come Opera d’Arte o Master Piece. Con questa logica, invariabilmente, si crede si entri direttamente nel *sedimento della figurazione schematica* – insomma non è detto che questa sia una impostazione genetista, che vorrebbe la configurazione di una “storia delle origini” della *letterarietà visiva*, o addirittura della *nascita della storia dell’arte*, benché qui si tenterà la sua proposizione *romanzesca*, oppure di un mito relativo delle origini del visivo; ma non di meno pone come risolutivo un aspetto, che altrove era stato visto come assunzione all’interno dei processi della comunicazione (tr.it. Magli e Pozzato, in Greimas, *Del senso II*) e qui, dovrebbe dimostrare abbia una base ancora, meramente significativa, nella sua prima ipotesi, legata ad un’*idea di storia* e quindi di *evento informativo* in due simili proposizioni temporali, ovvie entrambe per il lettore:



Nell’ordine sarà riproposta e mantenuta la concezione già in Eco, 1987 del *rinnovamento* dell’Antico testamento nel Nuovo e quindi di conseguenza tratteremmo con gli acrostici semplici tutte le occorrenze di tali testi nelle attualizzazioni assiate e Storie di Francesco e Storie di Cristo

Proporzioni semisimboliche:

STORIA

PARATASSI

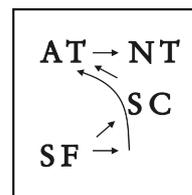
verticale (t-attualizzazione)

orizzontale (sp-trasposizione)

s1 O v s2

1. AT:SC=NT:SF
2. AT:SF=NT:SC
3. AT:NT=SF:SC

origini
riflessa
causa-effetto



Per questa Basilica si terrà presente anche il possibile rovesciamento proiettivo della parte superiore dato dalla conversione dello spazio secondo la formula si San Pietro, il cui punto di vista sia quindi volto dall’abside verso la controfacciata, come per il crocefisso martire, raffigurato a testa in giù, con le conseguenze narrative, di *dispositio*, che potrebbero essere esemplificate e ravvisabili in altri contesti (Duomo di Trento, per esempio)⁴, con alcune declinazioni cristallizzate non prive di ratificazioni, come se fosse un *trattato visivo*, in

⁴ PIVA, P., a cura di, 2010 - *Arte Medievale. Le vie dello spazio liturgico*. Milano, JakaBook.

- ANGHEBEN, M., “Scoltura Romanica e liturgia”, op. cit. nota di cui sopra, pp. 131-179.

- BASCHET, J., “Il decoro dipinto degli edifici romanici. Percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa”, op. cit. nota di cui sopra, pp. 180-219.

- de BLAAUW, S., “In vista della luce”, op. cit. nota di cui sopra, pp. 15-45.

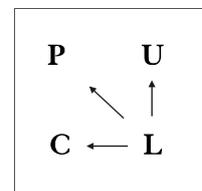
- PIVA, P., “L’ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d’occidente. Secoli X-XI”, op. cit. nota di cui sopra, pp. 80-129.

questa chiesa dove l'Opera del duomo persegue un disegno complesso lungo l'asse principale della navata ad aula unica, secondo il sistema canonizzato da Bernardo di Clairevaux e quindi semplice, dallo statuto povero: salvo che in questo contesto, al soffitto ligneo architravato, si è presto riconosciuta la necessità, anche per esigenze termiche, di una contro soffittatura a vele, a volte archiacute, tipologicamente normale, apparentemente se non desse avvio ad uno schema a stazioni, analogo a quello della Cappella Sistina romana, (tanto che date alcune conoscenze casuali sui forum di ricerca si era appreso con sufficiente immediatezza, la necessità di uno studio articolato di quel colore, di quella luminosità specifica, subito dopo il catastrofico evento del terremoto, chiedendo a loro via semplice ideazione, di creare un'angolazione sperimentale, un osservatorio sui Beni Culturali, diretto con strumenti scientifici) e divenuta singolarmente innovativa rispetto a quella sottostante, per l'adesione all'intero programma che in altri termini potrebbe essere visto come *accrescimento* o rinforzo del progetto culturale. Veniamo al sincretismo sampietrino di Assisi: se per la lettura del testo, articolato come sopra, innestassimo le due direzioni testamentarie sui lati e troviamo quindi il punto di morte di San Francesco coincidere con quello di Cristo, abbiamo un *sincretismo* che potremmo definire *minore*: ciclica infatti è solo la storia di Francesco, benché coincidente con l'Antico Testamento almeno nel valore di *ossequio alla natura* per estensione, ma come osservava giusto Eco, non si può prescindere dall'idea di continuità dell'Antico nel Nuovo, trovandovi così una irrimediabile incassamento discorsivo che altrove ha restituito le relative proiezioni a livello di enunciazione. Tenuto conto, della figura corporea della navata e quindi della ferita del costato, come emblema evangelico e *'forma legis'* cristiana, pegno contestualizzato e intersoggettivo della cristianità, abbiamo una curiosa *'striscia'* che è identica alla rappresentazione dei sarcofagi egizi, con mandorla orizzontale a *'discorso'* biografico funebre che coincide con la tradizione della *Via Crucis*, anche per il ruolo di trasposizione e attualizzazione delle storie di San Francesco, quindi a doppio ancoraggio isotopico nei due testamenti. Non di meno, nella pianta possiamo integrare in un inedito sincretismo simbolico, di nuovo, la fonte battesimale, riproducendo sul fianco della cattedrale tutta la scritta del fascicolo INRI, del cartiglio, e benché, la struttura cattedratica vorrebbe qui su questo lato, gli orti, troviamo la lunga distesa del capitolo. Ci manca un dettaglio per conseguire una sorta di riflessione partenopea, una storia riflessa: né il corpo di Cristo giace nel santuario né quello di Francesco, la riflessione programmatica interna di Francesco rinvia, specularmente da un lato alla causa della morte, dall'altra al capitolo, come si trattasse di una consegna – o come si potrebbe anche dire suggerendo la veridizione della *banda picta* – al battesimo. Abbiamo facilmente rintracciato il valore della R egizia nella corona purpurea e nel ruscello o fonte, per sostenere un grado iconico esaustivo, un fumetto al contrario, si potrebbe dire o meglio un anagramma visivo.

Proviamo a gestire un acrostico a rebus: il chiasmo valoriale di Jean M. Floch pensando allo sviluppo della competenza: ciò che in fatti ci mancava in questa analogia con un programma narrativo sono le sue ragioni cognitive, lo sviluppo o percorso atto a restituire stadio dopo stadio, la comprensione, la messa alla prova, l'acquisizione di un oggetto di valore, che trasforma il soggetto e quindi il sapere in senso lato: appunto una competenza. Per fare questo è occorso ritornare al famoso *divertissement* di Italo Calvino su *Se un giorno d'inverno un viaggiatore*, che negli *Acta sémiotique* di Limoge nel 1984 aveva reso pubblicamente come ritorno del lettore sul senso dell'opera.

Torniamo a J.-M. Floch, la sua sequenza nota è stata tradotta e nota universalmente come *Critica-Pratica | Ludico-Utopica*, ma nulla ci può impedire di vedere in queste lettere la più semplice *progressione elementare della didattica della ricerca*. Dunque sviluppo di una **competenza**, scuola **pratica**, L come *lecture*: o *lettore* (forse *modello/ideale/reale* come sapeva suggestione di Eco) o, invece, la lettura come esercizio dinamico. Quindi U come formalizzazione metateorica degli insiemi, *spazio tra* o ancora *trasposizione sistematica*, *manca* tradotta come consapevolezza della continua ricerca, o ultimazione della formazione (in genere i post dottorati servirebbero a questo) o, infine, come momento di distacco accettato come necessità di acquisizione di nuove competenze e tensione continua verso queste, **utilità** della ricerca.

Ciò che qui si è tentato di restituire è l'idea di *trilix*, come *posizione del lettore*, che a partire dalla novella di Francesco ricostruisce un *rispecchiamento* – un accrescimento o moltiplicazione del punto di vista (Eco, 1987) che altrove abbiamo anche definito come raddoppiamento riflessivo: questa sorta di *'armatura'* a *trilix* la ritroveremo in saggi sintetici come nella *Flagellazione* di Piero della Francesca, ma il pergolato, se così si può dire, più importante dal punto di vista storico visivo e quindi artistico è certamente quello di Michelangelo Buonarroti. Possiamo anche ammettere alcune difficoltà con questo assunto significativo: il valore della *cornix* o cornice giottesca, che più sopra avremmo sintetizzato con i colori *purpureo* e *ceruleo-acqua*, e la sintesi di almeno un secolo più tardi operata da Paolo Uccello, dove *'letteralmente'* troviamo la



cornix bianca e nera dei Domenicani probabilmente, o come sincretismo, sul tema, dei pittori ufficiali di stato Egizi, sono sistematicamente indotti per definire uno 'spazio' figurativo, nobilitato attraverso un concetto pre-esistente, che forse potremmo rimettere all'epoca di Augusto, tanto sono note le tracce biografiche di Giotto. Insomma pittore di stato il primo, ma della chiesa e forse della nuova **acropoli civile** gradualmente ufficializzata come modello storico (non distante dai modelli romanico-gotici di Cluni I, II, III), pittore di stato il secondo, nei confronti della storia biblica che si appresta a rappresentare. Iconico e letterale Giotto e viceversa, come per endiadi rovesciata e speculare Uccello.

Allo scopo di dichiarare alcune mosse implicite, del tutto senesi, avevamo già tenuto conto dell'arrivo ad Assisi di Simone Martini, con il suo modello di *civitas*. Non di meno, il valore della *madeleine* si ritrova incline all'attualizzazione dei processi naturalistici del linguaggio figurativo, non privi di quelle forme di previsione catastrofica che oggi sarebbero tipiche dei centri di ricerca nazionali. Quindi per rendere opportuna la trasposizione Giotto sembra eludere la *torsione genetica* a favore di un programma narrativo che inserisca l'idea di presente oggettivo generato *hic et nunc* – quello che risponde alla semplice domanda 'quando?' fatto che giustamente Jean Claude Coquet aveva riportato nella sua *Quête du sens* (Paris, PUF, 1997), come metodologicamente corrente in una analisi del discorso, proponendosi di cogliere le riflessioni rispettivamente su entrambi i soggetti, proprio da modello canonico di base, come qui dimostrato. Se una *sommatton* di *pragmata* storicamente fondati, si pone come confronto e riflessione filosofica a specchio dei Vangeli, in una certa misura rende veridico quel percorso e umilmente si pone come *alter ego*: ecco come risuona la restituzione episodica a facce affrontate. Indipendente dai fatti narrati nella Bibbia, il testo di Francesco riflette quello cristologico completamente dipendente e quasi irretito nei fatti dischiusi e nei conflitti proposti a discussione dal testo Biblico antecedente. Verità obiettiva quella trasposta nelle storie di Francesco e discorso riportato quello dei Vangeli a più voci, e per estensione, "sacre scritture". Distinguendo i *sema* notori di Floch si potrebbe anche pensare che gli approcci al PNV debbano in qualche misura acquisire la loro sedimentata ratifica: evento critico come RD (le modalità di produzione segnica come *invenzioni* di Eco, ora propriamente storiche) 'deitticamente' proiettivo su quella *storia vissuta al passato* (quasi *ex-perienza* – *ex pathos*) di cui l'AT è stata a lungo l'unica conoscenza diretta come mondo possibile. Approccio pratico del NT rintracciabile nella schematizzazione *spaziosa* (Longhi, 1984), estesa e ciclica, dei riquadri a favore di una intelligibilità delle SF, *deissi* orientata che patisce le tensioni contraddittorie del NT: misura della coerenza e della coesione testuale, veridizione, prove a tutto tondo. Se abbiamo una *deissi* puramente temporale, che definisce l'*epaisseur*, la valorizzazione della ricerca, l'altra, è misura della compassione.

Il discorso regolato così, filosoficamente, in modo nuovo, dal Romanico - Gotico della *prima maniera*, che giustamente Vasari, individua nel cubo o stanza a trilix giottesca (quanto meno per ragioni prospettiche ed illusioni di profondità) o *Rinascenza aristotelica* 'ristretta' per la sua apparente riduzione fenomenologia, che potremmo criticare o accettare a seconda che riconosciamo il Romanico nelle declinazioni della Magna Grecia includendo la Gran Bretagna e la Francia o si ponga la questione della continuità alla stregua di Riegl, come continuità ora riportata sul crinale romanico-gotico, benché certo la Bernardina di Assisi sia loquace sedimento dell'*Ile de France* e delle prime rivisitazioni urbanistiche a sfondo iconografico e logico sulle meraviglie cristiane e romane (sanpietrine). Qui la semiotica visiva, l'idea di segno proposto al fruitore, in un silenzioso divenire di soggetti, lungo un racconto circolare e forse ellittico per capacità di condensazione proiettiva e consequenziale, sembra articolarsi certo sul ritrarre gli eventi in un quadro passionale, la restituzione delle storie, infine ne restituisce il dominio razionale, il proposito aggiuntivo. Romanzo visivo o *passages* (fr.) lineare: se sopra, come per le *superne* tele greche trasposte in latine, troviamo la narrazione testamentaria, nelle tele *inferior*, quelle ora di eventi presenti o storie viventi, benché ancora più in basso, la storia sia rappresentata e accompagnata con gli *exempla* a reliquia. Si è parlato più volte in fatti del naturalismo e del senso di realtà delle storie di Giotto, come della gestualità, così della contemporaneità degli scorci e dei costumi.

Restano schemi di ontologie forse irrecuperabili che farebbero pensare ad altre mani, inoltrate nel "Rinascimento di ricerca", così definito, perché quasi in modo altero, si pose al di sopra di ogni arte. Insomma non sarebbe vano cercare nell'poetica cromatica di Michelangelo una risorsa per sue fughe nella disciplina del restauro o del prelievo, se pensassimo, date le biografie economiche, che non gli fu dato quasi più un soldo per completare la Sistina e i dubbi sui duplici blu può alterare la nostra visione di un Rinascimento ricco e forse anche ingelosito delle proprie facoltà.

III. Iconografia_Iconologia: semiotica dell'arte ovvero il percorso generativo dello schema

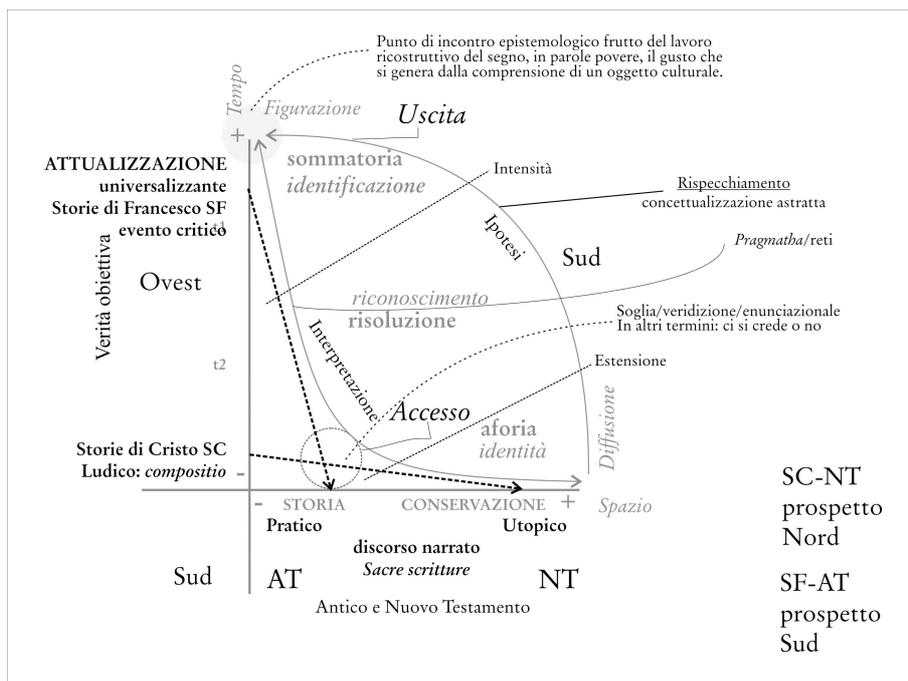
Qui siamo alla ricerca di uno schema di riferimento, un'opera, uno studio, che si potrebbe definire protomanierista per il genere, che abbia i tratti di rilievo o profilo, assimilabili ad uno studio di interfacce, restando nel quadro di una annotazione per concetti sensibili, se ne deriva il termine da Aristotele. Si potrebbe definire in modo barbarico quasi, come se fosse una maniera secca, tedesca, ma basterà poco per riconoscervi una *esprit de finesse*, per gradi di salienza, altrove forse sentiti come 'eminenze' quasi a governare gli elementi e gli oggetti salienti di un percorso (Barbieri, 2004) che ci porta e guida più che far procedere per livelli. Dal punto di vista dello studio qui proposto è occorsa la sensazione di una sorta di appropriazione, di esproprio culturale: da una prassi meramente storicistica al rincorrere quella metodologia di ricerca che favorisce il riconoscimento di stili, fenomenologicamente di modelli culturali. Tanto in una zona come quella sud-mediterranea, toccata da conflitti, crisi, approcci sistemici catastrofici quanto in una deriva fiamminga: in fondo, storicamente poteva esserci la tensione tra la fine delle credenze, una certa risorsa inferenziale del linguaggio, un approccio politico accentrato non di meno chiuso sufficientemente da rendere difficile la permeabilità del dialogo, l'autenticità del pluralismo. Cercando le soglie, le interfacce, non si può ottenere un'opera che sia dogmaticamente modellizzante un certo tipo, come se trattassimo paradigmaticamente la conversione dall'astratto al concreto di una attualizzazione. Le storie mariane, cristiane, esistite e testimoniate con i vangeli apocrifi, di cui sicuramente ci sono tratti in itinere, portano a restituire un modello archetipo come detto sopra animato da una certa conservazione della memoria, dello schema iconico possibile. Dunque la risoluzione dell'opera, in termini digitali di leggibilità informata dei suoi processi, è una questione che ricadendo sul dominio culturale, comporta processi astrattivi diversi da quelli di una conversione paradigmatica che da un concetto astratto porti ad un concreto. Si tratta non esattamente del processo inverso, ma di una codifica di modelli, come se si accettasse il fatto che lo schema, la memoria profonda adibita ad esprimere il discorso, non possa che essere frutto di una elaborazione linguistica, di modelli culturali, di conoscenze superstiti ad un tipo concreto da cui si estrae il tipo astratto, riattualizzando nuovamente le sue potenzialità. Un percorso un po' astruso in apparenza che ci porta a cogliere un tipo sotto la forma della condivisione del sapere. Non stiamo trattando insomma la religione cristiana come l'espressione di una setta ma di un dominio universalizzante per vocazione politica, culturale. A questo scopo, nonostante sotto qualche aspetto si potrebbe dire che il modello naturale di linguaggio visivo sia occorso a forza di ricostruzioni teorico estetiche, ovvero in modo astratto e indipendente, puramente comparativo tra teorie, la ricerca di oggetti culturali, di opere non si è mai fermata, per quanto mi concerne da più d'una decina d'anni, con scarsissimi risultati. Ci si potrebbe chiedere se sia opinabile svolgere una ricerca su risultati così rarefatti – suppongo di sì, immagino che per chi abbia fatto la scelta di distrarre questa ricerca in ogni modo possibile dalle sue potenzialità, non tornava in conto nulla, a suo avviso. Non ci è voluto molto a capire che l'essere poi impegnati nella sua strenua difesa sembrava del tutto inutile e il mulino appariva più imbarazzante e grandioso nella sua sicura fortificazione della singola opera da analizzare, del singolo concetto da appurare e così i passi per arrivare sin qui, sono stati svolti alla stregua di pollicino, mollicola di pane dopo mollicola di pane.

Sono stati trovati aspetti convergenti nella teoria ipertestuale, digitale, nelle icone, nella tarsia, in architettura, in archeologia, nell'arte rupestre, nella grafica cinetica e allusivamente cinetica, nel senso di profondità dello schema sull'asse omologico della temporalità attanziale, nella pittura di Piero della Francesca, specialmente nell'ideazione semisimbolica e nei ritratti dei duchi la cui ispirazione assistite è ormai certa e quindi nelle tarsie del suo studiolo, in Botticelli, nella profondità regolata dei tondi michelangioteschi, nella modellizzazione di ricerca sugli stili dell'arte pittorica romana, nell'epigrafia sotto in su. Resta un dubbio che sia un caso, ma l'idea che ci sia una struttura stradale e a ponte, non manca di far pensare alle dinamiche elastiche e possenti delle antichità romane. Il modello urbanistico senese e alcuni riporti dubbi rintracciati di recente in (Frugoni, 2008) persino su gesti di Moro, fanno pensare che ci sia una certa confusione nell'inciso. L'impressione che la preoccupazione politica maggiore che l'opera dedicata a Francesco d'Assisi, possa aver conseguito una sorta di riferimento politico e culturale, economico e programmatico, potrebbe appena rispondere circa la fermezza e compassione oggettiva che esprime il gesto digitale per eccellenza pollice-indice quando a determinazione puntuale. Certo ci sono altre congetture: che da parte di una donna possa voler dire disponibilità al matrimonio, ad esempio. La forma che in realtà ha interessato questo studio non è così chiaramente esplicitata, si raffigura inizialmente come una duplice *sommation* derivata dall'asse immanente, preso meno in considerazione da una certa sostanzialità pragmatista – la sua analisi come astrazione concettuale, come dominio razionale di esistenza, è stata necessaria sia perché le notorie divisioni politiche post seconda guerra mondiale interne all'esistenzialismo avevano affinità con alcuni orientamenti italiani intellettualistici e indecisi, sia perché la portata ergonomia del suo

posizionamento dal punto di vista filosofico letterario è, se si può dire di nuovo, il frutto di una elaborazione personale legata alla scrittura: se trattando una differenza tra Camus e Sartre dovessimo investirvi una polarizzazione di aspetti esistenziali, avremmo improvvisamente bisogno di una gradualità, di una scala di aspetti, dove da un lato la spoliatura pragmatica porta all'impossibilità di prendere decisioni nuove, dall'altra l'alterità funge da specchio sensibile per ogni forma di confronto. Il generarsi di un movimento esistenzialista, donchisciottamente neorealista per certi versi, sembra già creatura culturale internazionale, non potendo che rispecchiare motivi e forme culturali esistenti globalmente, di ricerca significativa in tutti gli elementi dell'essere e del linguaggio. Qui non potrebbe essere svolto si può dire un canone così improvvisandone le occorrenze contemporanee, ma eventualmente per concludere questo ridotto si potrebbe dire che la conclusione con l'*Arte Povera* (potremmo citare almeno il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini del 1967 per un riferimento figurale analitico già presente nel Medioevo come studio antropomorfo di maniera) di una concettualizzazione storica internazionale, e non solo italiana, ma radicata profondamente nel Mediterraneo come modello di cultura di riferimento forse accostabile ad un'ideale naturalistico e religioso nel concetto stesso del diritto naturale, certo non si può dire ultimata, come dimostra l'avamposto della *Carta dei diritti umani*.

I riferimenti propositivi, per quanto dimostrativi quasi più che esplicativi, per il momento, sono da rintracciarsi nell'opera di Cimabue, coerentemente ad un modello storicistico, nella sua *Madonna con il bambino*, della fine del XIII secolo, conservata a Castelfiorentino, in Santa Verdiana. Quelli più mediterranei e riflessivi, dal punto di vista iconico, nel tempio di Atena Parthenos. Mentre un possibile *motivo* archeologico che oggi permette di ricordare le *avventure* del Mediterraneo e non solo è dato dal *Ritorno degli esploratori*, mosaico della navata centrale di Santa Maria Maggiore, della chiesa romana del V secolo. Non si vuole azzardare per quanto riguarda Paolo di Dono detto Paolo Uccello (forse per i disegni o forse per il beccuccio con cui poteva disegnare – da 'augello') un riferimento così ampio, data la penuria di opere ma per la presenza di un genere insolito di tipo fantastico, è parso qui necessario supporre ancora una volta una scuola di maniera, geograficamente aperta all'arte conosciuta, di cui l'artista dimostra padronanza sia nei lavori veneziani sia nella struttura formale del ricorso ai livelli stilistici nell'opera di Santa Maria Novella che ne consacra il riferimento internazionale, in cui nuovamente la battaglia detta sconcerto, e la figura del cavaliere, come per quella di Marco Aurelio, è restituita nella sua forma di *dramatis personae*.

Appendice schematica: Assisi, in rapporto ai 'testi' figurati e alle uscite/accessi



Il concetto che ho voluto tradurre nel piano positivo a lato è configurato a gradualità, ma vorrebbe restituire gli assi semantici e le costrizioni gradualità anche in termini di maggiore finezza o grossolanità delle scelte che un progetto istituisce. Tentando di proporre in chiave evolutiva la rappresentazione assistite mi sono imbattuta in diversi problemi di pianta e di oggetti, di soggetti rispetto a schemi assiologici, che poi erano anch'essi se volgiamo soggettivi. La posizione dell'abside come sanpietrina rispetto a quella opposta, l'assenza della figura dell'apocalisse me un uscita in coincidenza con le ultime scene del tradimento di Giuda, fanno pensare ad una storia vera, reale, che ha conseguenze sul piano umano. Era improbabile che sapessi di arrivare a porre la questione dei livelli dell'interpretazione, prima. In senso lato, troveremmo altri due movimenti interpretativi corrispondenti uno al 'proseguito' At-Nt e l'altro all'incidenza su Francesco delle storie di Cristo, metaforicamente le vie, i percorsi, scelti da Francesco. Il terzo quello rappresentato nella figura chiastica interpolata ci restituirebbe l'invenzione, l'opera grottesca, ma anche in senso più soggettivo l'opera di Francesco così che 'cantico' implica i *dono* e la *riscoperta* di una storia naturale. Come si può notare la sua descrizione non è scevra dei difetti e delle imperfezioni di una ipotesi – che non è di per sé una teoria – come tutti i commenti. Qui, in chiave neopositivista debole, forse, si potrebbe dire che si cerca di cogliere banalmente *il pregio nei difetti*, ma anche *l'esigenza della dimostrazione*. Detto in altri termini la vecchia teoria dell'unità scenica, bastante, in parte tiene ancora come metodo storico, ma le sue quinte sono modulate dai testi reali, ora protagonisti.

L'idea riscoperta di Maniera dalla letteratura artistica riflette serie e direzioni

- *metodo* di operare riconoscibile, stile individuale
- stile di un periodo o regione geografica-artistica, *gusto*
- *manierismo*, dal celebre passo vasariano in cui si parla di «bella maniera»

Dalla autobiografia di Cennino Cennini nel XV secolo introdusse il concetto di riconoscibilità di un modo tipico dell'esecuzione di un dipinto – nelle indicazioni agli allievi dice: dopo l'abitudine a ritrarre dai migliori maestri, «poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura t'arà concesso, verrai a pigliare una *maniera* propria per te» cap. XXVII. Il concetto di maniera può essere riletto a partire da *pratica, stile*: per estensione riveste analogia nella calligrafia personale – qualcosa di riconoscibile in ognuno di noi contraddistingue la maniera. Un *Trattato di Architettura* del Filarete (1464): "(...) così colui che dipigne la sua *maniera* delle figure si cognosce, e così d'ogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno". Lettera di Raffaello (1483-1520) "tre *maniere*": quello romano dello stile degli imperatori che è quello più eccellente, quello dei goti e quello moderno; quello dei goti, Raffaello lo chiama *dell'architettura alla tedesca*. M. Michiel (1521/1543), circa due teste dipinte da gentile da Fabriano a Venezia in casa di Messer Antonio Pasqualino,

cita la *maniera* come di quel modo di rendere omogeneo uno stile, in quel caso l'*abitudine*, o la *prassi* di colorire i volti di un medesimo colore, pallido. L. Dolce (1557), *Dialogo della pittura*, compara la pittura di Raffaello e di Michelangelo: «usò una varietà tanto mirabile, che non è figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in ciò non appare ombra di quello, che da pittori oggi in mala parte è chiamata *maniera*, cioè cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili» (p. 196) ed estrae tra questi delatori del *bel disegno* il Dolce, include Perin del Vaga e il Parmigianino, per primi, per i colli lunghi, che gli dispiacevano (potrebbe far pensare che gli artisti studiassero a Firenze solo il Botticelli, quasi fosse una sorta di dieta esibita con eccessivo rigore). Leonardo (1452-1519) raccomandava infatti «che mai nessuno deve imitare la *maniera* dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato» [foglio n. 78 – impr.to].

Oltre a queste serie di consigli altrettanto pratici atti a distinguere il grande pittore, a portare anche il modesto sulla strada di una cultura del disegno, c'è una critica che ritiene la *maniera* essere una tipica pratica del disegno, tra cui citiamo brevemente V. Danti che però sembra sostituire in modo sinonimico il termine a *modello*. È quindi il Vasari l'unico che riconosce la questione sotto l'ambito dello *studio* e ne restituisce una sorta di nobilitazione, non senza le dovute riserve, ma in generale tratta l'argomento come proposto dalla lettera presunta di Raffaello (forse di Castiglione o di Bramante a Leone X), in cui si trova la prima concezione di serie a tre periodi, salvo includere il giudizio estetico: *dura e crudetta, diligentissima, delicata e dolce, difficile, minuta, morbida e pastosa, nuova e vaga, leggiadrissima, bella, barbara, goffa, secca, stentata, tagliente, capricciosa, sfumata, bruttissima*, ed altre simili. Altre fonti critiche: C. H. Smyth (1963) – del Proemio del Vasari ritiene il concetto di *bella maniera*, atta a riprendere le cose che in natura sono belle e tra queste anche le cose. Tuttavia, sottolinea, che l'artista possa accontentarsi di sottolineare delle parti-prototipiche e che questo aspetto, caratterizza l'artista e lo distingue.

Quasi si trattasse di un aspetto grammaticale, di una lingua naturale che diviene sempre più specifica, la maniera è vista come un sistema, un modo di riferirsi a qualcosa o a qualcuno secondo certi aspetti o qualità dei soggetti e degli oggetti. Tuttavia, anche in Smyth, è il giudizio formulato attraverso l'attributo della maniera che quindi caratterizza l'opera di un artista come qualcosa di riconoscibile. Maniera per il Vasari implica un concetto progressivo: miglioramento della qualità espressive e del disegno, fino alla perfezione. (Grassi, L. - Pepe, M., 2003 - *Dizionario di arte*. Milano, UTET).

IV. Lo spazio visivo nell'Arte come forma di significazione

IV. 1. Prima di Picasso cos'è lo spazio?

| **Primo schema:** semplice cubo, «cubatura»

Lo spazio, prima di Picasso, malgrado la rivoluzionante ricerca di Cézanne, è inteso quale una camera ottica. Da questo punto di vista lo spazio è inteso come valore chiuso, i cui limini devono essere solo ed esclusivamente ritagliati dall'interno, come in un iglu, in cui per diverse ragioni ci si protegge, ma anche uno spazio articolato dal punto di vista semantico, ha queste proprietà: si pensi alla pagina di un libro cui deleghiamo il nostro diritto alla cultura, essa appare «inibente», sia dal punto di vista di quanto ritaglia come ciò che è «esterno», sia come ciò che risulta non costruito, e quindi non strutturato, fin quando non rinvia all'oralità attraverso le forme del discorso. Una posizione interculturale rigida richiede una codifica molto lunga, per il fruitore: un codice si aprirebbe (nei sistemi autoritari ed indifferenti alla novità, oltre che omologanti rispetto al valore) solo a certe condizioni decise da un unico punto di vista, solitamente quello totalitarista. Una concezione ritenuta ingenua, può essere vista con sospetto e quindi tale sistema si dota di apparati educativi più che di scuole. Anche se manifesta contestualmente proprietà necessarie al testo, alla sua tenuta, cela la paura di aprirsi troppo e perdere la propria unità. Forse questa descrizione è troppo rigida e vorrei qui in seconda battuta pensare ad una sorta di *primitivo spazioso* senza escludere che la sua *pre-strutturazione* sociale possa aver avuto un senso altrettanto vincolante ma non necessariamente altrettanto codificato, di inclusione ed esclusione.

IV. 2. Con Pablo Picasso e il *Cubismo* nelle Arti Visive la vista si struttura (dividendosi e componendosi) in modo interdipendente all'oggetto osservato, nella consapevolezza dell'indeterminazione delle sue angolazioni.

| **Secondo schema:** proiezione trimetrica (le cui direzioni sono misurate in modo indipendente e danno esito ad angolazioni diverse relativamente al piano di proiezione) con intersezione di rette e linee di forza

Ciò ha permesso di comprendere che il punto di vista può essere inglobante (inclusivo in modo discriminante): lo spazio è visto e percepito quindi dall'interno, ed i limiti sono marcati anche se «aperti». In tal caso lo spazio se inteso alla stregua di un concetto e quindi metaforicamente, risponde ad una funzione sociale, di costituzione degli oggetti e dei concetti. Argenton, riguardo, ai tipi di arte che nascono con questa funzione, osserva: essa «accoglie in sé numerose e ampie, spesso compresenti, funzioni sott'ordinate a carattere unitario – ludiche, magiche, religiose, etiche, politiche ecc. – a loro volta articolabili e specificabili ulteriormente in rapporto agli usi particolari che dell'arte possono essere fatti (...). Un esempio, a mio parere eccellente per illustrare questa complessa e articolata funzione, è quel movimento politico-sociale che passa sotto la denominazione di «iconoclastia», il quale è collegato a una certa produzione artistica di un determinato periodo della storia d'Oriente e d'Occidente» (Argenton, 1996, p. 219). Questi aspetti costituiscono il significato dello spazio visivo: «un campo le cui forze sono organizzate in un insieme autosufficiente ed equilibrato e nel quale le componenti interagiscono in tale misura che mutamenti nell'insieme influenzano la natura delle varie parti, e viceversa». (cit. a partire da: Rudolf Arnheim, *Il potere del centro*, Torino, Einaudi, 1982, p. 271). Per «forze», aggiunge Alberto Argenton in *Arte e cognizione*, non si dovrebbe soltanto intendere le forze fisiche del mondo fisico, concreto, ma specialmente le forze di tipo percettivo, generate dalla configurazione stessa del campo, dalle qualità della struttura e che possono essere colte in modo organizzato, nel loro relazionarsi, costituendo, in quanto dato percettivo, un fenomeno di carattere universale la cui esperienza è di tipo valorizzante. Ritorniamo così a Picasso: per l'artista, la composizione genera a sua volta linee, colori, note e parole, che stanno a possibili significati, rappresentazioni mentali (la vera vocazione dell'opera d'arte consiste per l'appunto nella sua funzione rappresentativa), pur appartenendo a quel mondo fisico e percepito che conosciamo tuttavia come composizione. Le strutture economiche sono fortemente centralizzanti e dipendenti; una visione interculturale di tal sorta può anche disconoscere le influenze sociali se non è consapevole del tradursi degli spazi in «azioni». Il Cubismo ha offerto uno sguardo privilegiato a tutto ciò che appare come «primitivo» proprio perché altamente strutturato e coeso in un insieme saldamente ancorato sia al mito che alla figurazione: gli oggetti rappresentati sono analoghi dei testi e possiedono in tal senso una propria individualità; il visivo dunque esprime un accesso al reale non dato per scontato. Ancor più che in altri periodi storici, il Cubismo ha saputo fare delle competenze eidetiche (relative allo spazio) e cromatiche (colore) dell'artista un vero principio promotore dello sviluppo del linguaggio compositivo. I testi sono dotati di una sorta di *poli-visività* concettuale e fisica, a seconda che si fissi un elemento o un oggetto caratterizzante, in cui sono traslati in modo concreto e dinamico, altri linguaggi testuali di tipo simbolico.

IV. 3. Questa diversa modalità di concezione dello spazio interdipendente, favorisce la pluralità del punto di vista.

| **Terzo schema:** intersezioni di piani, proiezione trimetrica con linee di forza ortocentriche - verso l'interno dello spazio. Oltre l'appunto storico della storia della lettura (Chartier-Cavallo ne tracciano una tutta Occidentale), per quanto concerne l'ambiente testuale inteso come «luogo», possiamo pensare il diritto alla cultura con la sua delega al libro e ad ogni artefatto comunicativo presente nel continuo del tessuto urbano, compresa la presenza di testi «altri» (artefatti comunicativi, salienti) che costituiscono emblematicamente dei punti di riferimento nella mappa in

quanto “ambiente” (Barbieri, 1991; Giovanni Anceschi, *Monogrammi e figure*, Firenze, Usher, 1981; Tarozzi, 1998). Il punto di vista è inglobato ma anche esterno: lo spazio è multicentrato a favore di metriche interattive, e percepito anche dall'esterno secondo le funzioni di un fruitore che interagisce in modo interdipendente. I limiti sono marcati dai soggetti e dalle strutture secondo le norme. Il rischio potrebbe essere di creare una periferia “estranea”, mentre l'aspetto innovativo, invece, è una periferia ad «area comunicante» come nella mappa dell'*underground* di una città come Londra o Parigi con le proprie articolazioni interdipendenti. Il modello è pensabile a «province» di significato. Questa diversa visione dello spazio, a livello semantico, può favorire una maggiore consapevolezza del punto di vista dell'altro, di colui che riporta, registra, contribuisce a manifestare una diversa esperienza e si adatta secondo il legittimo consenso. Dal punto di vista interpretativo, la struttura potrebbe essere intessuta di informazioni circa lo statuto delle funzioni secondo questa multi-articolazione del punto di vista (scuole di Mak Halliday e di Alberto Argenton, Jacques Fontanille), e dando legittimazione ed autonomia nell'utilizzo delle risorse a seconda degli scopi, non senza la possibilità del confronto e dell'incontro più generalizzato. Dal punto di vista psico-sociologico, potrebbe essere intesa come una struttura a rete, ma in realtà è esattamente una visione a *clues*: ciò che soddisfa la scelta, è la possibilità di effettuare liberamente indagini comparative su campioni coinvolti nell'ambito decisionale e svolgere alcune attività come il riconoscimento, non in modo distaccato dalla visione generale dell'opera e invece connesso alla sua funzione referenziale: «intendendo qualificare con questo attributo la funzione che l'opera artistica può svolgere proprio per il fatto di configurarsi come un oggetto, un “referente inventato”, e che consente di attribuirle un significato diverso dal, o che va oltre il, significato rappresentativo che le è proprio» (Argenton, 1996, p. 223): innestandosi in quelle che successivamente chiamiamo valorizzazioni emotive ed affettive dello spazio semantico. Forse in questo modo i testi e i macrotesti delle strutture, possono essere disegnati con maggiore capacità e possibilità di contribuire alla fruizione delle direzioni di senso. Inoltre, questa diversa modalità di concezione dello spazio, a livello testuale potrebbe favorire una maggiore compresenza di strutture nella realizzazione di una mappa degli «spazi» e dei «luoghi», concretamente vissuti e vivibili, secondo, ora coordinate soggettive ed ora coordinate intersoggettive, che pongono il fruitore al riparo da discriminazioni periferiche e ghetizzate inibenti. Essa potrebbe mirare consapevolmente a avere una concezione modulata dell'equità secondo uno stile attributivo trasparente, che coglie aspetti democratici del vissuto accanto alle valorizzazioni di prossemica (relazioni di vicinanza e distanza tra soggetti e oggetti, compresi gli oggetti di valore) di tipo partecipativo, le cui possibilità di interazione e il relativo successo nell'integrazione, dipendono dall'effettiva possibilità di adesione e discussione. Il punto di vista interculturale, quindi, dovrebbe poter essere comunicabile anche quando minoritario secondo valenze che vi sono inscritte, e non svuotato di legittimità perché eventualmente “periferico”. Le nuove megalopoli basate sulla centralità dei servizi maggioritari, ricomporrebbe il silenzio “apparente” delle periferie. In realtà, per noi che osserviamo questi comportamenti attraverso degli assunti, occorre immettere un innesto generazionale e cercare di cogliere cosa accomuna le varie generazioni di strumenti e servizi e di soggetti coinvolti nella ricezione (pertanto sembra imprescindibile la lettura della *Storia dell'Arte* di Einrich Wöllflin proprio per le caratteristiche generali dell'opera d'arte accostata ad argomenti “sensibili”). In ambito sociale, le funzioni amministrative civili dovrebbero essere fruibili in modo archivistico sempre per meglio favorire il confronto e il link diacronico trasparente.

IV. 4. A lungo la semiotica generativa e quindi l'ermeneutica fenomenologica (incontratesi tra Merleau-Ponty, Lévi-Strauss e Propp, Greimas, e altri) per certe esigenze etnometodologiche (relative ai modelli di riferimento) si sono mosse attorno alle categorie dell'intersoggettività

| **Quarto schema:** più spazi ad intersezione – polimetrica o interattiva; le linee di forza sono convergenti ma anche gerarchizzate e topologiche nell'insieme. Con le motivazioni che possono compensare certe apparenti rigidità di una visione astratta della relazione primaria di soggetto - oggetto (Harrison Hall, “Intentionality and world: Division I of Being and Time”, in *The Cambridge Companion to HEIDEGGER*, pp. 122). L'intenzionalità può essere intesa come ragione per la quale si dà invenzione, (Baxandall, 2000) come apertura del «codice» allo spazio del valore in termini «partecipativi» (Zinna, 1991). In *La svolta semiotica*, (Fabbri, 1998, pp. 31-63) Paolo Fabbri, parla altresì del regolo temporale in termini di *phorie*, di “consonanza” e di “discorso” possibile tra eventi che ci aspettiamo (o come direbbe Heidegger, perché ‘così fan tutti’) ma che diamo per scontati in termini anaforici o cataforici (di riferimento al passato, o di uno sguardo al futuro, alle direzioni che prendiamo) a seconda che queste azioni abbiano delle confluente nella redistribuzione dei concetti in senso attributivo, oppure in senso previsionale e quindi inferenziale (“se hai continuato a fare così, sarà perché ne avrai avuto delle ragioni”, ma quali?). Si tratta forse di un nuovo spazio maggiormente permeabile delle motivazioni e degli aspetti (o degli effetti) culturali intersoggettivi che risiedono nell'«aurea» della riproducibilità di un “portamento” degli oggetti culturali umanizzati perché condivisi (Zilberberg, 1999); ma non solo di un nuovo spazio maggiormente permeabile delle motivazioni e degli aspetti (o degli effetti) culturali intersoggettivi ma anche di una nuova visione degli oggetti in termini emotivi ed affettivi. (Pablo Picasso: *Guernica*)

| **Quinto schema:** l'interattività, pone una questione di stile interculturale, che altrove avremmo risolto con la preferenza dei termini di *intertestualità culturale*, a livello didattico favorisce l'emergenza delle passioni, la loro interazione e interdefinizione; la categoria di *persona*, comincia ad essere *preminente* rispetto a quella testuale di soggetto, mentre al contrario nell'intertestualità non ci sarebbero divisioni per parte presa, ma legittimi confronti. Visione, questa, che ingloba lo statuto del soggetto e quello degli effetti di valorizzazione attribuiti agli oggetti, secondo una modulazione possibile del linguaggio stesso, che utilizzeremmo per familiarizzarci, salvo trasformarlo, abolirlo, gettarlo *fuori moda*. Walter Benjamin riportato da Claude Zilberberg contribuisce a proporre in modo coeso, il tema della civiltà degli oggetti culturali, per i quali forse potremmo ricordare il contributo ben più corposo di Kenneth Clark, *Civilization*; ma è in *Immagini di città* dove Benjamin riflette sulla città come visitata e vissuta in modo assai disomogeneo e legittimo. Da un lato c'è colui che vi risiede e traslando sul discorso, gli oggetti che lo caratterizzano, sono le caratteristiche ad essere in questo caso intrinseche, le *proprietà* che esso porta con sé; ma è nel fare questo che vede una diacronia ed una sincronia relazionali, più spesso interattive, attraverso le quali costruisce il suo senso del luogo: sulla integrazione di ciò che non può, magari perché non ne ha il tempo, il residente, fare, ma che a seconda dell'interazione con l'Altro, concede o non permette che sia svolto. Dall'altro c'è il turista, aduso ad un punto di vista distaccato ed estatico, quasi asintotico nel suo far rivivere certe potenzialità, il quale consapevole di dover aderire ad un certo *bon ton*, tuttavia innesta un *saper vivere* basato su tratti esistenziali più «deboli», un vero *libero gioco*, tra combinazioni e letture che si dovrebbe osservare come mediazione interculturale in atto: ora appaiono da una griglia estetica valorizzante (J.-M. Floch, in Semprini, 1990; Zinna, Zilberberg, in Fontanille, 1998). Assi valorizzanti nella scuola, con una particolare attenzione alle modalità in gioco, saranno: 1. le opportunità formative; 2. i soggetti interessati a proporle; 3. gli orari rispetto alla didattica; 4. gli spazi adibiti; 5. la partecipazione. Ho parafrasato il testo (Giusti, p. 53), ma ho "realizzato" che senza l'attenzione all'ambito interattivo tra momenti istituzionali e non della scuola, il problema della didattica interculturale rischia di essere nuovamente risolto come attività «esterna» al curriculum, con i relativi rischi successivi di intolleranza.

Appendice illustrativa proposta

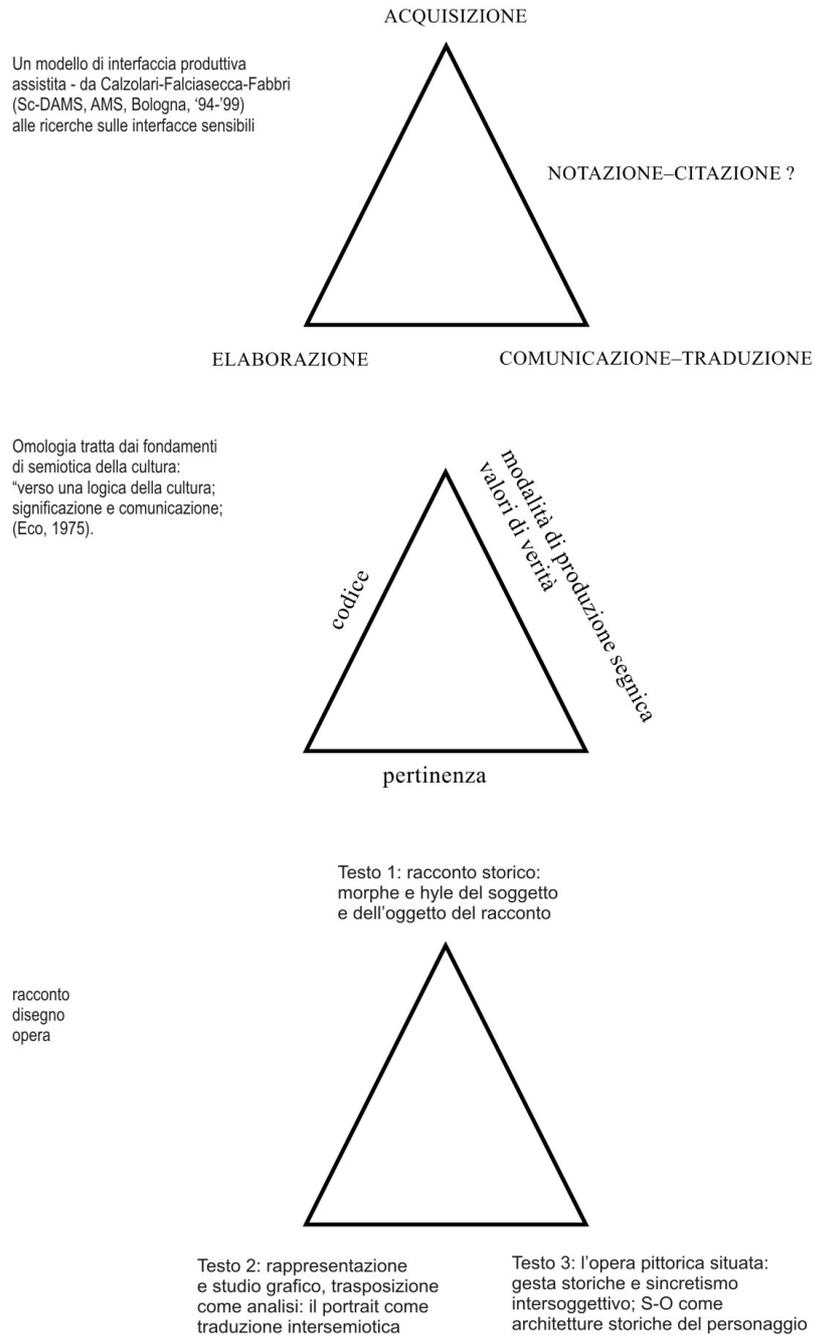
Pablo Picasso, - 1909, *Fabbrica a Horta de Ebro*, olio su tela, cm 53 x 60, San Pietroburgo, *The State Hermitage Museum*.

- 1921, *Tre musicisti*, olio su tela, cm 197 x 185, Filadelfia, *Museum of Art, L. and W. Arensberg Collection*.

- 1937, *Guernica*, olio su tela, cm 351 x 782, Madrid, *Museo del Prado, Cason del Buen Retiro*.

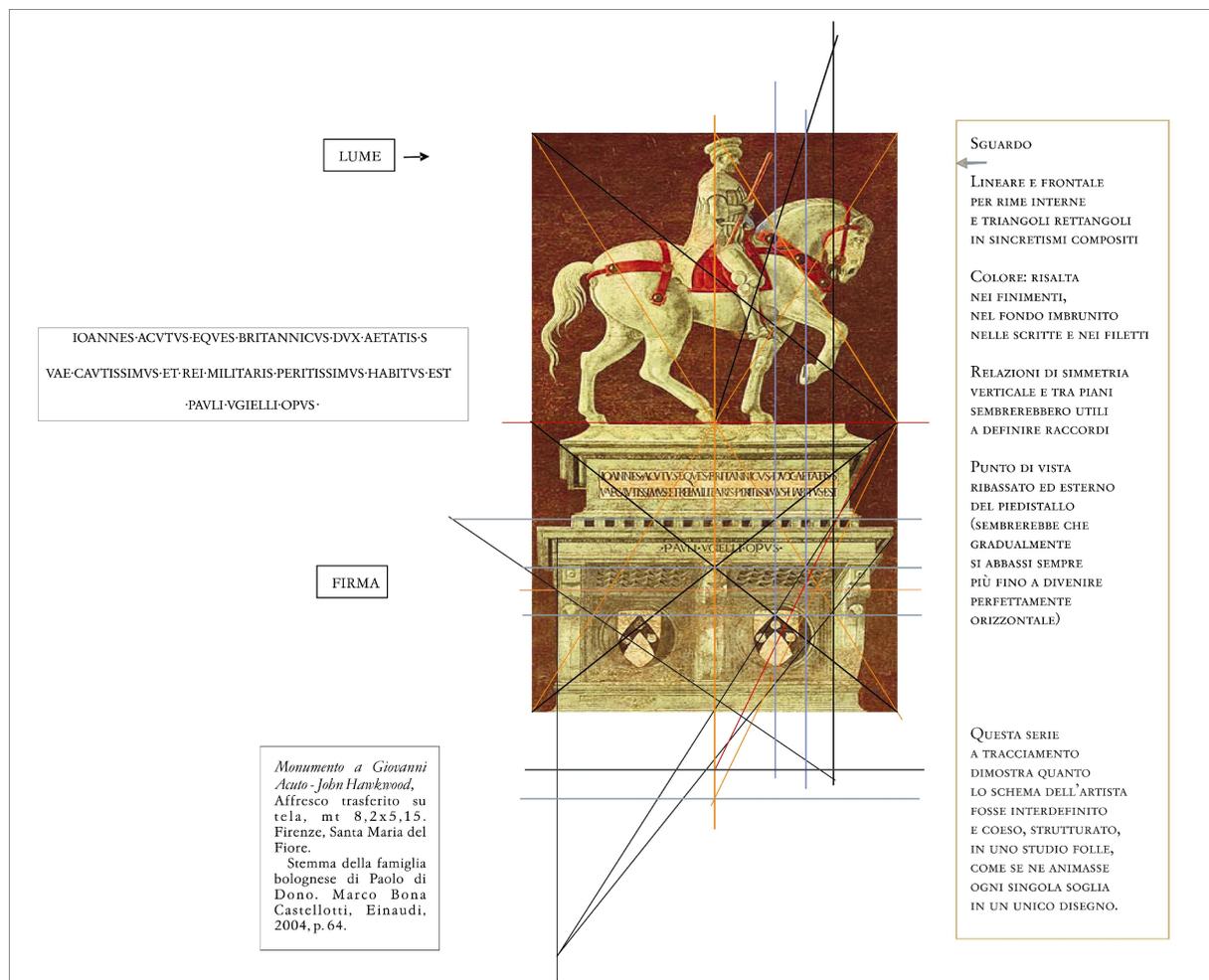
V. 1 Appendice – il triangolo Aristotelico ripreso dopo il '98 a Siena: ipotesi sulla traduzione intersemiotica

TRADUZIONE COME SEMIO-COREOGRAFIA



V. 2 Appendice | Paolo Uccello e tarsia – altre prove a facce affrontate

Tarsia da Santa Maria in Organo di Verona – *prese e approcci* preposizionali ascendenti e discendenti della *maniera*; Piero della Francesca e Sandro Botticelli per *rime e ritmi figurali*; commento – serie terno e preposizionali – posizioni spaziose di profondità, nel concetto ripreso che qui sono viste ridursi a flussi orientati, direzioni reali (si presume modello archimedeo, irregolare, esteso).



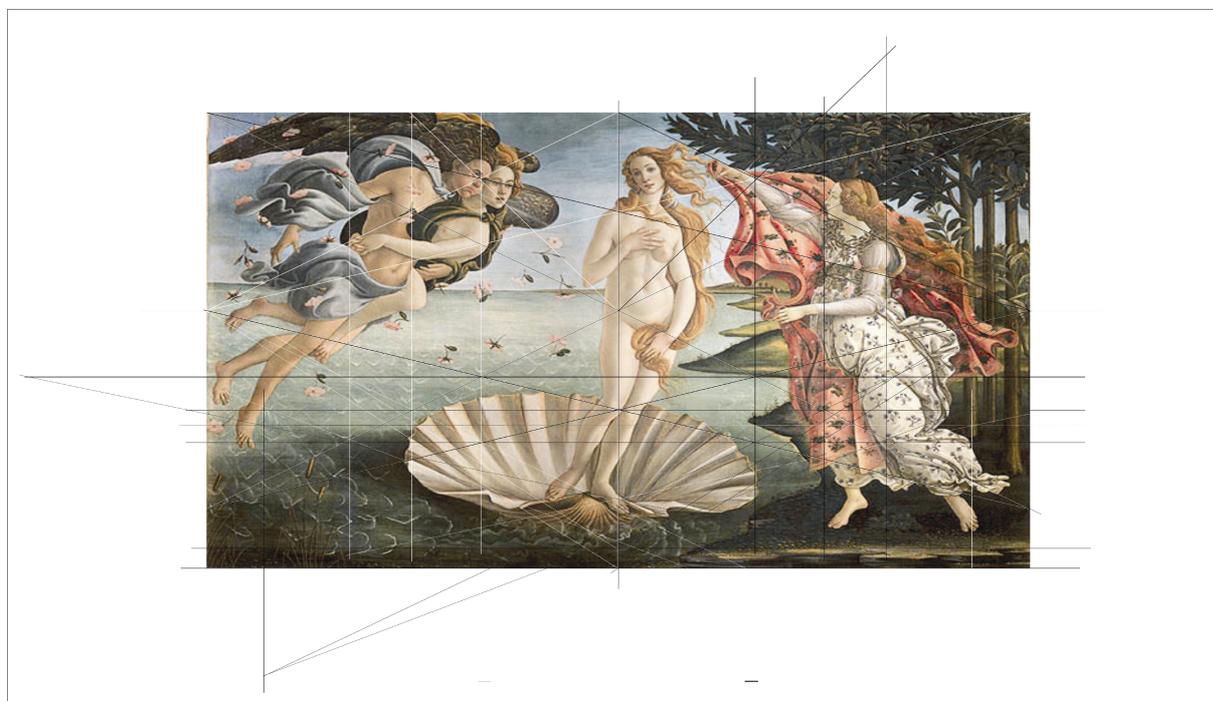
Paolo Uccello, di Dono detto [Pratovecchio-Arezzo, Firenze, 1397-1475], *Monumento a Ioannes Acvtvs (John Hawkwood)*, (1491-1501): affresco trasferito su tela, cm 820x515, Verona, Santa Maria in Organo.



Fra Giovanni da Verona [Verona, 1457-1525], *Poliedri*, (1491-1501): intarsio ligneo, Verona, Santa Maria in Organo.
(Poliedro superiore da un originale di Leonardo, *Solido a 72 facce*, in Luca Pacioli, *Divina proporzione*, Milano, Biblioteca Ambrosiana (Ms. S.P., 6 Tav. XL).



Piero della Francesca [Borgo San sepolcro, Arezzo, 1415/20-1492], *Doppio ritratto di Battista Sforza e Federico da Montefeltro*, detto *Dittico di Urbino*, (1466-72): olio su tavola, cm 47x33, *recto*, Firenze, Uffizi.



Sandro Botticelli - Filipepi detto [Firenze, 1445-1510], *Nascita di Venere*, (1485-88 ca): tempera su tela, cm 172,5x278,5, Firenze, Uffizi.



Piero della Francesca [Borgo San sepolcro, Arezzo, 1415/20-1492], *Sacra conversazione*, detta anche *Pala di Montefeltro*, (1472-74):
olio su tela, cm 251x172, Milano, Brera.

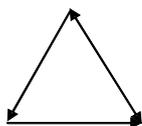
V. 3 Appendice | Didattica – rielaborazione scientifica: l'analisi figurativa e plastica da Eco a Thurlemann

Queste *diapositive* sono state qui riportate per documentare un percorso necessario, metodologico per la storia dell'arte ed hanno lo scopo di contribuire a manifestare un senso se vogliamo di intertestualità ed interattività della ricerca nell'ambito storico artistico e quindi nel dominio visivo, ma non solo. Per tanto si rinvia al testo citato dove la ricerca è stata pubblicata la prima volta, per eventuali riferimenti bibliografici e iconologici, dando per scontato una familiarità metodologica per alcune categorie di studi in cui la scrittura e la pagina sono oggetti costruiti e culturalmente pregni di strumenti descrittivi. La sostenibilità ed economicità di questo 'ricorso' alla fenomenologia dell'evoluzione tecnologica, ma anche alle origini talvolta della *mise en page*, ci riportano in questa prassi di *ri-comprensione* degli oggetti, di rispetto della originalità, di citazione talvolta parziale rispetto al riferimento critico, ma certamente in chiave di contributo alla trasmissione e veicolazione del loro supporto culturale tradizionalmente inteso o leggibile, come si vorrebbe pensare, in chiave di *attualizzazione* critico-storica, talvolta di autentica restituzione dell'oggetto al suo soggetto.

SEMIOTICA GENERATIVA – CORSO GENERATIVO DEL SENSO, 2004 | In switzerland condensed aggiunzioni di chi scrive – segnate anche con frecce – il resto è tratto direttamente o riassunto. Il testo, problematizzato sotto alcuni aspetti semiotici, è stato condiviso con altri e quindi da un certo punto di vista, è *savoir partagé*.

Quadrato logico sintattico – semantica profonda

Ricerca dei tratti che ci sembrano più profondi: colore, per esempio, come prova usiamo una palette graduata in scala di grigio e vediamo se tiene tutta la gamma o se è più superficiale. Talvolta il chiaroscuro ci dice quanto in profondità voleva andare l'artista, fino a quali valori voleva attingere o toccare.



Livello semio-narrativo – semantica narrativa di superficie

Si cercano le unità minimali dell'espressione e del contenuto che identificano, permettono di individuare i "lessemi" principali dotati di senso autonomo o articolati secondo una sequenzialità più estesa, fatta di relazioni tra soggetti e oggetti

Esempi in classe: proviamo a fare il montaggio di una sequenza denominandola o leggendola da un quadro. Facciamo una foto di classe intitolata la ricerca del senso – *io e l'altro/a*

Livello semio-discorsivo-semantica discorsiva

Tempo, spazio, attori e figurativizzazione e tematizzazione delle sequenze che vanno così a costituire delle "scene" compiute

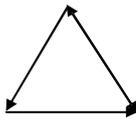
ENUNCIAZIONE – TESTUALITÀ

1. Sin-tattico: indica una direzione logica che converge sulle relazioni più necessarie

Quadrato logico sintattico – semantica profonda

Tratti distintivi – significativi per l'opera: categorie cromatiche, eideitiche, plastiche hanno un ruolo costituzionale per l'opera

Iconismo: aspettualità profonde



Livello semio-narrativo – semantica narrativa di superficie

Si cercano le unità minimali dell'espressione e del contenuto che possono essere sintetizzate come segue secondo la teoria statica e dinamica degli insiemi: rel. Fondamentale S – O; relazione di ricerca: SUO, ricerca e costituzione dell'O di valore (può essere astratto).

Livello semio-discorsivo-semantica discorsiva

Sincretismo attanziale: come e se sono in relazione le figure?

A che scopo: il valore è modale o cognitivo-pragmatico?

ENUNCIAZIONE - TESTUALITÀ

Introduzione «L'acquarello *Blumen-Mythos* è stato scelto per la sua duplice natura. Se da un lato il carattere figurativo del dipinto ci invita a una lettura denominativa di un certo numero di figure del mondo (chiamate 'oggetti') ed il cui insieme costituisce un campo di significazione coerente; dall'altro, il suo carattere schematico, attraverso un gioco di similitudini e contrasti elementari fra colori e forme, assicura l'evidenza di una serie di rapporti plastici indipendenti dalle parentele "naturali" fra gli oggetti. Per questo *Blumen-Mythos* costituisce un punto di partenza privilegiato per una riflessione sulla natura semiotica del modo di significazione figurativo in pittura».

Preliminari metodologici «Livello figurativo VS livello plastico: la nostra posizione metodologica consiste nel separare in modo netto due livelli di lettura dell'oggetto visivo: il *livello figurativo* e il *livello plastico*. Il **livello figurativo** corrisponde a quel modo di lettura per cui intendiamo il dipinto come **riflesso o ricordo di qualche cosa d'altro** (un segno che sta per qualcosa d'altro), come sostituto degli oggetti del mondo; il **livello plastico**, al contrario, concerne **l'aspetto propriamente 'pittorico' del quadro**, al di fuori di ogni funzione rappresentativa. Nel momento in cui ci occupiamo del modo di significazione figurativo, il livello plastico può essere identificato con il piano dell'ESPRESSIONE, il livello figurativo con il piano del CONTENUTO. *Precisazione:* vorremmo segnalare, tuttavia, che la pittura può fare appello ad altri modi di significazione che non dipendono necessariamente dalla possibilità di una lettura figurativa; l'esistenza di una pittura detta non figurativa lo dimostra - **Il nostro piano iconico** non necessariamente si identifica con la figurazione in senso costruito - in tal senso l'esempio del bambino che pian piano focalizza l'origine di tanto sincretismo (voce, sorriso, calore, affettività, volto) con la madre, primo, e non ultimo, oggetto d'amore».

«Il livello figurativo, attraverso il **riconoscimento**, ricollega la manifestazione pittorica agli oggetti del mondo naturale e deve essere descritto sulla base dei lessemi tratti dalle lingue naturali; questi possono poi essere rivisitati, ovviamente tenendo presente il thesaurus e secondo regole di semantica indicate già in parte da vocabolari e grammatiche o da sistemi a clues e sommativo-inferenziali. Al momento della lettura figurativa, il lettore proietta sull'opera pittorica la griglia di lettura utilizzata per articolare il mondo naturale. Questa griglia di lettura può essere considerata come costituente una semiotica biplanare autonoma chiamata *semiotica del mondo naturale*».

Commento → La (ricostruzione) descrizione del piano plastico richiede la costruzione di un metalinguaggio (occorre osservare gli strumenti del linguaggio stesso, ecco perché ci rivolgiamo ad esempio alla sintassi logica e la riteniamo profonda quando comporta la base più semplice a cui attingere, fino alle sue articolazioni primarie e secondarie dell'analisi del periodo per distinguere eventuali scene in coordinazione o in subordinazione,

paradigmatiche o normalmente svolte su tutto l'asse sintagmatico e ciò favorisce il riconoscimento di 'rotture', 'sospensioni', 'flusso di coscienza', 'forme di presentazione innovative' distinguendone passo passo gli attanti, le forme della spazializzazione e quelle della temporalità. Il "gergo" semiotico è quindi linguistico e categoriale, perché la semiotica attinge il proprio percorso di analisi dalla filosofia, dall'amore della scienza, che non può negare le parti minori, deboli, o apparentemente meno significative del sistema della produzione del senso e della significazione in genere.

→ Funzioni del riconoscimento attraverso prove indirette: possiamo fare l'analisi componenziale anche attraverso il rilievo diretto e indiretto: calco, fotografia, disegno e misurazione e di solito sono percorribili la via spaziosa, come il Longhi ad esempio, o quella cromatica come il Dorflès, perché maggiormente implicata nel tessuto figurativo locale, ma risalente altrettanto necessariamente da valenze percettive naturali, il tipo di "tessitura" diagrammatica della colorazione ci dice molto per distinguere la mano, l'intensità degli effetti di realtà o l'autoriflessività del pittore in quanto lascia "parlare" gli strumenti stessi della pittura – E|C sono due piani, rispettivamente il piano dell'espressione e il piano del contenuto.

Ammettiamo dunque che la lettura di un quadro figurativo faccia appello al mondo naturale. Diamo per scontata la conoscenza di questo codice che, di conseguenza, in questa sede, non verrà descritto. Il codice di riferimento sarà sovracodificato dai codici supplementari propri di quel sistema di rappresentazione, soggiacenti ad un dato oggetto pittorico.

Elemento vs oggetto Secondo le ipotesi di base accennate, l'analisi semiotica della pittura non può basarsi su un inventario di sole figure denominabili. Essa esige una distinzione parallela a livello plastico, che porta all'**individuazione di unità non figurative**, le cui mutue relazioni costituiscono il piano dell'espressione dell'opera. L'analisi dei due piani/livelli del linguaggio (livello profondo e livello di superficie), in una prima tappa dell'analisi (critica propositiva che facciamo, dato che vorremmo esclusivamente migliorare la nostra conoscenza e comprensione del testo visivo) porterà dunque a definire due inventari non isomorfi di unità primarie della manifestazione. Le unità del livello plastico saranno chiamate **elementi**, quelle del livello figurativo **oggetti**. Se l'individuazione delle unità figurative dipende essenzialmente dai meccanismi di riconoscimento di una semiotica naturale (albero, foglia, stelo, corteccia, parti anche più scientificamente e botanicamente interdefinite), diverso è invece il caso delle unità plastiche, gli elementi. La scomposizione del livello plastico deve basarsi su regole di procedura formali, indipendenti dal processo di riconoscimento. L'elemento, unità di manifestazione del livello plastico, possiede una doppia natura in quanto «colore» dotato di «forma». In seguito, le categorie relative al «colore» in senso lato saranno chiamate categorie **cromatiche**, *quelle relative alla «forma»*, categorie **eidetiche** [il termine eidetico è stato scelto per evitare l'utilizzazione, all'interno della **semiotica plastica**, dei termini «forma» e «formale», che nella teoria hjelmesleviana sono già dotati di un senso preciso. Il termine eidetico designa tutte le categorie che servono a definire una configurazione plastica a livello della «forma»; categorie quali, per esempio, il *contorno* (/retto/ vs /curvo/) e l'opposizione /convesso/ vs /concavo/, ecc. In rapporto alle categorie cromatiche, le categorie eidetiche occupano la posizione di categorie **costituite** all'interno del processo di generazione delle figure plastiche. F. Thürlemann].

Definiamo quindi l'**elemento** come una *combinazione di una figura cromatica e di una figura o gerarchia di figure eidetiche*. Il termine *figura*, in questo caso, va inteso, seguendo la definizione di A.J. Greimas, come un insieme di unità minimali dell'espressione (tratti distintivi e pertinenti relativo alla dimensione cromatica o alla dimensione eidetica. L'elemento si caratterizza per la sua omogeneità (figura), mentre la composizione del livello eidetico può essere di natura ulteriore (cfr. gli elementi dell'oggetto d'analisi che, a livello figurativo, saranno riconosciuti come «abeti».

Categorie plastiche e loro classificazione le categorie dell'espressione visiva possono essere classificate in base al ruolo che svolgono all'interno dell'analisi di tipo plastico. Ci sono due tipi di categorie che sono state distinte: costituzionali (costituenti e costituite) e non costituzionali (del soggetto o dell'oggetto rappresentato, dello spazio in senso non figurativo etc.). Vediamo innanzi tutto le categorie costituzionali. Sono chiamate costituenti quelle categorie le cui opposizioni manifestate sotto forma di contrasti permettono di concepire gli elementi come delle unità isolabili. Le categorie costituenti sono di natura *cromatica*, quelle costituite di natura *eidetica*. Il termine cromatico designa l'insieme delle categorie dell'espressione visiva che hanno una funzione discriminante per la definizione degli elementi, come i radicali cromatici (rosso, blu, giallo, bianco, nero) il valore e la saturazione; anche il rilievo delle superfici può adempiere a questa funzione quando lo si considera globalmente, creando così delle opposizioni quali liscio vs ruvido, ecc. classificate sotto l'etichetta 'material' o 'grana'. Ogni testo visivo, per potersi manifestare, presuppone allora almeno una opposizione cromatica (poniamo anche in questo modo: occorre che vi sia almeno un dato significativo perché la categoria cromatica possa essere costituita, in assenza del quale non si parla affatto di categorie cromatiche ma di assieme neutri di una subcategoria xes: non nero, non bianco, quindi).

Per la descrizione della dimensione eidetica si farà ricorso a categorie quali diritto vs curvo, spigoloso vs arrotondato e richiederà lo stabilirsi di un inventario di schemi di formazione (ad esempio, differenti tipi di simmetria). Le qualità non costituzionali, quali la posizione (alto vs basso) e l'orientamento (verso l'alto vs il basso), possono essere classificate insieme con il termine di *topologiche*; la loro descrizione presuppone la definizione preliminare degli elementi a partire dalla coppia delle qualità costituzionali.

Figure vs sfondo Porzione di spazio che può avere un certo significato per media, qualifica, le relazioni tra oggetti favorendo relazioni di prossimità e distanza, inclinazione e trascendenza che debbono poi essere quantificate per capire se sono predominanti o meno nel contesto delle figure. Questo strato può essere anche dato come stratificato abbondantemente e servire quasi come una coperta a sua volta in denotazione di un qualcosa d'altro in virtù di ciò che fa trasparire (→ anomalie in fotografia). Una prima *visione globale* può dire molto alla maggior parte degli spettatori, convinti, talvolta, di individuare in modo sicuro delle forme che possono essere o antropomorfe o naturali che supportano, quindi, il significato complessivo dell'immagine. Questa lettura non può essere sempre mantenuta quando si passa a considerare i diversi elementi. Sarà necessario vedere se, al momento della lettura figurativa dell'acquarello, si potrà ugualmente integrare questo effetto di senso in una struttura semantica coerente.

Le virtù del formato Il formato può essere considerato come un campo vuoto, antecedente all'investimento di un materiale pittorico concreto, ma essendo strutturabile è passibile di essere una **griglia di lettura** anche per la fruizione entro **opposizioni graduabili**. Gli *assi* obliqui possiedono un carattere complesso in rapporto ai termini delle opposizioni verticale/orizzontale; essi sono dei *sinategorematici* (C.S. Peirce) in quanto collegano i punti estremi di una categoria: alto-destra vs sinistra vs basso-destra vs sinistra. La funzione di un asse è duplice e può essere impiegata simultaneamente o alternativamente: **a.** in quanto «supporto» di collegamento degli elementi che vi si dispongono o **b.** in quanto linea di separazione che instaura una divisione all'interno della superficie pittorica. L'asse è detto disgiuntore, ma rispetto ad una porzione omogenea dei due piani distinti grazie ad esse è detto congiuntore in quanto genera una simmetria (asse di simmetria). L'asse di simmetria può dunque funzionare, allo stesso tempo, come asse di supporto per elementi a configurazione simmetrica. L'asse non è un'unità stabile, **forza e debolezza** degli assi dipendono dalla costruzione stessa del formato: mentre una modificazione del rapporto fra i due lati dal quadrato indebolisce congiuntamente i due assi diagonali, la forza degli assi perpendicolari si modifica secondo un rapporto inverso. Così, l'allungamento del formato in senso verticale rafforza l'asse mediano verticale a spese dell'asse orizzontale mentre la forza dell'asse verticale aumenta in proporzione del quadrato del lato della sua base base. Per completezza si può quindi aggiungere che tale funzione è esaustiva (*minima*) quando la segmentazione e ripartizione degli assi assicura circa otto parti.

- **L'intersezione dei due assi** può essere ritenuto come un valore sia *se denso* sia *se vuoto* in quanto esprime il ruolo degli assi disgiuntori-congiuntori – vero punto d'incontro, da cui successivamente vengono articolate le segmentazioni di *centrale vs periferico* – già in R. Arnheim (*Psicologia della percezione*, Feltrinelli, Milano). Abbiamo poi considerato un ultimo rilevante problema: la superficie pittorica viene considerata in termini bidimensionali, secondo regole di astrazione che normalmente considerano inaccessibile la texture pittorica, del supporto e persino quella spazialità illusiva di cui ci parla Omar Calabrese, ben oltre lo spazio dipinto del quadro, in cui è talvolta semanticamente possibile rintracciare la costruzione prospettica dello spazio del fruitore. Talvolta sia nel caso di Mirò che in Klee, la texture interviene proprio a causa dell'indebolimento delle strutture assiali e paralleliformi, questa regolarità-irregolare, data dalla varietà della maglia aggiunge un effetto di grana e di interpretatività – sostanza dell'espressione, certo non a spese dell'intuitività del fenomeno.
- **Opposizioni graduabili**: che danno, volendo, la possibilità di inscrivere dei dati di mediazione figurativa successivi come termini neutri: punto di origine, termine zero da cui far dipartire le varie relazioni, univoche, biunivoche, costellative e le categorie che si formano da queste stesse relazioni di significazione, tenuto conto che le forme si volgono, cercano, come migliori, più buone, le soluzioni più semplici e/ armonizzate.

Talvolta sia nel caso di Mirò che in Klee, la texture interviene proprio a causa dell'indebolimento delle strutture assiali e paralleliformi, questa regolarità-irregolare, data dalla varietà della maglia aggiunge un effetto di grana e di interpretatività alla sostanza dell'espressione.

Analisi diagramma in power point «Per quanto concerne gli *schemi di composizione* (p. 119) che organizzano i diversi elementi tra loro, le due fasce orizzontali (inferiore e superiore) sono nettamente caratterizzate da una distribuzione *simmetrica assiale* rispetto all'asse verticale mediano. Le due fasce verticali sono collegate tra loro per le similitudini cromatiche che legano le due coppie di triangoli neri e bianchi (2.a/2.d e 2.b/2.e). Gli assi diagonali che uniscono ciascuna coppia di triangoli si incrociano nel centro geometrico del quadro. Gli elementi della zona centrale della superficie risultano organizzati, in base a similitudini cromatiche e eidetiche, in due schemi triangolari delle fasce orizzontali posti sulla verticale mediana del quadro. Il diagramma (p.120) tenta di mostrare la

complessità di tale schema compositivo. I due oggetti non ricorrenti, il «fiore» e «l'uccello», caratterizzati anch'essi da una chiara organizzazione simmetrica, sono disposti su un asse verticale leggermente deviato in rapporto all'asse mediano geometrico. Infine, la parte superiore del fiore, a forma circolare, occupa il centro geometrico del quadro.

La dinamizzazione della lettura 1. Orientamento di lettura che sia considerato congiuntamente almeno in parte, al *topic* (tema) e alla derivazione del tipo di figurazione, pur mantenendo presente l'identità dell'autore, ovvero la sua nazionalità che ci dice qualcosa sul suo imprinting di scrittura e lettura, tralasciamo pazientemente il discorso sulla stratificazione linguistica per accennarne quando si presentano dei casi difficili altrimenti inspiegabili. 2. Lettura organizzata sull'asse orizzontale, mentre la riduzione di grandezza non soddisfa ad alcuna facilitazione nella lettura, indipendentemente dalla natura stessa dell'oggetto, nella sua articolazione più semplice di otto elementi. 3. Figurazioni orientate secondo lo schema SS-DS sono quindi percepite come normali, nonostante ciò ci sono figurazioni che hanno un «riporto» osteopatico, in quanto rispondono ad una antropomorfizzazione dello spazio in senso lato – per approfondimenti vedi *Le Courboisier* e la metrica anglosassone in *The Modulor*. Si può tenere conto degli insiemi di oggetti o elementi non perpendicolari in termini di ascendenti e discendenti come collegamento (sincategorematico, ovvero una relazione di congiunzione, se ci informa sulla creazione di un'unità figurativa completa e della sua direzionalità). Così l'asse diagonale che nel nostro oggetto collega i settori con dominanza di valori scuri (basso/sinistra – alto/destra) è discendente, quello che collega i settori chiari (basso/destra – alto/destra) è ascendente. Un altro esempio: l'asse verticale del «fiore» è deviato a destra per diventare una linea ascendente. Nel caso in questione, le frecce, non sono tutte operanti ecco perché l'asse centrale della figurazione è dinamico rispetto a tutti gli altri assi. Terzo tipo di dinamizzazione: è proprio del livello figurativo e dipende dalle cognizioni culturali sulla «natura» degli oggetti. Si sa infatti che una pianta «cresce verso l'alto» e che un uccello «vola in direzione del suo becco». Gli effetti dinamizzanti dei contorni dei diversi elementi possono sommarsi e anche combinarsi con quelli che risultano dalla direzione di lettura o che provengono da cognizioni circa la natura degli oggetti rappresentati».

→ **Altri caratteri dinamici** sono dati da oggetti che presentano tratti direzionali – sono definiti anche operatori simbolici in quanto innescano direzioni orientate al contesto – favoriscono, se così si può dire, le cosiddette operazioni permutative che ci permettono di leggere l'opera anche da altri punti di vista di tipo, appunto, simbolico – in sé, riflesso di un agire, verso l'altro da sé o una situazione che designa un altrove del tutto simbolico, una testualità riflessa.

La connessione dei livelli: i codici →

L'analisi della pittura di Blumen Mythos parte dalla considerazione che possano essere distinti i due piani dell'espressione e del contenuto per attivare due dimensioni di lettura rispettivamente il plastico e il figurativo. Si tratta quindi di giungere a cogliere quale sia la funzione semiotica che lega i due livelli di lettura/piani del linguaggio. Inventario degli elementi ricorrenti e quello degli oggetti sono stati compilati dall'autore (Felix Thürlemann in modo interdefinito e coerente ma separato tanto però da permettere l'individuazione di somiglianze: certe opposizioni di tipo plastico sono riscontrabili anche a livello semico – e sono queste le connessioni che andranno ad integrare la nostra analisi del dipinto, anche ad un livello metodologico per giungere a comprendere qualcosa in più sull'opera. I livelli sono connessi da quello che lo studioso austriaco definisce *codice connettore* ma come funziona? O meglio, come opera? L'operazione che sembra più ovvia è quella dell'omologazione proporzionale:

diritto : curvo = 'terrestre' : 'celeste'

Ricercando il codice dobbiamo fare delle scelte: **1.** Oggetti ricorrenti e semplici (costituiti da un solo elemento), e tralasciamo quelli non ricorrenti (tratto, quello della ripetizione, di tipo linguistico-testuale: coesione isotopica di un tema che struttura la coerenza del testo); **2.** Mettere a parte gli oggetti unici che sono composti. Questa base di metodo ci permetterà poi di riparlare degli oggetti complessi individuandone la relazione con l'insieme delle parti e quindi passare al modello interpretativo più semplice e coerente possibile.

A prescindere dalle varie occorrenze si nota che la disposizione dei triangoli permette di individuare due diversi lessemi ('colline' e 'aggetti rocciosi', che appartengono per il concetto di limite che abbiamo letto in O. Cavina sul paesaggio a quella linea ideale che separando la città dal cielo o dal mondo naturale, in realtà la pone come **mediatore, connettore**, come accade qui appunto: questi oggetti cooperano tra i due insiemi significanti di 'terrestre' e 'celeste' e sono «attaccati» ai bordi verticali, mentre il triangolo con i bordi ellittici è «sospeso» al bordo superiore permettendo di individuare verosimilmente due regolarità:

- 1. Elementi di superficie > Curvo: diritto = 'celeste': 'terrestre'**
- 2. Elementi di superficie, periferici > Alto:basso = 'celeste': 'terrestre'**

Paul Klee sembra aver voluto facilitare questa lettura differenziando più elementi secondari appartenenti per un verso o per l'altro all'ordine celeste come *stelle* e *arcobaleno*, tuttavia il semiologo nota che questo tipo di codifica

vale solo fino ad un certo punto: infatti nella zona centrale il tratto di sospensione del codice sembra prendere forma differenziandone il campo, l'area centrale da quella periferica.

3. Elementi lineari : el. di superficie = 'animato' : 'inanimato'

Limiti dell'analisi: come ogni lettura anche l'analisi di un'opera d'arte risulta fortemente condizionata da tutta la *mise en page* dei valori che vi attribuisce il suo autore, le scelte, le tattiche narrative di sintesi, i valori plastici dovuti allo stile, non sono meri accessori: pertanto ogni individuazione di codici deve essere svolta sull'opera. Se volgiamo generalizzare, che quelli che abbiamo trovato, siano codici della poetica dell'autore, dobbiamo prendere in considerazione una parte consistente dell'opera e provare induttivamente, ovvero, quadro per quadro, senza lasciarci distogliere da indicazioni estranee ad esso allo scopo di non proiettare che alla fine una visione generale d'insieme che assume un valore di riassunto o commento motivato dal lavoro di lettura. Da questo possiamo ipotizzare una "regolarità" di autori che hanno condotto indagini pittoriche simili a risultato del loro lavoro, ma certamente con le debite limitazioni.

Pittura figurativa e mondo naturale →

Questo studio ci serve per introdurre una difficoltà di interpretazione: pensiamo che il significato dell'opera vada introdotto proprio a partire da queste omologazioni in quanto non c'è come nella lingua una correlazione diretta tra espressione e contenuto. Dobbiamo trascendere i limiti oggettivi del riconoscimento immediato per dare forma alla semiosi stessa, ovvero lasciarci condurre esattamente alla ricerca di un sistema di valorizzazione del contenuto: e tale valorizzazione per l'impiantito grafico-pittorico avviene proprio grazie a quegli elementi di superficie e di linearità che data la loro disposizione topologica ci dicono a che sfera appartengono, se a quella celeste o a quella terrestre, a quali dinamiche si compone l'azione del soggetto e dell'oggetto, a quale ordine, mitico o naturale per gradi di astrazione. Pensiamo che l'astrazione data dalla sospensione degli oggetti sul perimetro del formato, possa indurci a cercare in questa direzione il senso dell'opera, perché se l'interpretazione diretta non è così efficace, allora è il sistema, la forma poetica del suo autore a portarci verso le proprie strutture semantiche.

Tra pittura figurativa e mondo naturale, dunque, non vi è un rapporto di equivalenza diretta, ma la relazione tra categorie che appartengono di volta in volta in modo differente ai due piani di E e C, pur ammettendo che il mondo naturale, cito "sia articolato dall'uomo come una semiotica biplanare e che il tipo di pittura figurativa di cui ci avvaliamo in questa sede manifesti una semiotica semi-simbolica" dove le relazioni tra piani saranno costitutive di una diversa linearità dotata di regole costrittive proprie.

Blumen-Mythos →

Il titolo: **mito floreale** o **mito del fiore** è suddivisibile in un lessema che rinvia a qualcosa di "visibile" e uno di collezione, generalizzazione e altrettanto costituzione enciclopedica. Renato Barilli sostiene che il mito non è che la restituzione sintetica di un racconto epico in cui sono esaltate alcune caratteristiche qualitative rispetto ad altre allo scopo di enfatizzarne l'immagine, ma come struttura narrativa «...il mito mette sempre in scena dei personaggi umani o almeno dei personaggi analoghi a degli esseri umani – voce *mitologia*», prendendo spunto da questa restrizione del motivo Thürlemann sceglie la strada antropomorfa e decide il percorso semio-linguistico suddividendo la figurazione in genere femminile e maschile giungendo così nuovamente ad articolare il livello simbolico in una diversa struttura di mediazione simbolica – terrestre – celeste – umano, la risoluzione delle contraddizioni consentite dal linguaggio avviene sul piano della rilettura di tutti gli elementi, tuttavia, malgrado la correttezza possibile dello sfondo come silhouette ricorda una natura dialogica in cui '*Vogel*' corrisponda, per arie di famiglia, per residui romantici (Novalis, *I frammenti*) la voce, la parola e al fiore, l'ombelico (Denis Vasse, *L'ombelic et la voi*, Seuil, Paris), quel cervello viscerale che ci dice qualcosa sul nutrimento affettivo, emozionale, e persino partecipativo: una porta di connessione con la natura e con la madre, che forse metaforicamente grazie alla metafora del volo, della voce, non sarà mai veramente interrotta: quello sviluppo spirituale dell'uomo che destato alle sue origini, cerca l'elevazione...Amore tra maschio e femmina certamente, ma qualcosa di ancora più complesso e ricco di aspetti, di stati d'animo, sistema di passioni e sentimenti, di soluzioni che riportano all'integrità e alla dignità istinti primordiali e ricerche di ciò che soddisfa pienamente l'uomo in equilibrio con la propria natura celeste – terrestre: forse il significato del quadro dipinto da Klee.

Termini problematici attraversati in questo discorso sulla lettura dell'opera d'arte: linguaggi sincretici – montaggio emozionale – platonismo – universalismo – corpo come significante fluttuante – la superficie del lago come specchio della natura. Sempre sul centro come connettore di isotopie: Rudolf Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino, 1984 – '94, pp. 47 e 150.

V. 4 Anatomia dell'ipertesto | storia come scrittura ipertestuale

Riguardo agli aspetti della datazione per Croce, forse insegue l'Anatole France – il macedone spazioso, indicando una storia riflessa, irrimediabilmente deve scegliere un punto di vista analitico e storico. Per Croce pensare è un po' periodizzare. Dunque scrittura storica e psicologia hanno origini in Aristotele dal punto di vista sistematico perché è il filosofo che con maggiori funzioni sistematiche ne ha permessa la critica, benché gli albori siano programmaticamente di due secoli prima, tanto che il quadro filosofico aristotelico si potrebbe definire il primo vero ipertesto della storia, forse anche in chiave di prima avvertenza sulla *mentalità* implicita in alcuni luoghi del sapere che viene 'criticata', come tratto saliente.

I termini esterni della datazione pongono la *cronologia storica di ricerca* come qualcosa di oggettivo, mentre della scrittura storica si tengono gli *elementi costitutivi di liste*, come si trattasse di un'architettura invisibile dietro le quinte sceniche, ma non di meno queste possono essere arrangiate, quindi, se ad es. C. S. Peirce, definisce come parte significativa del *processo* la leggibilità del criterio compilativo – potremmo pensare che i diagrammi, la schematizzazione, possa avere un suo *modus operandi* di tipo *sistematico* che potrebbe avere natura spontanea, a mappa, a reticolo successivo, simbolica o numerale, a frecce chiuse, aperte, incassate, ad insiemi e quindi in tutti i casi, per qualche ragione più o meno implicita a flussi tipologici). Otteniamo una possibilità impreveduta, a Neandertale (Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Torino, Einaudi, 1979), snodi che successivamente l'autore può numerare *logicamente* o *sequenzialmente* e secondo una logica binaria o ternaria, etc.

Qui si tenterà il ravviso di un modello che prendiamo dal sistema murario romano, il cubo e come attualizzazione un'opera di Fausto Melotti, *Cubo alfabeto*, 1979, comparso nella copertina della riedizione per la collana Mondadori del *Mondo scritto e mondo non scritto* di Italo Calvino ed un altro modello, colto dal primo modo per comunicare la storia: il foglio d'avviso, per formato se ne indicherà l'idea di piega e per analogia con gli ipertesti l'idea di legatura. Il foglio e la piega per fare un primo avviso sulla situazione, portano ad una sensazione di *retro della facciata* (introducendo all'intertestualità) dell'indagine storica, impressione, fotogramma. Lo storico comincia ad indagare, si fa *ispettore*, pedestre, perché deve percorrere il foglio nelle sue direzioni o campi. Poi supervisore, perché raccolti i dati li suddivide nelle zone, mentre il *sovrintendente* va a cavallo (Pietro Lorenzetti, *Buon Governo*, Siena) per cogliere ampiezze geografiche e sembra costituire il vaglio di una *meta-teoria*. I fatti non avrebbero gerarchie, o sono veri o falsi, le fonti sì. La storia diviene gradualmente soggettiva e richiede nuovamente un criterio fisso, di termini e codici, di modalità produttive, che implicano la riproducibilità ed anche consumabilità (per espandere un criterio o voce di senso comune). Il significato lineare dell'aggettivizzazione storica riguarda il problema della *visione globale* della storia, le connotazioni possono essere *attrattive* e da esse, puntualmente, nasce l'esigenza di tradurle con attenzione sia alle varianti possibili che all'esattezza (scuola del possibilismo). Osserviamo i termini costitutivi, *ante-quary*: ricerca, inchiesta su ciò che è stato prima; *ante* come antico; moderno-modo o stile in una data *serie*, *modus vivendi* (ora, *mentre*, in *mezzo* – come qualcosa tra due distinti momenti; in *questo* momento, luogo ambito per ottenere un cambiamento in una economia della storia); *medievale* – ciò che vale nel mezzo, tra due regioni temporali distinte; *con-temporaneo*: simultaneo agli eventi di cui si dà una qualche registrazione, congiunto; *serie* e *preposizione topologica* sono due cose diverse; il suffisso articola il modo temporale rispetto a quello spaziale: *erno-terno* vs *inferior, superior*).

In parallelo a queste declinazioni quelle delle *continuità-discontinuità* del pensiero sulla storia: proviamo a citare una risorsa come esempio: cosa è possibile pensare su un titolo di estetica filosofica di Luciano Anceschi, *Per una sistematica dell'arte?* si affronta il concetto sistematico, se ne delineano le crisi, si individuano anche i termini del discorso, ma poi occorre avere un pretesto per cogliere quel riguardante che con lo sguardo del tempo, rincorre l'analogia, non la dissimula semplicemente. Un po' come la geografia vista dal *surfer* - deve cavalcare quella *tendenza* storiografica, quella *corrente*: come per Michelangelo, rappresentare i fiumi del globo, è un po' cercare un canone predeterminato. L'ipertesto, con le deduzioni su cosa sia per analogia la storia, potrebbe continuare interdefinendosi con termini ormai noti, benché possano assurgere a modi dichiarativi su cosa vorremmo che fosse una società in senso storico e culturale, tanto la scuola possibilista, ha generato una sua branca di 'alti studi' nell'*Ecole des Hautes Etudes* → *en Science Sociales*.

Fino all'Illuminismo, età della ragione, la storia è qualcosa che va per definito per inciso – una *mole epigrafica*, di cui il rilievo non concede imperfezioni – entità fenomenologica sia pure, ma costretta in categorie processuali: il testo è il luogo del sapere di cui la voce è lo spaccato. Ma si può dire che c'è una *storia del visivo* che riguarda quasi un modo - sincretico e sistematico, ma come? La storia potrebbe ricordare più *ammasso* bustrofedico, e dove si comincerebbe con la storia riflessa, delle ragioni rappresentative? e dove si concluderebbe, se con la catarsi del punto di vista originario o semplicemente con una distanza prossemica per cogliere il tipo di fuga (non più solo l'alfa e l'omega, quindi). Un'altra figurazione potrebbe servirci per cercare definizioni spontanee sin dalle medie superiori, su cosa potrebbe essere la storia se pensassimo a cosa descrive un'opera d'arte e quanti punti di vista essa può far emergere, involontariamente forse: la restituzione

di *Guernica* di Pablo Picasso in cui la disseminazione dei punti luministici può integrare il gioco delle cause e degli effetti, del dolore e della tragedia, mentre il monocromo grigio, la sua piattezza e l'indifferenza dello strazio e della lacerazione, comunica la belva umana ed esistenziale che può esserci implicata. Un'opera che segna il tempo della caducità e della decadenza più estranianti. Poi il ritorno della *macchia* diffusa dell'*Informale*, che non a caso cerca e individua la propria critica nel pulviscolarismo del Quattrocento Leonardesco e ancora più indietro, dall'Ellenismo per chiederne i motivi, i ricorsi. Tre luoghi, forse insufficienti, da ritrovare sulla mappa: *antichità, medioevo, modernità-contemporaneità*, senza campioni. A protezione del *limine*, più geografico antropico che storico fenomenico, una serie di figure: San Giorgio e San Michele contro i draghi. Modernità che sembrava alle prese con forme benché squadrate e cubiche, improvvisamente ripetitive della maniera ora si dimostrano aperte e circolari, dimostrando più che mostrando, il dominio del trivio e del quadrivio, visione a mappa, *modellizzazione*, scrittura sulla scrittura, vichiane (Schefer, 1997).

Test. Cit. di Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Collection Essais – Cahiers du Cinéma, Paris, du Seuil; pp.55-63]. La storia vista come percorso, scorrimento, orizzontale, è qualcosa di concluso. La scoperta dell'ortocentrismo originario del testo, regola le spinte verso l'Oriente, l'Occidente estremo, in una lotta per la supremazia del racconto. Per certi versi la puntualità delle avversioni mostra il policentrismo imperante, la caduta dell'Ellenismo, in un certo senso, e paradossalmente, è alla stregua delle origini della modernità: non c'è un ritorno speculare, ma una sorta di movimento per opposte conseguenze. Se da un lato avremmo l'idea di storia filosofica come *intervallo*, finestra temporale dello scarto (rovina, avanzo), *permanenza ed impermanenza* della riflessione (specchio naturale), *continuità e discontinuità* degli eventi impliciti (presenze), nella sicurezza o chiarezza del possesso di un dato, la storia è giustificata dal suo movimento intrinseco e si presenta come una *chiave* (AAVV, *Oltre la porta*. Catalogo della mostra del Castello del Buonconsiglio, 1996)⁵. Mentre la storia cristiana apre all'idea che una figura possa leggere tutta quanta la storia, il verso mostra il dominio della storia sui mari come *ricerca* del limine, come concetto di umanità universale, come legittimo battesimo, etc, inaugurando la serie degli *harbour*, dei grandi porti su cui *concregono* (Renato Turri, *Semiologia del Paesaggio*, Milano, Bompiani, 1983) i nuovi insiemi paesistici.

Altrettanti modi simbolici e semisimbolici (proporzioni contraddittorie tra umano e celeste) in altrettanti periodi iconoclastici risolti con il ritorno epico dei popoli, ne definiscono le dinamiche possibili in una omologia: la *contraddizione* come sviluppo manifesto o sensibile (*concrezione sensibile* come si potuto riscoprire tracciando un ponte tra l'idea di Anima di Aristotele e la fenomenologia di Woellflin - il suo proprio nel segno immediato⁶); l'*'inizio-manifestazione'* di un evento supposto giungere a termine nel *piano immanente* come esposizione a forme elastiche/rigide del divenire lineare di un testo: come ampliamento/riduzione (di codice), e quindi i due supposti elementi subcontrari e intersoggettivi che regolano l'idea agita della storia, l'enunciazione dei fatti: elemento *neutro* come incontro e singolarità (significanza), e, *complesso* come scontro, complementarità, diffusione (trasposizione e regola di produzione). Non a caso, i teorici della storia, in senso lato, si dividono in *incontro* e *scontro* di civiltà, in analisi del sistema e del processo categoriale, ma non è possibile ora qui fare riferimento alle immediate scelte del punto di vista, dell'obiettività richiesta generata dalla scelta per quanto eclettica, salvo trattenere quella sensazione indiscutibile, che le parole designano ingiustamente, tal volta necessariamente, delle appartenenze di scuola.

L'idea di *quadro reale* e di *connessionismo*, oggi porta a *collegare* i vari passaggi di 'stato' in senso lato, mentre etimologicamente ne permette la *collezione*. Alcuni frangenti: Roma-Costantinopoli 330 d.C., deposizione di Romolo Augustolo 410 d.C., sacco di Roma 476 d.C., (è la *caduta* dell'Impero d'Occidente e poi quella d'Oriente a far scoccare la *crisi*); dunque 1453 come fine del dominio romano di Costantinopoli, 1492 il primo vero viaggio transoceanico (registrato per bancarotta fraudolenta), tesi luterane 1517, discesa e perdita dell'indipendenza repubblicana in Italia nel 1519 (fatta salva Venezia per caratteristiche insulari ed arboree proprie). Questa serie rimarrà intatta per ogni possibile raffronto storico culturale. Obiezioni ammissibili ce ne sarebbero e di solito sono direzioni dell'etnologia. Kubler risponderebbe che avrebbe senso pensare che queste date, benché grossolane rispetto agli eventi concreti di tutti i giorni, alle reti di relazioni, benché siano ricche di conseguenze, accetta la tesi che vi siano differenze e modi diversi di collocare il percepito nel dominio dell'esperienza, secondo una teoria della meccanica dei fluidi, come quella dei vasi comunicanti: il genio nasce anche distante dai grandi sommovimenti (esempi di una nutrita folla potremmo averne solo se impiegassimo un criterio di gestazione europeo, altrimenti ci potremmo avvalere di singoli casi emergenti: Giovanni Segantini ad esempio), ecco perché è consigliato ampliare il curriculum Seicentesco e Settecentesco al vaglio di una storia dell'arte Europea. Tuttavia se possiamo proporre un piccolo esperimento: mettiamo in una grande bacinella un bicchiere o misuratore piuttosto alto, lasciamo scorrere il rubinetto al di sopra. Quando l'acqua giungerà al dispersore fluirà, ma l'acqua sarà comunque al livello massimo nel

⁶ Gobbett, T.-L., - 2010, *Town landscape in its semiotic print*. Relazione di convegno IASV, Venezia, IUAV.

bicchiere, viceversa se questo fosse basso, sarebbe sommerso completamente prima che il bacino maggiore entri in contatto con un limite. Il problema è sempre dato dal supporto che si decide di configurare come comunicante un valore. Il detto *i problemi non si capiscono ma si comprendono* può risultare persuasivo ma non esatto.

Per fare un esempio, l'idea di *consorzio*, di flusso ideativo, per Kubler, non dipende dal luogo, ma dalla *personalità*, così la probabilità di successo di un percorso potrebbe essere frutto di un calcolo egoistico e cieco se non ci fosse quella *qualità emergente* che tende ad influenzare. La distanza di una persona da un centro culturale maggiore può certo intaccarne lo stile magistrale, ma la differenza tra linguaggi e tensioni implicite verso la ricerca di un medesimo periodo deve far emergere *la storia*. Pensiamo alla riproducibilità della linea di contorno rispetto al colore nella ricerca ossessiva di dati certi, di testi esatti, di iconografie precise, in periodi in cui commerciare reliquie ha lo stesso valore di ideare configurazioni cosmologiche. Lucro smentito o stravolto dal *grottesco*. Pensiamo al contenuto espressivo dell'arte levantina, maggiormente esposta a valutare la sorgente della cromia naturale, rispetto al problema se l'arte greca fosse tutta influenzata dalla colorazione accessoria, o meno.

Un modo per spazzare via i problemi o vederli momentaneamente a gambe all'aria, il corso ce lo ha dimostrato: si potrebbe pensare che dal grottesco nasca l'idea di *ucronia* così come dall'aggettivo *terribile*, dall'idea che la realtà possa essere *ispirata* o possa essere messa oltre ogni cognizione di evoluzione e aggiornamento del sapere, da non poter che essere vista, dagli altri, con rimpianto malinconico. Ciò non toglie che di nuovo vi sia una concezione di «progresso» suscettibile di collocarsi in un dominio più maturo della descrizione storica tra «invenzione razionale» e «poema», tra «quadro fenomenologico» e «illustrazione» con le sue costanti, a sua volta non privo di forme di ricerca delle matrici strutturali e della intima vocazione umanistica sottesa. L'idea di una *grammatica storica* fa pensare alla forza di una lingua di rigenerarsi. Dov'è la temporalità intesa come *qualità*? Ancora nel termine complesso? O nella sua costrizione intensa: nei margini? Dunque ritorniamo all'ipertesto dello scibile, quello in cui i libri ruotano come in un mulino, ma l'obbligo di aprirli, e dove sia marcato il verso di scorrimento, dipende solo dall'eclettismo, dalla scelta individuale, forse. Una storia può essere una grande illustrazione o un racconto a soggetto.

Una anatomia della scrittura ipertestuale deve pur prevedere la descrizione dei supporti: la descrizione dello stato dell'arte. Quasi a generare un supporto della scrittura che per antonomasia non è fisso e appare quasi come una variabile indipendente rispetto alle costrizioni del sistema, il testo restituito con word processor, più di ogni altro strumento di composizione (ppt, coreldraw-illustrator, pacemaker, questi ultimi buoni per e-books) ha una affinità letteraria-visiva, dai marginalia all'intertesto, che si radica nella sua *continuità* e *unità* di carattere definito tipograficamente e grammaticalmente. Si potrebbe dire, per estensione, che un testo processato è ancora il risultato storico dell'evoluzione della parola e della scrittura, pur ottenendo una codifica o cifratura particolare data all'interno di un processo testuale indipendente. Se poniamo l'esempio del linguaggio htm, html, pur nelle evidenti funzionalità che assumono un valore descrittivo necessario per la formattazione, il testo dal punto di vista della sua unitarietà può ancora esser detto *oggetto grafico costituzionale*: esso non aggiunge nulla al supporto ma ne è la componente essenziale. Volendo esplicitare: mutano i regoli che diventano informatici, le cosiddette forbici e i righelli, ma il testo resta integralmente un oggetto tipografico, *tipo-scritto*. La frammentazione tra caratteri, parole, l'impossibilità del trasporto lineare, costituiscono invece i software che non trattano i testi come artefatti comunicativi unitari, ma come figure autonome, i cui caratteri precipui per essere interdefiniti, devono essere rigenerati.

Un primo modello di architettura degli ipertesti come modello condiviso, parte dalla constatazione della rigenerazione di un oggetto culturale, di un pensiero. Per analogia ciò avviene assimilando la possibilità di differenziare il ruolo dei *buffers* (trasmissione/comunicazione – revisione/ struttura) in base alle loro funzioni e quindi di comprendere passaggi per così dire sia inferiori, legati alla fissazione, alla verifica e al controllo della memoria, che superiori, connesse con procedure di estrazione e rielaborazione creativa, sistemica (rapporto con altri testi e immagini), che caratterizza il concetto di multimedialità, prima ancora inteso come architettura della nostra mente. Veniamo quindi alla psicologia vera e propria degli ipertesti, al cervello, per analogia con il corpo umano, al luogo in cui il sistema nervoso riceve e invia informazioni preziose per il funzionamento del sistema.

Per uno scorcio all'orizzonte. L'**Hardware** è definito per il suo aspetto fisico, concreto, l'architettura fisica del computer ed è composto da tutte quelle componenti, organi se vogliamo, che ne determinano le funzioni superiori, una volta utilizzate: periferiche, scheda madre e parti elettriche, meccaniche, elettroniche ed ottiche. Una considerazione sull'ergonomia dei supporti di scrittura digitale è data dalla necessità di avere sempre alcune componenti seriali di tipo analogico (tastiera, mouse per es.) e ora il video con il supporto *touchscreen* il ripristino di un concetto delle grammatiche, del quadro aristotelico, forse poco sviluppato, se non in maniera completamente autonoma dall'Enciclopedia francese e dalla teoria delle ombre, ma poco considerato specialmente in alcuni ambiti, nel '600, forse preoccupato per gli infiniti travisamenti (Giulio Trailli, *Orizzonte naturale e artificiale*, xilografia. Da *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*,

Bologna, 1672, cit. in Manlio Brusatin, *Storia delle linee*, Torino Einaudi, 1993) il movimento orizzontale. Quindi negli ultimi anni il concetto di reversibilità e mobilità è divenuto il concetto trionfante della filiera, ideativo e architettonicamente ineludibile: la microtecnologia e nanotecnologia si sono operate per trarre benefici dalla miniaturizzazione di elementi prima rigidamente inseriti nella parte per così dire organica del computer, secondo uno schema tipico del laboratorio; ora è composto da schede di memoria e di rete, dalle periferiche interamente, o quasi, estraibili, anche in senso di relazioni con altri sistemi esterni, tra cui schermo, mouse, tastiera, scanner, stampante, modem, webcam... realtà naturali che divengono memorie visive espresse in dati.

La **CPU**: è metaforicamente una sintesi tra cuore e cervello, anima il sistema centrale – *central processing unit* – o unità centrale di elaborazione – attraverso i suoi bus seriali, può rendere possibile il trasporto di informazioni tra unità del sistema completamente indipendenti e nascoste, a quelle fruibili, inoltre funge da controllo, permettendo che tutta la parte attiva del computer sia sottoposta a continua monitoraggio. Riceve l'input, lo elabora (in modo interdefinito e impostato) – quindi fornisce il materiale processato ai dispositivi output. La CPU è conservata in un chip (circuito integrato, quale microprocessore). Costituisce la parte della *Motherboard* mobile (e può essere sostituito). La quantità di calcoli può essere elevata al punto da consentire azioni sistematicamente simultanee ed elaborate. Le prime operazioni sono predefinite, costituendo una base potenziale di processi, la cpu informa il *clock* di sistema circa la sequenzialità delle direzioni, delle operazioni. Il clock è dotato di un quarzo (come gli orologi digitali) e da un sistema di componenti elettrettroniche che regolano la gamma delle frequenze, da cui dipende la velocità del processore. In genere il clock è omogeneo al sistema che supporta (32 dati per sec – frequenze di un G-hertz) – questa armonizzazione è a carico della scheda madre. Alcuni Pc, su richiesta montano processori matematici in grado di garantire operazioni complesse di calcolo di alcuni software che non utilizzano solo la linearità sequenziale ma funzionano ad esempio in vettoriale. Altre componenti significative che virtualmente sono assimilabili al funzionamento della memoria (in questo caso la Memoria a Breve Termine) e dello schema umani sono la **ROM** sta per *read only memory* è una memoria labile che permette di operare su un livello di accesso dei dati, ad esempio mantenere le directory stabili. Serve a mantenere stabile l'architettura dei dati, la quale grosso modo può essere ricombinata, ma solo fino ad un certo punto: la *root* è l'espressione necessaria al corretto immagazzinamento dei settori differenziati per la loro usabilità o efficienza di sistema.

RAM sta per *random access memory*, è costruibile, binaria nella preparazione migliore, estraibile e ricombinabile (espandibile). Questa memoria integra la rom nelle operazioni immediate, simultanee, ma non dà una immagine concreta dei dati quanto fenomenica dei processi. Luogo di scambio con la CPU per la densità delle elaborazioni potrebbe anche essere definita 'reattiva' ad un certo compito. Ha il compito di mantenere su un piano tutta l'immagine dei dati processati, così se non vengono fissati in appositi contenitori-directory, essi possono essere perduti: è l'immagine liquida del sistema, per metafora di una meccanica dei fluidi; è lì fin che non evapora o non viene versata irrimediabilmente, consumata: facciamo un esempio: se io accedo contemporaneamente a dieci programmi, potrei non poter soddisfare il compito di abbeverare a nessuna delle piante in modo soddisfacente – la sete del programma – comporterebbe in fine alla sua inutilizzabilità temporanea, come se lasciassi un bel libro aperto, ma senza leggerlo ne poter modificare il suo stato. Filologicamente la ram è rappresentata dalla fonte stessa dell'informazione, salvo poi chiedersi sempre cosa si stia estraendo di per sé non ha una forma precisa – è un flusso, ecco perché se vado in task manager, posso vedere il suo virtuale dinamico movimento. Non è il supporto, ma la possibilità di accesso ed utilizzo di questo.

Hard Disk per analogia al libro medievale, il disco rigido (prima in rame come i dischi master e poi ottico) è una tecnologia che evolve tanto da poter disporre, in uno spazio limitato fisicamente, quantità di unità memorizzabili spaventose. Contiene dati, software e il sistema di indicizzazione o albero. Non so spiegare esattamente perché non ho mai guardato dentro la macchina, ma i dischi magnetici hanno la funzione, armonica, si potrebbe dire, di rappresentare dinamicamente, cineticamente, i processi possibili aumentando e stabilizzando paradossalmente le possibilità di accesso in qualunque momento. Per poter incidere, nella più antica possibile modalità che conosciamo dalla preistoria un disco rigido è necessaria una micro-martellina (coerente sviluppo del microlitico, se vogliamo): una testina di 0,25 micron capace di solcare la superficie ottica senza danneggiare l'hardisk, se non sbaglio, ovvero senza incrinarlo in alcun modo, facendo metaforicamente uscire l'acqua dal vaso. Come un tornio nelle mani di un esperto il nostro disco gira da 5000 a 7200 volte al minuto: i granuli ottici magnetici disposti polarmente costituiscono gli assi del sistema binario la X che costituisce l'1 e lo 0 posizionale. Questa componente fisica, forse derivata dall'alchimia o dalla fotografia, è una specie di radiografia disponibile in chiaro, mai in negativo se non letta da mani esperte. La memoria d'accesso casuale o diretto, *riattualizza* qualunque dato sia di fatto memorizzato in modo stabile nel disco rigido in modo omogeneo alla quantità di CPU disponibile (se abbiamo una brocca con un beccuccio piccolissimo, la quantità di acqua disponibile sarà preziosissima e non la sprecheremmo, così i software ordinariamente favoriscono sistemi di archiviazione durante il lavoro che non disperdono l'utilizzo

della nuova informazione creata). La possibilità di *ricapitolazione* dei dati in maniera rapida dipende così dal modo in cui è costruita la *cattedrale* e anche dalla possibilità che questa sia permeabile o resa impermeabile a processi potenzialmente distruttivi.

Ecco perché i *clues* finali delle *directory* sono distinte e inequivocabilmente nominate con un sistema di indicizzazione semantica simile al *thesaurus*, ad un dizionario arboreo. Per riuscire a tradurre, la bellezza di un'immagine o schema a thesaurus in un pc, le università hanno spesso inizialmente costituito dei settori distintivi simili ad una biblioteca con tanti scaffali, aree rette da tipologie di ricerca differenziate, per macro opposizioni, come ad esempio il sistema autore data, titolo o soggetto, la cui novità o 'riproduzione storica concettuale sta nella presentazione delle parole chiave che ne indicano i *percorsi distintivi*. Logicamente trattiamo l'estensione concreta dei termini: le **PERIFERICHE** sono interfacce di comunicazione via cavo (banda larga) o radiofrequenze (bassa banda) e a seconda dell'ottimizzazione e dell'occupazione aerea delle frequenze, sono più o meno ammesse all'uso collettivo. Le interfacce di base sono quelle della tastiera sia numerica che alfabetica, traducono il segnale da analogico a digitale, sono *input* di dati, combinate le quali possono essere indotte operazioni di diverso tipo, mentre le periferiche di *output* sono quelle che traducono il segnale da digitale ad analogico: video, sonoro, stampa. Periferiche miste analogico digitale potrebbero essere costituite tramite *software* particolari, come il *riconoscimento vocale*, forse, ma che non utilizza il contatto diretto, o la telecamera o il cavo di connessione con uno scanner ottico – necessitano di software a pagina e quindi del ritaglio, della misurazione.

All'interno del software sonoro possono esserci interfacce di rimodulazione grafica dell'output che rispecchiano le variazioni esprimibili potenzialmente nell'ambiente – sono considerabili già, se non sbaglio, sistematiche di intelligenza artificiale dotate di gradienti. Tra le prime di cui abbiamo parlato, per la tipologia di input ci sono quindi le periferiche associate al movimento analogico: sono il *mouse* e il *pad* – il centrino dei portatili tra Realtà Artificiale e la penna e il guanto nella Realtà Virtuale (ovvero dove l'agito è rappresentato indipendentemente, altrove tanto che nel *chromakey* esige una combinatoria di punti e sfondi per considerare le successive fasi di *rendering*). Entrambi sono sistemi a puntatore che esprimono traducendole coordinate spaziali a *trilix*. Il tradizionale mouse dotato di sfera a tre punti di tracciamento, che assomigliano alle testine del nastro magnetico delle cassette, la sfera liscia, come il nastro, potrà toccare il punto di contatto rotolando lentamente nella posizione successiva senza discontinuità: è l'analogo più prossimo dell'intenzionalità manuale, dell'abilità amanuense, del disegno prospettico.

Come si trattasse di un muro virtuale di cassettoni accessibili, le icone sono oggetti *estraibili*. A seconda che vogliamo leggere o accedere mediante altre operazioni conoscitive, dobbiamo regolare il mouse per le operazioni distintive cui la cultura amanuense ci ha abituati: così in genere il testo corrispondente all'indice, è un tasto di accessibilità mentre il destro, corrispondente al medio, di *sfoglio* delle informazioni accessorie, *come se* dovessimo tenere la pagina su cui stiamo lavorando tra le due dita, potendo vedere il verso e accedere, optando quindi a ulteriori livelli di informazione integrata con il recto: la scelta delle proprietà è quella che ci restituisce l'immagine informativizzata, la carta d'identità dell'oggetto virtuale. L'indice, se pensiamo alle funzionalità della mano, potrà quindi scegliere in quale livello del supporto informatico accedere, compensando così alla sintesi, riduttiva, del sommario standard. È anche detto tasto delle azioni, rispetto al destro che è quello delle opzioni, individualizzate. Altra curiosità, che ci riporta alla martellina preistorica è il doppio click: l'affondo permette operazioni di conferma dell'intenzione di *apertura rapida* di file e cartelle. Il resto di questa parte del master in informatica per la storia medievale, tentiamo di porlo, come rielaborazione, riconoscimento di aspetti tecnici, in nota, formato ridotto, benché la sua materia risulta nota ai più e abbastanza disponibile in rete, alcune accezioni di area umanistica e dei beni culturali andrebbero considerate con qualche attenzione, ed ecco il motivo di questa presentazione sommaria in margine al testo.⁷

⁷ Periferiche a tasto – la tastiera permette di comunicare direttamente con il computer attraverso tasti funzione dotati di dispositivi input, mentre i tasti ausiliari, restituiscono possibilità combinatorie con la tastiera numerica, forse un po' più complicato nel computer portatile. Il monitor è un dispositivo di output che si misura in pollici (diagonale). Il pixel è un unità di superficie definita *picture element* e dalla quale è derivabile la definizione ottimale dello schermo. Gli schermi del monitor sono classificati con gli acrostici: EGA, VGA [30 righe da 80 caratteri; 640x480 pixel; 256 colori], SVGA [96 righe/128 caratteri; 1024x768pixel-1600x1200; 16,8milioni di colori], TFT [funzionano a cristalli liquidi e supportano una brillantezza e nitidezza maggiore] – per vedere ciò che si sta facendo il computer è dotato di una scheda video che interagisce con la RAM in modo dedicato e funzionale ad alcuni effetti estetici. SCHEDE AUDIO – è alloggiata sulla scheda madre e converte i bit (0,1,0,10,1; ecc) in tensione elettrica – i DAC *Digital Analogic Converter* convertono il segnale inviandolo agli strumenti di amplificazione e quindi ai supporti acustici esterni o integrati. I microfoni possono permettere di memorizzare suoni e con l'ADC (*Analogic Digital Converter*) possono anche avvalersi di strumenti di riconoscimento vocale. MODEM – modulatore o demodulatore (trasmettente e ricevente) – modem analogici: arrivano a 56000 byte per seconds bps utilizzando le linee convenzionate (PSTN – public switched telephone network) e possono essere accelerate con l'ISDN – *integrated services digital network* e l'ADSL – *Asymmetric digital subscriber line*. Se la linea analogica integrata è avvantaggiata dal poter utilizzare un canale riservato l'ADSL possiede una velocità di trasmissione (transfer rate) fino a 5Mb. STAMPANTI – nella grafica elettronica tradizionale le prime stampanti erano ad aghi (da 9 a 24) e traducevano i corrispondenti segnali del monitor, oggi le stampanti hanno migliorato diversi aspetti dei loro dispositivi propri, inclusa la possibilità di memorizzare caratteri e informazioni di qualità elevata; con il supporto di testine cambiabili, la qualità della stampa ha raggiunto possibilità inedite: il tracciato delle puntine può essere considerato di qualità simile ad una fotografia in bianco nero ad alta qualità (bassa grana 20-30 ASA) la cui definizione per millimetro quadrato sia considerata l'ottimale distribuzione della qualità intera della gamma dei grigi. La stampa a laser invece, ha una fonte diversa per la tracciatura dotta di alta qualità specialmente per i dispositivi al tratto in quanto arriva ad una definizione di linee sottili grazie alla capacità delle interfacce della memoria di supportare queste informazioni che consegue ad una analisi della qualità grafica dell'output (come ad esempio la stesura a plat, o a seconda del dispositivo a retino, della superficie campione). CD e DVD: i supporti rigidi, già visti nell'hard disk sono dischi compattati che possono contenere tra i 650 e gli 800 Mb di memoria – sono supporti ottici e possiedono una tecnologia leggerissima in alluminio che viene

M2 nozione ed uso degli ipertesti e dei multimedia : schema e programmazione

Il testo multimediale o in rete come opinion leader tende alla riduzione fenomenologia: l'interprete può espandere, riflettere e spesso omettere, in un circuito che tende alla *manipolazione* e alla *comunicazione*. Così non si discute tanto il suo aspetto estetico, ma la possibilità che vi sia spazio per l'evoluzione delle Nuove tecnologie in ambito educativo senza eccessiva riduzione e frammentazione nella posizione autoriale cui si presta l'insegnamento: un ritorno alla costituzione del libro di studio di origine medievale, coadiuvata e interattiva. Occorre d'altra parte percorrerne la *scuola*, come detto sopra, superiore di studi e l'*ecologia mentale* che ha costituito il suo banco di prova: in proposito s'è cercato (Burguière, 1992, 507-514) di scoprirne l'ampiezza, la questione di misura di una coscienza come cognizione dell'oggetto e delle sue manifestazioni, da un lato, la testualità come risorsa e quindi le sue *utilities* dall'altro, tra *generatività storica* e *pragmatismo cognitivista*.

Questa è la risposta alla domanda su Internet: Internet nasce negli anni '40 come rete per la connessione multilaterale negli Stati Uniti ed è un progetto mirato della difesa. In seguito si è sviluppato

bucherellata, solcata dal laser ottico per la conservazione fisica della traccia – è la tecnologia derivata dal disco in vinile, piuttosto che quello magnetico del floppy disc. La lettura funziona per riflessione: il lettore ottico deve riconoscere la traccia fisica decodificandola in valori numerici 1, 0 corrispondenti al linguaggio binario, la cui variabile combinatoria rappresenta l'informazione artificiale. CD e DVD: CD-ReW o detti riscrivibili, sono Cd che possono essere cancellati e resi nuovamente riscrivibili attraverso un sistema ottico che li masterizza. Il DVD supporta dati di alta qualità che vanno dalla musica digitale al video digitale (digital audio video) – supporta una quantità di dati fino anche a 5Gb e l'elevata lettura del lettore può favorire una visione qualitativamente alta nella ricezione. Sono strumenti che consentono sempre l'indicizzazione dei dati e quindi la costituzione di repertori (repertorizzazione) e la monitorizzazione del flusso. Lo SCANNER è un dispositivo di scansione per oggetti che comporta il riconoscimento seriale di un'immagine tradotta in un sistema monoplanare, bidimensionale, benché con il sistema OCR sia dotato di riconoscimento dei caratteri, ci possono sempre essere abbondanti errori di ricostruzione drastica e nonostante, quindi l'*optical character recognition*, l'intervento umano è sempre necessario e qualitativamente significante. Il suo successo principale è nell'ambiente fotografico adibito alla conservazione, elaborazione, archiviazione di dati iconici derivati da oggetti reali piani o pluripiani ovvero tridimensionali. ALIMENTATORI E RETI: la corrente e elettrica di tensione è convertita in modo da poter essere utilizzata e assorbita senza danni dai processori – si passa dai 220 V ai 3,5, 12 V (Vat), il calore che produce, per non provocare fusioni non gradite, raffredda il sistema: questo è un dispositivo di sicurezza. Il concetto di rete, nasce con la possibilità di interscambio e comunicazione tra computer e periferiche e quindi tra diversi computer con periferiche uniche, lo sviluppo delle fibre ottiche ha favorito la velocità di trasmissione e di comunicazione tra utenti e strumenti. SOFTWARE – base/applicativi: i software di base coprono la elaborazione di dati semplici con strumenti di calcolo minimi – i software applicativi dispongono di caratteristiche specifiche che possono coadiuvare alcune operazioni e non altre, finalizzando così l'utilizzo ad alcune mansioni integrative. SISTEMA OPERATIVO – i sistemi operativi basati sul DOS erano dotati di una semantica e di una sintassi propria di tipo operazionale, che utilizzava la maggior parte del materiale alfanumerico disponibile in tastiera per poter funzionare, eccetto alcuni strumenti automatici resi interfacciabili dalla programmazione, il suo uso era costituito dal possesso del linguaggio di codifica – viene definito oggi poco *user friendly*, poco interfacciato, basato su una relazione di comunicazione, di scrittura, "imbragata" dalle numerose parentesi ed è stato gradualmente "rimosso": prima è stato occultato dietro una rivoluzionante traduzione analogica dei supporti fisici dell'ambiente desktop, quindi è stato reso a forma di labirinto nella gestione risorse, dandogli una fenomenologia a thesaurus per rami e direzioni che è assimilabile all'invenzione dell'enciclopedia. Windows 3.1 utilizzò per la prima volta un sistema operativo interfacciato graficamente con l'utente garantendo una accessibilità e responsabilizzando maggiormente l'utente finale. Il concetto di finestra si è poi andato amplificando con il miglioramento qualitativo e quantitativo delle memorie RAM e la contemporanea rielaborazione dei software, hanno reso accessibili e innovative alcune applicazioni dedicate alla produzione distributiva della tecnologia dell'informazione. Attualmente gli studi ergonomici sempre più capaci di integrare l'ambiente informativo con le funzionalità stereotipiche della fruizione, rendono possibile e gradevole la polifunzionalità delle interfacce. I sistemi a finestra, si sono gradualmente prestati alla concezione quindi della sociologia scientifica dell'intelligenza artificiale, anche come fenomenologia di produzione narrativa: *frames*, sceneggiature, isotopie utili a mantenere sotto controllo il *locus of control* (per esempio poter abbassare il volume, spegnere, riaccendere, all'uso), sono costruiti che fanno parte più che dell'oggetto, dell'integrazione graduale della cornice esterna. L'IA è entrata nelle scienze umane, per così dire, attraverso la finestra, più che dalla porta. L'analogia è diventata il più consistente *analogon* del cercare, navigare, fare *websurfing*... non dissimile alla rivoluzione seicentesca veneziana del navigare pittoresco del *connoisseur* che poteva essere un conoscitore dell'arte integrale, capace di dipingere ma di frequentare la pittura internazionale e possedere una fine memoria per la terminologia appropriata per poter discorrere e apprezzare, nonché fare operazioni non secondarie di attribuzione e quindi attivare procedure di scoperta: cosa che oggi è enucleata dai browser scientifici basati sull'inferenza. Anche una scienza come la geografia si è trasformata grazie alla vista sul globo terrestre e sull'Universo, sugli stradari finalizzati: il concetto di distanza e di permanenza delle cose, di nominabilità e di priorità dell'identità si è sovrapposto superficialmente, in parte alla necessità di elaborazione scientifica profonda dei dati – e su questo, le scienze dell'informazione potrebbero dover riflettere quanto prima. Nonostante ciò le tecnologie dell'intelligenza artificiale sono diventate preziose quanto la scienze dell'informazione che le regolano, civilmente e maggiore è la consapevolezza del carattere civile delle TIC maggiore potrebbe essere la capacità di possedere strumenti di prevenzione del disagio – costituendo dei brani di storia della formazione dell'interazione nella vita quotidiana favoriti da una immersione più consona, immediata, coerente, basata sul contesto. Il SISTEMA OPERATIVO di è diffuso relativamente in modo rapido – McHintosh fece una campagna in America, casa per casa, la finestrella, grande un cm12x12 si e no, riuscì a conquistare un mercato enorme grazie alla possibilità di fare leva sull'alfabetizzazione precoce del sistema intuitivo ad icone, molto prima dell'Europa. Tuttavia alcuni effetti di capillarizzazione non di meno hanno richiesto standard qualitativi molto professionali che non hanno potuto soppiantare l'artigianato della comunicazione per una questione etica e per una connesa con il saper fare tradotto in pratiche di mestiere altamente qualificato sulle materie prime, anche della comunicazione. Oggi questa elevata qualità si riconosce solo nel progettista della comunicazione che ha possibilità di scegliere le tecnologie in base alla prestazione, preferendo sempre come standard qualitativo l'oggetto naturale, il linguaggio naturale, a quello tecnologico riconosciuto e assimilato come il frutto di una rielaborazione potenzialmente indefinita i cui limiti si costituiscono, finalmente, integrando le conoscenze. Le ultime versioni dei sistemi operativi si sono andate ergonomizzando sulle abitudini di consultazione, di accesso, di elaborazione dei dati, tanto che la tipografia digitale dei nostri strumenti è completamente sostituibile sartorialmente (*Vogue* è la prima rivista editoriale di moda che pubblica il senso della parola *interfaccia*, come quella *sutura invisibile*, negli anni '50, mentre scoppia il fenomeno Neorealista e la rivista *Screen*, che benché non si nota, ma che fa l'abito nella sua portabilità) secondo il gusto dell'utente. Inoltre le ditte concorrenti di sistemi operativi supportano alcune problematiche ergonomiche aggiuntive derivate dalla massiccia esposizione al tipo di sistema e alla qualità del ragionamento possibile: in questi casi la varietà delle interfacce interne, la polisensorialità, la possibilità di sospendere momentaneamente e riavviare un'operazione, rende l'uso meno rigido e seriale, impedendo al fruitore un'immedesimazione o fusione con gli strumenti eccessiva (alcuni studiosi di patologie lievi anglosassoni hanno scoperto che sono rilevabili alcune *shadow sindromes*, derivate dalla risposta sistemica agli incidenti del Pc e delle sue interfacce, al senso di responsabilità e frustrazione connesse all'uso di uno strumento di cui l'utente non è che lo user finale di un processo esteso di costruzione e di trasformazione della sua identità professionale e creativa; ma tale è la sfida democratica ed ecologica dello strumento che i costruttori si sono visti costretti a tener conto della fruizione e delle risorse umane impiegate quotidianamente nel suo utilizzo. Oggi la concorrenza sleale mediata sulla base della manipolazione dei testi su base hacker (agganciare) agisce proprio cercando di arrecare questo genere di danni artificiali.

] M1.II

1. Specifiche sul SISTEMA OPERATIVO DI WINDOWS – windows è il nuovo abito del sistema operativo MS_DOS, la sua nuova interfaccia che assume una versione completa e strutturata di livello nel 1995 affiancandosi al suddetto McChintosh in tutta la sua pienezza intuitiva. L'aspetto visivo è regolato da un'importante invenzione strutturale costituita dalle icone fluttuanti e dai relativi dispositivi di accessibilità come puntatori, I-beam e poi lenti, mani, e tutta la cassetta di strumenti che è offerta in cornici sempre più gradevoli, non di

nell'ambito civile per la costituzione di reti tra le amministrazioni, come l'Università, gli Ospedali, le varie Agenzie, il fisco; attualmente moltissime banche dati nonché l'intero sistema postale è rintracciabile sulla rete con un programma di sicurezza nazionale che investe questi settori di un significato costituzionale, la rete è e dovrebbe restare un sistema democratico costituzionale rispondente alla cultura e alla libertà di informazione atto ad accrescere, migliorare, sviluppare oggetti comunicativi, servizi, lavoro, tempo libero. La possibilità della rete è quella di avere più nodi simultaneamente di connessione e per tanto una fenomenologia di accesso che tende ad offrire una sicurezza maggiore che la comunicazione nodo a nodo. Questa costituisce un modello innovativo anche per le teorie testuali tanto che la semiotica testuale ha importato la nozione di Neandertale basata appunto sulla possibilità di distribuire il contenuto su diversi nodi isotopici, livelli testuali, interfacce multimediali. Le teorie delle *Nuove Tecnologie* hanno quindi sviluppato le nozioni di "evoluzione" sulla base del modello educativo espandendo le risorse della multimedialità all'efficacia della relazione tra utenti, gruppi, singoli individui operanti con interfacce e quindi di volta interconnessi. I più importanti studi sono quelli dei Bettetini-Colombo del 1993 e quello di Piero Montani di poco successivo

meno con i comandi brevi offerti dalla combinatoria in tastiera. Il concetto di fondo è che windows sia il desktop publishing su cui lavorare. I programmi cominciano a moltiplicarsi coadiuvando un ambiente di studio e di lavoro con uno di gioco e di svago – unificati con alcuni gradi di professionalizzazione e sicurezza sistemica dal linguaggio delle icone accessibili che denota omogeneità preferenziale. Il linguaggio è dunque integrato ad aspetti comuni a tutti i desktop: la possibilità di accedere direttamente ai programmi, la percezione di usabilità, la comunanza di una piattaforma stabile interfacciata al bisogno, la continuità relativa dell'accessorietà che può essere migliorata interviene sia come standard qualitativo sia, ormai, come bene di consumo introducendo elementi di fidelizzazione e allineamento di mercato rispondenti democraticamente.

2. La gestione delle risorse è ottimizzata in modo tale da disporre equamente della memoria fisica per poter mettere in grado i software di compiere le operazioni più complesse. I sistemi più sofisticati si giovano del multitasking: la possibilità di lavorare con più programmi integrando gli standard qualitativi nei livelli superiori della produzione ha creato affidabilità e razionalizzazione ottimale delle operazioni promuovendo un alto grado di interazione funzionale, il computer a reso le dinamiche dell'innovazione più trasparenti e logiche, ma ancora passibili di dominio da parte di eccellenze: un saper fare che coincide con una forma mentis in grado di migliorare la qualità logica dei contenuti trasmessi, garantisce l'alta fedeltà dell'innovazione culturale. Si posso leggere in proposito i saggi di Piero Montani, di Fausto-Colombo sull'educazione alla sfera digitale, già a partire dal 1994 a contatto con la diffusione statunitense e le gare dell'IBM a livello europeo, Negroponte da una certa branca dell'innovazione della comunicazione visiva e progettuale degli oggetti della comunicazione, che analizza la modificazione strutturale del concetto di abito mentale a partire dall'essere digitali, nonché i riflessi dell'arbitrarietà che vi sono implicati. Non c'è dubbio che l'etica democratica deve postulare dei gradi di interesse normativo che riguarda qualunque accesso libero o vincolato alle tecnologie dell'informazione. Il modello, quasi un torchio binario che assomiglia al cambio della bicicletta di IBM (lezioni di Pier Ugo Calzolari – Dipartimenti e Facoltà di Scienze della Comunicazione – Bologna – 1994) entrò in qualche modo nel "costume" degli ingegneri della comunicazione, promettendo una sicurezza dell'informazione immediatamente superiore al messaggio radio protocollare, certamente in gara per l'alta definizione, una gara ancora tutta da svolgere pienamente, a mio modesto avviso.

3. Il lato tecnico di windows è dato da una serie di griglie predisposte che delimitano il campo d'azione, dando d'altra parte, una certa stabilità sistemica all'oggetto che lo assimila al concetto di strumento: la videata, i dispositivi che gradualmente sono divenuti parte integrante delle abitudini d'uso (oggetti permanenti, ovvero sempre sul desktop), compongono alcune abitudini performative che oggi sono assimilabili alla personalizzazione necessaria, ergonomia, dell'agenda settimo di ogni utente: una certa flessibilità che si scopre foriera di una grado di perfezionabilità e sviluppo ergonomici che potrebbe interagire con la definizione delle qualità standard – tanto che l'educazione alle tic oggi comincia da casa, con gli strumenti a disposizione e viene "finita" a scuola con l'integrazione delle tecnologie dell'educazione, benché la soglia di auto-educazione alle prime macchine processori, sia un fatto indipendente dalle variabili e comporta alcune metodiche non sempre prossimali o parallele tra categorie: è ovvio che l'umanista opererà in modo assai diverso dal tecnico industriale, ma la compatibilità certo deve poter emergere come luogo di ricerca, così come nella preistoria l'esperto di martellina, cominciò a sottoporre l'architetto alle prove critiche della previsione, della rappresentazione progettuale, instaurando un rapporto analitico abbastanza soddisfacente che nel prosieguo diviene una scienza affine all'esplorazione con procedure di scoperta di qualunque dimensione del sapere coerente e coeso nel suo interno. La logica litica, del nucleo al quarzo passa nella costituzione dell'orologio e del masterizzatore del disco fisso e esportabile-estraibile, ma anche in alcune pratiche proiettive come il ridimensionamento degli oggetti di campo come la pagina dei processori esperti di dati con la famosa sequenza di "proporziona finestra x" cui aggiungiamo il doppio click, si innestano alcune procedure di conversione e convocazione degli oggetti applicativi.

4. Il SISTEMA OPERATIVO DI WINDOWS, come quello McChintosh hanno realizzato la condivisione umanistica dell'architettura interna con la struttura ad albero, a directory in cui i clues apribili e moltiplicabili sono dati da relativi cassette o cartelle più o meno integrate ed accessibili. Simile allo scomparto di una farmacia o a quello di uno schedario bibliotecario, il computer è dotato altresì di una etichettatura stabile, memorizzabile e quindi reperibile al comando indiretto (cerca-trova), da cui derivano le pratiche booleane di indicizzazione e ricerca complessa, per associazione semantica dei dati, assimilabile alla rete.

5. ELABORAZIONE TESTI: il *word processing* – è uno strumento dedicato che può raggiungere gradi di perfezionamento elevati dal blocco note a Page Maker per la industria editoriale della stampa e del web. La qualità artigianale immessa nei prodotti Adobe è superiore a qualunque prodotto costituito con euristiche interfacciate, perché attualizza e amplifica in termini revisionali qualunque necessità derivata dal know-how precedente, nella cultura profondamente radicata dell'artista umanista artigiano, l'autentico taylorist: capace di ritagliare l'innovazione sul campo, adatta il sistema agli scopi dell'expertise – non viceversa. I supporti dipendono da nozioni standardizzate della formattazione dell'oggetto finale, mentre il sistema preview (pre-press) è entrato in una logica di alta definizione, alcuni software dedicati al design, finalizzano questo strumento alla valutazione del disegno vettoriale costituendo un valido supporto per le prime incisive nanotecnologie metriche integrate. L'anteprima, serve in genere al progettista per migliorare la precisione e prevenire quindi riassorbendoli, i tempi di calcolo. L'utente non sempre può competere con questo livello, perché si tratta di strategie produttive molto strutturate che difficilmente si possono devolvere se non previo accordo informativo: le TIC sono dunque già strumenti forieri di accordi specialistici, professionali che non possono essere riassorbiti in valutazioni generiche dei risultati o dei processi perché implicano conoscenze valutative superiori che contrastano in genere con la medietà della fruizione dell'oggetto confezionato. (Soddisfare la richiesta di accesso alla natura esperienziale della ricerca è un valore non facilmente reperibile e non sempre condivisibile data la formalità delle decisioni che vengono poste). I processori di dati, di testi, per lo più abitano all'evidenza, alla attualizzazione immediata e conseguente delle scelte più o meno esperte dell'utente nel fabbisogno complesso di elaborazione dei dati: forse occorre oggi cercare di individuare meglio la codifica della sperimentabilità delle conseguenze applicative e la cultura della reversibilità come atteggiamento correttivo e analitico. Il desktop publishing dei testi è costituito da competenze tipografiche e competenze testuali oltre che di semplice editore che nell'arco della implementazione sono state coadiuvate da correttori e analizzatori grammaticali, dizionari e altri accessori, per conseguire un parallelo strumento di verifica e autocontrollo del processo, simultaneamente alla sua produzione, che non affetta in alcun modo la costituzionalità dell'oggetto. Anche il concetto di ripetizione, tipico di un certo basso controllo orale, dovuto ad una scrittura sempre più simile ad un flusso di pensiero, può essere monitorato: se da un lato la ripetizione è nesso causale della coesione del testo, della sua intima coerenza, è la sua valenza di garante isotopico del soggetto di cui si discute, del mantenimento di relazione con l'interlocutore, che ne fa uno strumento saliente della comunicazione, mentre per quanto concerne un testo informativo, la ripetizione può essere sentita come precoce presenza di errore di selezione tipico di un arrangiamento superficiale del testo che perde alcune delle propedeuticità dell'efficacia dimostrativa, ripetendo alcune parole. Il processore con lo strumento a canocchiale, permette di indicizzare rapidamente la ridondanza e di ricorrere alla parasinomia tipica. Non sottolineiamo qui tratti di fiducia in sé o nell'altro perché non ci risultano di alcuna valida pertinenza logica con l'argomento.

6. La *barra verticale* galleggiante, sorta di strumento di quotazione, è stato scelto per antonomasia come cursore professionale dei testi: l'I-Beam inglese, che IBM scherzosamente tradusse con un occhio con la pupilla a forma di ape, per la caratteristica di fluttuare liberamente nel foglio elettronico di dati. Come si nota sul rigo è uno stare per, è la stanga verticale posizione per immissione accessibile normale o italico mentre nello schermo libero è un sistema quota con graffe bilaterali e indica la possibilità di accedere su, in qualunque punto

sulle interfacce negli ambienti di lavoro, le passioni, la necessità di espressione, poi ce n'è uno diretto dalla Telecom sui cd rom interattivi legato al gioco come piattaforma ludica e di apprendimento, di cui ho studiato diversi saggi tra i quali quello di Nicola Dusi e altri, ex studenti del dottorato di ricerca in semiotica di Bologna come Cristina DeMaria.

INTERNET – L'ipertesto è concepito come una logica d'insieme regolato: più testi o corpus testuali sono unificati attraverso una interfaccia elettronica in modo da poter interagire con essa non sequenzialmente, con collegamenti che si articolano portando in luce relazioni tra testi diversi, altrimenti separati dalla loro natura di documenti creati distintamente e indipendentemente anche dal punto di vista storico, se non solo geografico: la non sequenzialità conduce quindi ad aumentare questa percezione di accostamento produttivo di nuove interpretazioni ed accostamenti dinamici, talvolta, in regime scientifico, l'ipertesto favorisce la controprova costruita per rendere disponibile in modo immediato il testo origine e il cui riporto costituisce un fattore di corretta costituzione e *constraint* significativa: il carattere di informatività indipendente connatura il discorso scientifico da quello al contrario associativo e poetico, in cui le eventuali

del testo composto. La caratteristica del rigo è la sua automaticità di a capo, senza movimentazione del foglio a meno che non si stia elaborando con una dimensione della pagina maggiore dell'ingombro pagina. I sistemi di presentazione dei testi tradizionali, basati sulla luce proiettata condividono con i processori automatizzati la possibilità della coesione testuale tipografica, la scelta di dare spessore, grossezza, ai titoli di intestazione e normalmente sono specificati dai manuali regole di editing incorporati con l'innovazione tecnica più attuale. Le presentazioni quindi possibili anche a pennarello, sono diventate un uso frequente per l'incorporamento di sintesi – riassunti – codifiche rapide di informazioni dotate in seguito di una gamma media potenziale di possibilità di montaggio che le avvicina sempre più alle sistematiche audiovisive; i processi che coadiuvano sono infatti strutturate in modo multimediale: per facilitare la condivisione di testi orientati a forme diverse di informazioni la Microsoft ha prodotto, derivando da Coreldraw, suppongo a simili, un piccolo sistema scenico, in cui gli attori, ora testi, immagini, suoni, effetti, possono essere messi in scena secondo una regia scelta o costruita ad hoc. Questo sistema può diventare interattivo secondo le dinamiche ipertestuali sia con il tradizionale sistema della citazione intertestuale: il riferimento a saggio che risulta come in margine, come per metonimia di una parte della cultura, della storia stessa o del libro inteso fisicamente e non più solo mentalmente, oppure secondo strategie permesse dalla sineddoche, con il rinvio ad un corpus che viene così convocato in modo connesso o collegato, con un dispositivo interattivo, e reso fruibile indipendentemente dal corpus di pagine tematizzato. Insomma sono relazioni si direbbe *source-scible* orientate in modo diverso, che favoriscono la cooperazione intertestuale, ma non di meno, sono effettivamente Tradizione filosofica: fanno parte già da molto tempo della nostra cultura, e trovano una certa applicabilità in ogni campo di destinazione informativo-comunicativo e d'educativo per non parlare della pubblicità e del comportamento di consumo modalizzato. Da un certo punto di vista, la dimostrazione, attraverso questi strumenti è preliminare o riassuntiva, ipotetica e necessità per essere verificata, qualche nozione progettuale, di rappresentazione culturale, più esperta di così. Credo che il fine sia sempre di veicolare una curiosità verso l'esperienza diretta, benché la mediazione sia consentita e spesso necessaria a costituire una preparazione anche emotiva di fronte alla concreta verifica qualitativa del reale. Dall'altra parte, sono strumenti revisionali anche dal punto di vista costitutivo: le lezioni stesse, spesso, non sono che proposte progettuali abbastanza professionalizzate già in sé, dal punto di vista prototipico, ma che non sono ancora immerse durevolmente nella realtà o sostituiscono ipotesi che si possono accogliere meno che nel passato, mentre in fatti, queste ultime, aspirano a divenire più obiettive anche grazie alla enucleazione di regole produttive del segno. Insomma un libro in pdf per quanto possa sembrare simile all'oggetto definitivo, ancora può avere, può manifestare, delle mancanze di supporto, che equivalgono in ogni caso a rendere conto del progresso materiale della fruizione culturale degli oggetti. Una presentazione risponde ad alcune valenze di animazione del testo, definibili come abbiamo detto "attorializzazioni", non si tratta solo di far corrispondere in un certo senso, ed inferenzialmente il significato di comparsa ad una corretta dinamica grammaticale degli eventi logici-testuali, ma di costituire l'animazione in parte come approccio indipendente all'oggetto di studio che si sta sostituendo: un quadro insomma in ppt, con didascalie, analisi, iconologie, non sarà mai il supposto quadro concretamente visibile, non di meno il suo simulacro deve avere dei tratti di veridicità oggettiva pena lo scadimento, l'abuso dell'informazione. Le diapositive elettroniche sono documenti stabili che possono essere stampati sia nelle dimensioni originali del formato che ridotte, ma è nella elasticità della proiezione che manifestano limiti e possibilità. Alcuni software permettono di connetterli sotto forma di audiovisivo, con una base ritmica disponibile anche nel regolare il flusso dell'informazione. Si pensa che questo genere di supporti nasca nell'indicizzazione biblioteconomica a microfilm per lo standard del formato e per questo denoti assieme alle sue valenze costitutive di presentazione da *home theatre* alcune di esegesi specifica, didattica e scientifica qualificate. Gli standard della pagina sono o dati, a modello, o possono essere variamente modificati e integrati: dal testo, ai titoli, al *color phinishing*, tutta la presentazione appare come un pacchetto precostituito o costruibile da un esperto di grafica editoriale e dell'informazione. I comandi sono coerenti con il montaggio di un testo funzionale alla linearità e quindi questa rimane la voce di sistema più interdefinita. La possibilità di sperimentare delle animazioni, non di meno, ha assunto un tratto cognitivo là dove la curiosità, l'attenzione, la dinamicità delle parti attorializzate è sentita come valore incluso: i testi quindi possono essere attorializzati singolarmente e dotati di entrate ed uscite ad effetto, possono cambiare divisa tipografica o rimbalzare come palloncini mossi al vento, simulare la scrittura della macchina da scrivere o il suo del linguaggio fotografico del reporter: i connotatori offerti sono quindi suscettibili di non integrarsi aprioristicamente con il messaggio: si tratta certamente di una piccola regia che favorisce l'acquisizione di una certa etichetta nei confronti dell'oggetto da comunicare basata molto spesso su campioni assolutamente informali: per tanto la Microsoft si è data lo scopo propedeutico di disporre di una vasta gamma di prototipi preformati anche nella disposizione di argomenti specifici a costituire la corretta storia dell'oggetto di cui si offre la presentazione dell'informazione. *Propedeuticità* affine alla manualistica degli scrittori delle scienze umane – che si traduce, in sintesi, in micro sceneggiature spesso inedite.

7. Oltre alle forme dell'aggiunta, della connessione con altri testi su formato elettronico dei dati, è possibile far diventare una presentazione PPT un HTML ovvero un ipertesto, interagendo per tempo con l'ordine delle slides.

8. LA COMPUTER GRAPHICS – è una tecnologia di elaborazione esperta di tecniche progettuali che utilizza per lo più la bidimensionalità ma può anche fare un uso creativo di procedure tridimensionali, prospettiche e dinamiche. Nasce come coadiuvante della progettazione architettonica-editoriale e quindi per versatilità si sposta sulla fotografia e la cinematografia, denotata dalle potenzialità e gli standard qualitativi offerti dai processori logico matematici introdotti per la rielaborazione di impegnativi fogli di dati quali sono le immagini animate e fisse. Si suddividono per criterio industriale (CAD, CAE, GIS, fotografici-animazione-grafica) e utilizzano formati standard condivisi (jpeg, tiff, gif e altri). Come detto sopra, è l'intelligenza dell'educatore professionale e del progettista che porta chi apprende a prevedere i difetti ed a superare i problemi – tutti questi strumenti rifuggono da conoscenze basse, dalle volgarizzazioni, dalle deformazioni implicite di un consumo superficiale e spesso truffaldino. I citati Photoshop e Macromedia Flash, intervengono anche nelle sezioni di restauro del cinema e nascono come risposta alle esigenze e agli standard qualitativi più elevati del settore, le varianti costitutive dei sistemi vettoriali che sono tra gli applicativi analogici intuitivi più tradizionali, li assimilano alla cultura artigianale-industriale con standard di calcolo produttivo tipicamente problematici sia per la sola fisica che per la sola matematica e geometria.

9. La progettazione dei siti è giunta ad un livello di commercializzazione del prodotto che si carica facilmente di prototipi a seconda del bisogno: è la realtà della progettazione, ancora affine agli antichi *scriptoria* umanistici a fare della progettazione visiva e da navigazione il prodotto più interessante del mercato vastissimo della comunicazione scientifica. Non di meno molti settori, si costituiscono mediamente per compresenza di strumenti di calcolo, utile proprio a superare i limiti indefinibili e costanti delle mono-applicazioni scientifico matematiche. Un po' come navigare un aereo e dover sapere usare qualunque angolazione sul piano dell'osservazione scientifica: il computer non risolvono che quello che viene messo in corretta correlazione da parte del navigatore – il resto diventa caos e danneggiamento potenziale, perdita di dati e di risorse umane essenziali: come detto più sopra, l'etica e la deontologia della *Advanced Computer Technology* non può essere definita un dominio apparente. Insomma è come trattare un argomento di fondo con un costruttore medievale di navi, o chiedere ad un ingegnere dell'antichità, in cosa si costituisce la natura progettuale di un ponte: oggi la legislazione tratta i software al pari delle invenzioni e in tal senso sono una categoria protetta. Per questo argomento è stato utile leggere di Yuri Baxandall, Storia delle invenzioni, Torino, Einaudi credo.

fonti vanno ricostruite dal lettore. Ecco dunque introdotta una variabile enciclopedica significativa: non di meno, fuori dal paradigma, gli ipertesti possono valere come anche come testi a sperimentazione estetico-letteraria, quando le discendenze da una riflessione scientifica possono essere costitutive dell'opera originale. Di qui è seguita una generale frammentazione del testo letterario, in sottoparagrafi unitari, evocando quindi una sorta di riflessione programmatica piuttosto che la relazione approfondita verso un soggetto a dignità poetico-letteraria: l'unità breve a saggio a costituito così una sorta di ponte, tra testo sperimentale e testo inteso come classica trasposizione controllata nei mezzi e negli strumenti dal punto di vista narrativo. La struttura letteraria, sostengono D.-Jay Bolter e Gorge P. Landow, è mutata nell'intenzione e questa è divenuta percepibile tramite la struttura del capoverso in modo più sensibile che in altri periodi, nonostante vi siano non poche somiglianze con il testo manoscritto in cui talvolta, interventi successivi, dizionari, hanno fornito il formato del glossario sotto forma di registi propri strutturati con l'uso delle illustrazioni che fornivano l'apparato veridittivo, l'evidenza necessaria, l'*exemplum* illustrativo per l'uso: quella che U. Eco definiva a suo tempo una sorta di istruzione appunto. L'accostamento dell'ipertesto con il testo manoscritto non è certo una novità, ma la sua utilità esplicativa ha una portata immensa per comprendere le risorse umane e lo sviluppo in tal senso delle tecnologie nello stato dell'arte in cui le troviamo oggi. Un link o una serie di link possono essere costituiti, sui formati attuali a partire da singole lettera che illustrano virtualmente la possibilità del riferimento e quindi tornano ad essere, a punto, disegni, in quanto di per sé non sono che depositari di un certo ordine, ma dal momento che costituiscono un veicolo per qualcosa d'altro sono solo disegni e valgono come disegni di un singolo oggetto in una determinata posizione nel testo. Così saranno paritetici tutti i link che assimilano lo stesso principio ma possono e devono assumere una valenza gerarchica quei link, quei collegamenti che danno forma a nuove costellazioni testuali, nuove strategie di lettura rispetto al rotolo originale. Oggi esistono anche connessioni orizzontali, che muovendo dalla prima fenomenologia della interconnessione tra pagine, legata dalla stessa cucitura del dorso, costruiscono una rete funzionale a svolgere per motivi, soggetti, sparsi, benché organizzati figurativamente, i link posti a costituzione dell'ipertestualità. In genere un testo orizzontale di questo tipo si costruisce con Coreldraw dal 9.0 in poi, se non erro per la traduzione in pdf, e in Aldous PageMaker e Illustrator. Questi strumenti specializzati in formati tal volta straordinari anche per grandezza (si possono costruire immagini preposte per teli di decine e decine di mt, per centinaia di mt quadri) che se solo pensati fanno immaginare una realtà creativa e ludica nemmeno attualizzata nelle sue applicazioni, tanto lo spazio è dedicato a dinamiche ipertestuali a sfondo strategico, che distinguono le abilità per livello, che giocano poco sulle abilità esplorative, giochi, insomma che favoriscono la lettura di mappe a isolati potrebbero ben presto sostituire il concetto di ipertesto a vocazione letteraria orale esclusivamente redatta sotto forma di rotolo, tanto da ricreare ogni volta, nuovi percorsi di lettura. Si può anche ribadire il concetto diversamente: se la cultura umanistica e scientifica fosse oggetto di invenzione di giochi interattivi, le scienze umane certo sarebbero più messe in gioco anche nei cosiddetti limiti da ricostruire ed interdefinire. Sarebbe utile ridefinire testuale la natura dell'ipertesto.

L'ipertesto o ipertesti? Visivo – oggettuale – formulaico – narrativo e musicale? Se pensiamo a come è costruito un ipertesto la sua realizzazione per l'uso didattico non ha una difficoltà tecnologica esagerata quanto un limite di risorse che implicano la necessità di connessioni da verificare, spesso lacunose, con varianti interne che non possono essere ritenute prescindibili: la domanda di D.-Jay Bolter e Gorge P. Landow è la stessa: occorre ridefinire il concetto stesso di autore e cominciare a utilizzare delle regole per la ricostruzione scientifica del testo ipertestuale per garantire la correttezza dei percorsi monografici o poligrafici che utilizzano più soggetti e la selezione di più fonti – insomma l'opposto di una antologia autoriale sarebbe un dizionario in cui più autori si cimentano all'opera o per una volta assonanza: cementano assieme ciò che sarebbe altrimenti sparso e disomogeneo scegliendo come carattere distintivo la possibilità della pluralità del commento. Altro è costituire la propria monografia, trasponendo, commentando, e indirizzando globalmente la lettura facendo riferimento a manuali di didattica già in uso: qui mio avvio la natura ipertestuale affiora tramite gli strumenti della normale, naturale prassi della citazione, ma con quel qualcosa in più: la riflessione e il commento di cui si è diretti responsabili e che nel caso, merita una sorta di *courtesy*, la forma della citazione. In Italia il diritto d'autore, tuttavia, copre le pratiche di pubblicazione non quelle orali, ed ogni "laboratorio" potrebbe doversi dare delle regole, che potrebbero essere revocate, nel momento stesso in cui per trasparenza si è deciso di tenere conto del testo di edizione prevalente – la situazione didattica non è meno confusionaria in merito se si tiene conto che solo negli stati uniti, qualunque restituzione pubblica, ad un pubblico è riconosciuta sotto la responsabilità autoriale e dal momento in cui l'autore comincia a lavorare investendo per tutta la vita su quel tipo di professione, potrebbe vedersi associare ai benefici di una tassazione regolata nel ventennio successivo in base al profitto aziendale. Insomma una valorizzazione che in Italia con il nostro sistema non è che un vacuum di compromessi e bugie aleatorie sulla paternità scientifica che tradisce la bestialità e la violenza interpretativa ad ogni passo: l'imbarazzo della mancanza di scientificità è l'assenza di una adeguata risposta da offrire legalmente agli studenti, che approfittando o meno di questa assenza non sanno a chi attribuire l'invenzione o il risultato di una ricerca

condotta nell'ambiente scolastico superiore ed accademico universitario. In difesa di una sorta di anarchia dell'ambito degli studi italiani, alcuni autori sostengono che l'Italia della rinascenza ristretta (il tempo di Giotto) e quella matura e di ricerca, furono quindi talvolta la causa di una graduale diffusione a macchia della Maniera in tutta Europa, con una fuga di disegni, idee, proposte tramite la semplice copia dell'oggetto. Nemmeno la Rivoluzione francese seppe arginare questa capillare indifferenza verso l'autorialità in senso protezionistico e di sviluppo economico aziendale, tanto che l'Enciclopedia chiuse per non cadere nel fallimento data la copia libertina degli scritti. Lo stesso accadde al nostro Alessandro Manzoni, il cui editore ruppe un contratto meraviglioso, a causa della scopiazzatura dei testi da parte di agguerriti quanto sciacalli avventori. Nemmeno con la legge sul pubblico dominio si è sopito totalmente il problema del rispetto: esso coprirebbe per diritto naturale i testi fino ad una certa distanza dall'evento della morte, dopo di che il testo possa essere spontaneamente sottoposto a verifiche e riscritture editoriali migliorative. Alcune restrizioni hanno revocato un eccesso di liberismo che non garantiva il rispetto dell'opera e così è stato possibile impugnare i diritti in quanto beneficiari da parte degli eredi legittimi. Tuttavia, per uno studente, l'opera è sì oggetto di un'autorità ma anche una palestra critica, un esercizio morale di corretta interpretazione, una famigliarizzazione o affiliazione tematica con soggetti che si sono distinti per il senso che hanno restituito all'umanità e questo esercizio come libera riflessione è straordinario rispetto alla copia: permette di distinguere la rielaborazione creativa del soggetto, del commento, del saggio, rispetto alla citazione mnemonica che al massimo garantisce dell'esercizio frastico mnemonico: il limite è accettabile – lo studente di media superiore non ha dignità autoriale che quella riconosciuta dal docente che controfirmerebbe o statuirebbe con i sigilli scolastici la garanzia di autorialità. Il diritto così *advocato* dall'agenzia scolastica, dall'istituzione scolastica è così paritetico a quello che l'autore, poi, è tenuto a dimostrare di possedere autografando e conservando utilmente i propri soggetti.

La relazione testo – immagine è intrinseca alla dignità letteraria-autoriale. La mera riproduzione non falsifica la teoria e non distingue il discorso riportato dall'esortazione al plagio – insomma sarebbe una specie di **placebo scientifico**: cura l'exemplum, ma non si sa chi è il medico curante. Inserire clip art non costituisce oggetto testuale: **cos'è un testo dunque?** Un oggetto coeso nelle parti e nel tutto dotato di intima coerenza riconoscibile dalle proprie marche testuali che possono verificarsi sia nell'oralità che nella competenza relativa alla versione redatta dello scritto anche grazie alla percezione della "voce" enunciativa o dello "stile" autoriale. L'ipertesto per garantire questa sorta di efficienza del testo deve supportare un insieme di modi, di approcci che garantiscano della autorialità specifica per non essere rifiutato e deve dunque essere disciplinato. Sia che si faccia uso di diagrammi che di suoni, che di illustrazioni, **l'ipertesto è un'opera limitatamente aperta.** Contribuiscono filetti, colori, sfondi, modi di strutturare la pagina, tempi, ritmi nella restituzione, peso e quantità dell'informazione inglobata e non trasposta oralmente. Per conoscere meglio le funzioni costitutive dell'ipertesto su cui si opera, ppt della Microsoft è dotato di un operatore *assistente IntelliSense™* strutturato in modo glossematico, per item, per questioni cui offre risposta. Questo strumento è valso per la prassi di rielaborazione e valutazione delle operazioni svolte e quindi è ritenuto idoneo alla ricerca di miglioramenti per le proprie presentazioni.

Cos'è **INTERNET**? World Wide Web basato sul linguaggio *HyperText Markup Language*: un linguaggio ipertestuale marcato sui propri oggetti testuali. La prima struttura internet è geografico-politico esercitata in funzione della difesa sul concetto di percorribilità del nodo (forse ricorda il baseball per certi aspetti dove la palla ricevuta dal battitore non ha un rimbalzo preordinato ed è dunque imprevedibile il successo del flusso successivo). **ARPANET** funzionava come trasmissione protocollare con i suffissi stabili **TCP/IP** riconoscibile come fonti del messaggio orientati *source-scible*. La struttura della rete comporta la indifferenza del percorso rispetto alla necessità dell'informazione-trasmissione e quindi la forma a rete, con passaggio a catena su molti più nodi, rende quasi impossibile interrompere il flusso di comunicazione, eccetto qualche black out totale, è come se molte più persone fossero disposte a tenersi per mano, tanto che comunque nessun colpo sferrato ad una singola coppia di nodi, possa disturbare la rete impedendone indefinitamente la trasmissione. Divenuta pubblica la rete partecipa della funzione democratica e civile della difesa grazie alla natura dell'informazione. Nuovi protocolli come il **FILE TRANSFER PROTOCOL** e il sistema di posta elettronica dotato di una codifica del distributore e dell'intestatario, garantiscono l'*envelope* del formato. I segnali di trasmissione digitale non sono diversi dalla natura posizionale del linguaggio, così è stato perfettamente semplice assorbire questo sistema di comunicazione in tutti i casi di sviluppo delle risorse tecnologiche. I cavi ottici, inoltre, sono in grado di sfruttare al massimo l'energia ad impulsi prodotta dai segnali, in quanto sono dei conduttori molto più efficaci del rame. Per essere vissuti nell'età del rame, dovremmo pur essere in grado di riconoscere tutte le qualità di questa tecnologia soft, malleabile ma relativamente pesante, per comprendere quella ottica basata, curiosamente a retrò, sulla pietra e sulla luce sugli amici *microliti*. Una fibra ottica assomiglia ad una fontana di luce che zampilla linearmente – sono come degli spaghetti sottilissimi che rifrangono la luce raccolti in un unico tubo contenitore che li preserva, ogni spaghetti può far passare in trasmissione migliaia di dati secondo una logica binaria e posizionale, che

tuttavia non conosco con esattezza, non so insomma se è come la metropolitana in cui ad ogni fermata, possono essere esercitati controlli sulla trasmissibilità, come se fosse una direzione unitaria dotata di scambi processati in tempi quasi impercettibili, certo è che l'unicità dei singoli spaghetti è l'architettura ottica riposabile della conservazione integra dei dati. (Vista esposizione a Londra nel BIT Museum e a Bologna a Palazzo Re Enzo – mostra sulle nuove tecnologie). La rete analogica di trasmissione telefonica si chiama PST mentre quelle dotate di trasmissione digitale sono denominate ISDN o ADSL nel linguaggio corrente. È inoltre possibile, trasmettere dati grazie a vie radio e satellitari. [Altri strumenti di condivisione dell'informazione sono le Newsgroups, l'IRC, il Telnet e il Gopher].

Operazioni semplici e comuni in Internet: esplorazione, comunicazione, telefonia, educazione, ricerca e divulgazione scientifica codificata in riviste scientifiche e di ampia divulgazione, elaborazione enciclopedica on line, partecipazione e discussione su argomenti postati per topics, download gratuito e a pagamento di software e aggiornamenti, shopping e consulenza, informazione libera e convenzionata da testate, analogo della filodiffusione benché regolata in modo non faccia a faccia come una trasmissione radio non registrata. La rete cambia l'idea geografica delle distanze e avvicina alla percezione di un linguaggio diversificato e diffuso, così che anche la nozione della storia sembra prossima ad una nuova percezione della voce delle vittime, cosa che potrebbe cambiare il punto di vista e forse ha contribuito a promuovere l'obiettività e la necessità delle democrazie globalmente diffuse di incontrarsi con particolare attenzione al rispetto dei diritti umani. I servizi di abbonamento sono relativamente costosi rispetto alla quantità dell'informazione che può talvolta soverchiare il singolo individuo, per tanto la cultura dell'edizione on line, è sentita a più voci, come una garanzia di regulatezza e di costituzionalità, anche se da verificare, specialmente riguardo all'autorialità come componente diversa dalla semplice idea informativa. Un documento (prendiamo la raccolta di argomenti sulla scomparsa della Biblioteca di Alessandria) può essere autenticato solo nella varietà delle posizioni, e spesso non c'è autorialità nella semplice informazione (come nella semplice idea, che può essere perduta anche quando il suo valore la distinguerebbe – un'informazione può diventare selettiva, ingiuntiva, dichiarativa e così i suoi livelli di 'rientro' nel sistema dell'autoreferenzialità di disperdono facilmente. Una specie di filantropismo distingue il *bene comune individuale* da quello *collettivo*: quest'ultimo è sempre in gara per qualcosa e spesso si identifica nel tempismo oltre che nel superamento di ostacoli grossolani ed oscuri). I livelli della ricerca si sostanziano quindi dal *grado di libertà* che svincola l'informazione dal proprietario: dalla semplice idea all'oggetto di cui si sente una traccia maggiormente marcata di personalizzazione dovuta all'esperienza matura dell'obiettività e dell'immersione. Sono nuove caratterizzazioni che si avvicinano alla cultura della ricerca. La multimedialità riveste una notevole importanza nello sviluppo delle ricerche che fanno uso di sistemi di trasmissione dotati di vettori significativi: non solo il visivo sequenziale, non solo l'orientamento acustico informativo ambientale, ma la traduzione sincretica del

buon gusto accessibile e verificabile.⁸ Su quest'ultima occorrenza basterebbe ci fosse un festival internazionale di video arte per capire di cosa si parli.

Un ambito oggi necessario per la scuola e la ricerca: valutazione delle risorse web

Le tecnologie dell'informazione in rapido sviluppo hanno ampliato l'interesse verso nuove applicazioni favorendo il convergere di studi, tanto che la si può definire la terza rivoluzione industriale in quanto integra e sviluppa quelle precedenti. Dal punto di vista culturale si può asserire che coinvolge tutto il terziario, ma che prima di questo è riuscita a trasformare alcuni settori specifici dall'ingegneria che se ne è giovata per prima e non solo quella connessa all'informazione ma all'architettura, e dalla fisica all'astronomia. In ambito culturale – per la conservazione dei Beni culturali, alcuni dispositivi sono stati studiati per creare degli e-book di accesso ai musei (*Ospedale della Scala* di Siena, *Museo Archeologico* di Napoli, con un interfaccia che in qualche misura restituiva lo spirito progettuale, non solo culturale ma politico nell'insieme, tanto da cogliere quanto questa “rivoluzione” fosse il risultato di una logica relazionale tra il pubblico, la fruizione e la politica quale rappresentazione della società reale). Oggi la grafica favorisce l'indagine approfondita grazie microscopi elettronici anche nei casi che convergono verso soluzioni sistematicamente orientate allo sviluppo innovativo e al controllo scientifico dei dati. Tuttavia mancano risorse per la condivisione dei supporti qualitativi. *Divenire storici multimediali* evidentemente, cogliendo a pieno la risorsa del modulo del corso, pone certamente scommesse applicative utili ad integrare le conoscenze squisitamente riportate in luce in un secolo di antropologia storica e sviluppate con un criterio di funzionalità che va oltre la scoperta, migliora la nostra conoscenza del presente gettando una solida base per lo sviluppo delle conoscenze umane future, anche in ambiti settoriali come la storia dell'arte.

Cosa cambia: per certi versi cambia lo stile della didattica – le domande si ispessiscono di valore, la descrizione è più fluida, illuminante, individuante: un qualcosa di inatteso talvolta permette di recuperare una **destinazione fisiologica** dalle premesse tecnologiche apparentemente ridotte sotto la chiave quantistica: un mondo di qualità, di recupero della retorica, della visione classica del metodo speculativo (la riflessione come protagonista evoluta della conoscenza fatta anche di opposizioni), accanto alle peripezie di una storia scritta dalle tecnologie della conoscenza e della trasmissione. Qualche conseguenza nell'etnografia, oltre che nella didattica della storia dell'arte sempre a contatto con l'evoluzione dei nuovi media è rintracciabile a partire dai

⁸ **M3 Informatica di base:** linguaggi di programmazione e strumenti di sviluppo per il web

1. Il linguaggio formale del web si basa sullo sviluppo di un linguaggio simile a quello naturale, introduce, per far questo la codifica sintattica e la possibilità di costruzione di algoritmi semplici da adeguare in funzione della comunicazione umana. La programmazione di un linguaggio che utilizza supporti integrati implica la scrittura o l'uso di un software per la traduzione in un linguaggio per l'architettura di *webfiles*. Il codice creato è definito *source*, sorgente ed è codificato con l'acrostico ASCII. La storia inizia con il 1940 e si sviluppa in forma scritta, decodificata, fino alla creazione di una programmazione algoritmica drastica, poi si trasforma in un linguaggio definito in quote semantiche articolate che delimitano campi e azioni: l'HTML - XHTML. Lo sviluppo di una nomenclatura codificata ad esempio nell'ambito del colore, ha favorito la comparazione di forme tabellari, distinte in classi tipologiche fisse e graduabili (Pantone). Le nuove generazioni di linguaggi HTML si misurano con standard di accessibilità che motivano al superamento delle barriere culturali di ogni tipo introducendo una materia civile sensibile nella prassi testuale già di per sé connotata a forte elasticità. L'impatto iniziale poteva sembrare riduttivo perché alcuni organi culturali che già applicavano oggetti altamente qualitativi si sono poi visti criticare sul piano di aspetti trattati come sfondi e animazioni invece che incentivati a creare alternative sufficienti a restituire analoghi accessibili (Bnf.fr, un esempio storico fondamentale per la biblioteconomia culturale).

2. HTML funziona grazie ai marcatori *tag* – secondo uno standard W3C (*world wide web consortium*). Mentre l'attuale XML deriva dall'XHTML lo sviluppatore del *high text markup language*. Lo sviluppatore si costruisce con parentesi invisibili <-> funzionali a costituire delle fonti indicizzanti nello spazio e nel tempo di un testo. Si aprono <-> e si chiudono </> finalizzando la frase che vi è immessa ad uno sviluppo preciso. La codifica di queste funzioni è determinante a rendere universale il tipo di funzione-testo e quindi a leggerlo ovunque ci si trovi. Gli esempi: <hr> linea di interruzione della pagina; bold o neretto o grassetto; <i> italoico;
 a capo, il punto, etc.; altri tag corrispondono alla costituzione del foglio di stile regolare e quindi sono dotati di intestazioni ragionate necessarie a riprodurre l'ambito editoriale (-) identità, formato, luogo, standards di accessibilità, etc. <HTML> ... </HTML> definisce il campo di applicazione delle proprietà. <HEAD>: intitolazione a registro, non visibile; <BODY> racchiude il corpo testo in cui si inserisce l'argomento rilevante del documento che può essere risotto <small> o enfaticizzato <large>. In gergo editoriale questo è il corpo testo. Il testo quindi viene strutturato con un interlinea, una giustezza, una determinata altezza dell'occhio del carattere, una tipologia di caratteri riconosciuta dal browser poi riconduce alla varietà della famiglia usata. <A> è l'anchor con cui il link diviene sensibile alla ricerca.

3. Gli sviluppatori di base hanno il compito di tradurre informazione e quindi di non dare particolare esplicita rilevanza alla natura del testo in quanto oggetto estetico – stilistico. Sulla base sviluppata, il singolo utente, attraverso uno specifico registro costituito negli strumenti internet del proprio browser, può interagire per contribuire a renderlo più personalizzato secondo delle preferenze tipologiche legittime. L'HTML è dunque l'architettura dell'intero globo virtuale di base per quanto concerne flessibilità e leggibilità.

4. [www.w3.org/style/css] nel maggio 1998 il CSS2 include alcune proprietà – attributi – che provengono da un uso maggiormente estetico dei new media. Le nuove classi di attributi appartengono quindi al **margin del testo**, che definisce in qualche misura l'idea stessa di **supporto** della pagina, i font e la loro grandezza, oltre che la possibilità o meno di installare più famiglie – in genere – piuttosto che varietà all'interno della stessa, aspetto delle tabelle, colori di caratteri, sfondi e filetti, interlineatura. Altri lessici di programmazione per attributi che tuttavia consentono di elaborare un linguaggio dal *provider* di servizi (*server*) sono i CGI (*common gateway interface*) e gli ASP (*active server pages*) funzionale a costruire pagine *user friendly* (relazionali) con intelligenza Iis (*internet information server*). Le pagine generate con questi pacchetti sono ad estensione .cgi - .asp. Una tipologia di linguaggio per la visualizzazione degli script dell'utente è il JAVASCRIPT, assimilabile al quello utilizzato per lasciare dei post con l'uso di tag per marcare le parole in determinati casi. Oltre a questi modelli ce ne sono alcuni studiati per ambienti *opensource* come il PHP (*hypertext preprocessor*) in grado di costruire pagine per data base come il MySql: consegue la programmazione su Apache e offre affidabilità – estensione .php. Poi c'è il VB SCRIPT e il JAVA e di recente strutture come il Python, Zope e Jsp che usano librerie Java.

5. I programmi più idonei allo sviluppo di formati web sono *Dreamweaver* e *Flash* della Macromedia (Adobe) ora sempre più compatibili con i software sistematici e laboratoriali come *Photoshop* e *Illustrator*, per citarne alcuni. Macromedia Flash e FireWorks sono alternative possibili per usi abbastanza alla portata di tutti. Chi sviluppa un progetto per una pagina web può trovare utile oltre alla valutazione complessiva del progetto, uno strumento di validazione sul tipo di codifica utilizzata per attuarlo: il linguaggio usato può infatti essere soggetto a validazione per le componenti di impaginazione previste dal linguaggio di codifica usato, oppure per la sequenza dei codici usati per produrre la sequenza logica degli interventi previsti. L'analisi dell'accessibilità di un sito passa dunque attraverso specifiche induttive che ora cominciano ad essere disponibili tramite aggiornamenti di Microsoft: WAI – 508, Bobby e Dr Watson sono interrogatori di funzioni euristiche: se il linguaggio usato è giusto l'utente può vagliare che altro proporre per migliorare l'aspetto sostanziale del contenuto e proseguire quindi con altre pagine.

testi di Gianfranco Bettetini, Fausto Colombo, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1993 e Gunter Kress, Teo Van Leeuwen, *Reading Images. The grammar of Visual Design*, London, Routledge, 1996, della scuola sociosemiotica/linguistica di Mac Haliday. Come valutare quindi *la qualità diffusa* del libro virtuale di storia medievale?

Un soggetto al tavolino si presenta come problema giuridico e professionale mi sembra trovino punti di contatto e di conflitto circa l'accesso alle fonti storiche – facciamo un esempio: la Bnf è una biblioteca storica suddivisa in livelli, di cui quello più profondo è professionalizzante per la ricerca, *Rez de Jardin*. Non tutti possono accedere – occorre un lasciapassare – così ci si chiede come è possibile, rendere accessibile un patrimonio che rischia giorno dopo giorno di essere irrimediabilmente deturpato e distrutto per incuranza, negligenza, incapacità di valutazione? La mia risposta, anche se non del tutto priva di questioni, si sposta sul dato di realtà: la vicarietà del web non toglie il rischio, lo amplifica, generando giustamente domande sulla mentalità conservativa, storica e metodologicamente di 'lettura' iconografica della storia – arte e tekne come i due poli di una stessa angolazione di ricerca; l'altra domanda quasi investita anch'essa di un naturalismo linguistico (Natalie Zemon Davies), o naturalizzazione della scienza come paradigma della divulgazione, dovrebbe regolarlo con strumenti opportuni: questa web-teconomia non andrebbe divisa in nozioni di *data-base* archivistico *on line* e, quindi, nell'uso qualitativo della saggistica storicistica *on line*, invece che pretendere come unificato il dominio storico quando è multidisciplinare? Non per creare separazioni ma per distinguere l'archiviazione presunta enciclopedica della fase iniziale di discussione di un dato dal suo eventuale studio, uso o interpretazione passibile di relazione con lo scibile. Forse sarebbero metodi che potrebbero favorire la costituzione di *data base* funzionali all'archiviazione *on line* e alla documentazione, quindi del patrimonio globale, e dall'altra una più ampia e articolata, non di meno connessa e libera, possibilità di accesso regolato alla discussione delle pertinenze che consegue alla preparazione più o meno esperta, anche amatoriale. Ma resta insufficiente – come se le passioni legate alla lettura storica, soffrissero di un morbo che si chiama "riduzionismo dei dati", fossero esigue dimostrazioni di buona fede, rarefatte intenzioni, senza un supporto materiale. Poniamo un bellissimo strumento enciclopedico come quello che è uscito sulla storia del Medioevo – la sua bellezza è interessante, ma la sintesi sembra l'unica arma contro una certa dispersione, una certa confusione scellerata che porta il fruitore impreparato spesso a non cogliere i passaggi perché la via è troppo lunga persino per lo specialista – la sintesi è già un prodotto ottimizzato e per tanto non va discussa: è il prodotto di una elaborazione e di un lavoro enorme e consistente di operazioni necessarie, anche sul piano dell'informazione. Al massimo offre il vantaggio di scoprire ciò che non si sapeva e finalmente di raccogliere informazioni più dettagliate o anche solo dirette esperienze di fruizione libera. Svalutare la diffusione di queste sintesi, a me pare, una *specie* di incultura, un atteggiamento specioso indotto da competenze presunte reali nella maggior parte di fruitori che nemmeno sono ancora attrezzati per definirsi degli addetti ai lavori. [Dubbi sulla libertà di ricerca oggi sempre più sotto pressioni gerarchiche: il disprezzo del lavoro, del valore di una persona coltivata, è il primo passo di un segno antistorico degenerato. Credo che tutti i laureati sanno che raggiungere l'abilitazione a dirigere ricerche, anche alle medie-superiori, sia ben altra cosa che essere un lettore, diffonderle è senz'altro una sperimentazione degna di rispetto, dati gli esempi storici che ci toccano abbastanza da vicino].

Per il piano della ricerca dei modelli, per la storia, rivolgendosi alla semiotica, all'intersezione del pragmatismo e del cognitivismo, con l'accezione di un certo rispetto per ciò che si genera con le proprie forze, con la formazione e lo studio, si scorge un certo studio della *mentalità* tal volta denegato come idiosincratico (quando l'indotto di studi recita *idiografico* per questioni di tradizione scolastica), benché l'avviso sia buono per i principianti, talvolta appurato dalle sistematiche, come griglia culturale, in quanto ogni studioso porta le sue ferite dal campo e se non sa curare le proprie è inutile che cerchi di curare o di insegnare un metodo agli altri (casi: Irving Panofsky per un soffio emigrato dalla Germania, come probabilmente Rosalind Krauss, la seconda incline a considerare Peirce un modello, forse trasposto da Svetlana Alpers, di stratificazione lineare dell'analisi, arborea): percorso sdruciolevole di *scarti* e *avvanzi* per una fortuna/sfortuna della semiotica dell'arte. Saussure rielaborato da Hjelmslev per la sistematicità, come corollario filologico del continuo del disegno, può cominciare ad apparire persino iconologico: dove può esser visto il caso somigliante, ad esempio, e di qui passando per Lévi-Strauss, in che modo si è riattualizzato quel *significante fluttuante*, ancorché sprovvisto di un significato univoco; pragmatisti e cognitivisti dovrebbero dirci qualcosa in più sulle proprietà qualitative della *comprensibilità di un segno*, e i generativisti, sperando che queste figure possano anche essere congiunte in un metodo, spiegarci la sua forma di ricapitolazione narrativa nel dicibile, nel divenire senso per qualcuno o per qualcosa d'altro che potrebbe essere un altro testo o un'altra cultura. Non si recupera ma si rigenera la conoscenza.

Certo i semiotici di nuova generazione dopo Benveniste, ci chiederebbero di essere più cogenti nell'afferrare al *segno* la possibilità stessa dell'interpretazione e quindi la traducibilità esatta ed assoluta: anni di discussioni con i filosofi del linguaggio (come Ugo Volli) hanno portato a dire che si tratta di un "trasporto"

di proprietà da un segno all'altro perché c'è qualche forma di intraducibilità, che si situerebbe tra l'adattamento e il *pastiche* in una confusa ed incerta nebulosa dove cadono grandi opere; così Shakespeare dovrebbe rimanere tale, nell'aurea del suo testo ci devono essere marche della sua ricerca, altrimenti non è più Shakespeare. Nel caso del visivo un'opera d'arte per essere ricondotta all'originale, *Las Meninas* di Velasquez deve avere qualcosa di intraducibile, e che la rende unica, benché Picasso in modo profondo, partendo dal rinnovamento degli strumenti giunga agli schemi del fare pittura, del suo linguaggio inteso come naturale - traduzione che non può subire una totale complessa trasformazione senza questa rigenerazione di strumenti - senza la quale, l'impressione che si tralasci qualcosa è sempre un legittimo sentore di impoverimento, di esaurimento della critica storica, maglia che si intravede, disposta da un'altra mano. L'artista, che traduce per studio, mira a cogliere proprio quel qualcosa che si manifesta come identità dell'opera, possiamo dire che è dato dai livelli della composizione, da un uso articolato della forma in virtù delle leggi prospettiche della rappresentazione, che garantiscono una qualche riconoscibilità del soggetto sorgente. Possiamo anche chiederci, e giustamente, se l'uso di questa traduzione sia consentito all'artista, alle sue leggi etiche e deontologiche, perché egli non pretende quello sia il gesto, l'opera di Velasquez, ma una autentica opera di Picasso che si ispira, distanziandosi gradatamente dall'originale, e per mosse sue proprie, sotto la sua sola responsabilità, tanto che l'opera avrà nuovo respiro. Forse nel corso di Le Goff, troviamo una questione simile: quando è Medioevo, quando finisce, è giusto sostenere che il Medioevo, con il suo linguaggio si chiuda semplicemente con questa o quella scoperta, con questa o quella indagine, o il fenomeno che stiamo osservando, perdurerebbe con qualche larga misura ben oltre le sue datazioni correnti: ci costringe, la questione, a coglierne il segreto sistematico riferimento a qualche legge interna alla cultura Medievale. Una dignità plebiscitaria, un affiorare dell'epoca aurea Greca quale chiave per lo sviluppo delle lingue moderne inedito, per certi aspetti o troppo subclassato, dice Le Goff, che a dire il vero trova riconoscimento nella Bibbia depositata a modello per la stampa in piena modernità con il Concilio di Trento: dunque la navigazione in senso moderno, potrebbe essere la chiave della cultura moderna, ma anche un portato nel segno della continuità storica. Divenire storici medievali, significa inseguire un metodo, non confezionarne uno: apparentemente è una domanda di scoperta. Le Goff insiste sul fatto che il Medioevo insegna una certa lentezza: la posa di mattone dopo mattone dello scibile, mentre la modernità sembra in cerca di cambiamenti improvvisi, all'interno della concezione della scienza: frenate brusche, per altrettanto improvvise ambivalenze antievangeliche, tuttavia, mettono la modernità in una sorta di quarantena, come se i germi di un virus potessero diffondersi con i valori della ricerca filosofica e scientifica. Tolto l'antievangelismo specioso e bellicoso dei secoli a venire, lo scienziato si eleva a superuomo nella visione ultramondana di Nietzsche ed ecco il calco: un'altra esagerazione, questa volta nel segno della purificazione razziale, ideologica, quantica. Gli estremi hanno sempre qualche falla comune, per quanto li si voglia rileggere. Così la fine della modernità, con il filosofo del superomismo imbrigliato nel suo catechismo filosofico, sembra non avere la forza mentale necessaria a trovare i correttivi alla modernità imbrigliata nella prospettiva e di nuovo è una corrente della fisica, al contrario a scoprire la metafisica con le leggi di Maxwell: lo spazio magnetico è curvo e a ben vedere, quello spostamento dalla linearità, modulare, può ben ricordare uno stare sopra, uno stare per la complessità emergente del senso (polo + polo -), un orizzonte, un indice di profondità curvilinea. La definizione di campo, che è tipica dell'agricoltura, dell'astronomia, dell'urbanistica, della cultura in generale, trova un suo status nuovissimo, contemporaneo, nelle *linee fuggenti* di Michelangelo Buonarroti [Caprese, Arezzo 1475-Roma 1564] riattualizzate da William Blake [Londra, 1757-1827], ed allora, forse, nelle "dinamiche visive" dantesche, rivisitate nella retorica botticelliana, ci sarebbero altrettanti moti spiraliformi, curvilinei, come sosterebbe Le Goff: le confusioni, sono costitutive di scelte stilistiche, di continuità più che di discontinuità elettive, benché certe virate della navigazione, sembrino non casuali.

A mio avviso valutare la pubblicistica web è qualcosa che deriva da una certa epistemologia e quindi non è per nulla semplice, se si danno delle regole di editing, editoriali, più che altro, forse è possibile richiedere sempre più un modello di argomentazione che renda accessibili i nessi causali, le chiavi di lettura possibili e i limiti previsti dall'autore. Mentre i criteri di editing web, circa la qualità interattiva, dipendono ancora sia dalla capacità di elaborare la complessità del linguaggio architettonico della pagina da parte dell'autore (G. P. Landow) che dall'unitarietà voluta dal costruttore che si identifica con la figura tradizionale dell'editore con deposito della testata o del formato, nella copia d'obbligo, nel Tribunale corrente; mentre nel caso di blog o di riviste, restano vive le classi autoriali, se non erro, della responsabilità adattiva: letterati e specialisti nella materia, i sistemi .org più generalisti ed a responsabilità limitata o certo enciclopedismo distruttivo della citazione autoriale, non si comprende del tutto che utilità abbia. È forse utile ricordare che .it - .org sono due cose diverse, a responsabilità autoriale differente; idem .com; detto questo si potrebbe ripartire la varietà della responsabilità coautorale, la contrattualità tacita, e la limitata responsabilità dell'editore a seconda del tipo di sito e quindi di garanzia dell'informazione.

Esercizi svolti di pubblicazione *online*: creazione di pagine blog con titolo blogpax.blogspot.com, education@work e semioticart.blogspot.com – su blogger con ricerca di caratteri scelti, diffusione di materiale critico e storico letterario su FaceBook, progetto per una pubblicazione in e-book e cartaceo.

Bibliografia⁹ |

- AAVV, - 1996, *Oltre la porta*. Catalogo della mostra del Castello del Buonconsiglio. Trento.
- AAVV., - 1980, *Storia dell'Arte Italiana: ricerche spaziali e tecnologiche*, in Biblioteca di storia dell'Arte, Torino, Einaudi.
- 1985, *Memoria dell'antico nell'arte Italiana: Il generi e temi ritrovati*, idem.
- AAVV., - 1996, "antropologia (linguistica, storica, politica, sociale)"; "psicologia storica"; "diari"; "diffusionismo"; "Medioevo",
in *Dizionario di storiografia*, Milano, Bruno Mondadori (pp. 54-59; 831-834; 306; 307; 662-663);
- AAVV., - 1996, "Chiesa cattolica", in *Dizionario mondiale di storia*, Milano, Bruno Mondadori (pp. 201-210);
- AAVV., - 1999, *Grafismo e semiotica*, BCSP n. 31-32., Capo di Ponte (Brescia), Edizioni del Centro.
- BARBIERI, D., - 2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.
- BELCARI, R. – MARUCCHI, G., - 2008, "L'Alto Medioevo", in *Storia dell'arte universale*, Milano, RCS.
- BELLIN, O., - 1996, *Le multimedia*, Paris, Hachette.
- BUCCI, C., - 2003, "Il quattrocento", in *La grande storia dell'arte*, Roma, GEE. (→varietà di fuochi=movimento oculare)
- BURGUIÈRE, A., - 1992, "Didattica della storia"; "Mentalità"; "Metodologia storica"; "Preistoria", in *Dizionario di scienze storiche*, Milano, Edizioni Paoline (pp. 199-203; 507-514; 515-516; 623-629).
- ECO, U., - 1987, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- ECO, U., a cura di, - 2009, *Il Medioevo*, vol. 1-12, Milano, Motta|Espresso. (princip. 3, 6, 9, 12)
- GATTO, L., - 1997, *Vita quotidiana nel Medioevo*, Roma, Editori Riuniti (+ dischetto).
- GRASSI, L. - PEPE, M., - 2003, *Dizionario di arte*. Milano, UTET
- HUIZINGA, J., - 1966, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni.
- JEAN, G., - *La scrittura: memoria degli uomini*, Paris, Gallimard.
- LE GOFF, J., - 2003, *Alla ricerca del Medioevo*, Roma-Bari, La Terza.
- 2001, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Bari La Terza. (pp. 113-138).
- MOREL, P., - 1993, *Le renversement de la représentation*, Università di Urbino, Centro ISL.
- PANOFSKY, I., - 1999, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- 1962, "Introduzione", *Il significato della storia dell'arte*, Torino, Einaudi.
- PARISI, M., a cura di - 2003, "Il medioevo", in *La grande storia dell'arte*, Roma, GEE.
- PETTITOT, J., - 2009, *Per un nuovo Illuminismo. La conoscenza scientifica come valore culturale e civile*, Milano, Bompiani.
- POWER, E., - 1984, *Vita nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- PREVITALI, G., a cura di, - 1980, "Ricerche spaziali e tecnologiche", in *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi.
- SETTIS, S., a cura di, 1984, "L'Uso dei classici", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, Torino, Einaudi.
- WIRT, J., - 1994, "L'immagine", in *Storia d'Europa. Il Medioevo, sec. V-XV*. Torino, Einaudi. (pp. 1103-1140).
- PIVA, P., a cura di, 2010 - *Arte Medievale. Le vie dello spazio liturgico*. Milano, JakaBook. In particolare:
- ANGHEBEN, M., "Scultura Romanica e liturgia", pp. 131-179.
- BASCHET, J., "Il decoro dipinto degli edifici romanici. Percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa", pp. 180-219.
- de BLAAUW, S., "In vista della luce", pp. 15-45.
- PIVA, P., "L'ambulacro e i « tragitti » di pellegrinaggio nelle chiese d'occidente. Secoli X-XI", pp. 80-129.
- TURRI, R., - 1983, *Semiologia del Paesaggio*, Milano, Bompiani.

WEB SOURCES – SITOGRAFIA

- http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Francesco
- <http://it.wikipedia.org/wiki/Cimabue>
- http://it.wikipedia.org/wiki/San_Francesco
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_di_San_Francesco_\(Assisi\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_di_San_Francesco_(Assisi))
- http://it.wikipedia.org/wiki/Abbazia_di_Cluny
- www.scalarchives.it
- http://it.wikipedia.org/wiki/Paul_Vidal_de_la_Blache
- http://it.wikipedia.org/wiki/Lucien_Febvre
- http://it.wikipedia.org/wiki/Fernand_Braudel
- http://it.wikipedia.org/wiki/Marc_Bloch
- http://it.wikipedia.org/wiki/Jacques_Le_Goff
- http://it.wikipedia.org/wiki/Michel_Vovelle
- http://en.wikipedia.org/wiki/Natalie_Zemon_Davis

Teoria della valutazione – John Dewey

⁹ Una annotazione di alcuni studi. Precisazione, chi scrive in genere dalla tesi di laurea, avrebbe adottato il criterio della Bompiani restituendo il nome per esteso – attualmente dopo le ultime comunicazioni, specialmente i cinesi, spingono ad adottare l'APA. La presente bibliografia è adattata al criterio grossomodo della Einaudi – ma non si esclude un ripristino delle condizioni di esaustività in futuro in vista della pubblicazione.

<http://www.data.unibg.it/dati/bacheca/688/25633.pdf>
http://www.europeanphd.eu/public/pdf/D/_DEWEY.pdf
http://formare.erickson.it/riviste/articoli/Ped+didattica1_1_08.pdf

Autovalutazione

<http://it.wikipedia.org/wiki/Autovalutazione>
<http://europass.cedefop.europa.eu/LanguageSelfAssessmentGrid/it>
<http://www.qualitapa.gov.it/autovalutazione/>

Bibliografia consigliata da completare

Ernst Bernheim, *Metodologia della ricerca storica*,
John Tosh, *Introduzione alla ricerca storica*, Firenze, 1989

Discussione e riflessioni sulle funzioni dello spazio semantico

ARGENTON, A., - 1996, *Arte e cognizione, Introduzione alla psicologia dell'arte*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
BARBIERI, D., - 1991, "Il racconto", in *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, pp. 203-212.
BAXANDALL, M., - 2000, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Torino, Einaudi (txt. orig. Patterns of Intention, Yale University Press, 1985).
CLARK, K., - 1969, *Civilization. A personal view*. London, British Broadcasting Corporation.
FABBRI, P., - 1998, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
FLOCH, J.-M., - 1990, "Semiotica plastica e comunicazione pubblicitaria", in *Lo sguardo semiotico*, Milano, Franco Angeli, pp. 37-77.
GIUSTI, M., - 1995, *L'educazione interculturale nella scuola di base*, Firenze, La Nuova Italia.
HALL, H., - 1993, "Intentionality and world: Division I of Being and Time" in *The Cambridge Companion to HEIDEGGER*, Usa, Cambridge University Press, pp.122-140.
LATOURET, B., - 1999, "Piccola filosofia dell'enunciazione", in *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milano, Costa & Nolan, pp. 71-99.
MARSCIANI, F., e ZINNA, A., - 1991, "Gli oggetti di valore" in *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna, Esculapio, pp. 77-82.
TAROZZI, M., - 1998, *La mediazione educativa. Mediatori culturali tra uguaglianza e differenza*, Bologna, Clueb.
ZILBERBERG, C., - 2000, "De l'humanité de l'objet. À propos de Walter Benjamin". In *VISIO*, v. 4, n. 3 autunno 1999 - inverno 2000, pp. 89-117. www.fl.ulaval.ca/hst/visio

Discussione storico – letteraria

BENJAMIN, W., - 1971, *Immagine di città*. Torino, Einaudi.
BELLOSI, L., - 1980, "La rappresentazione dello spazio pittorico", in *Storia dell'arte italiana*, v. IV, Torino, Einaudi, pp. 5-39.
FERRETTI, M., - 1986, "Casamenti seu prospettive. Le città degli intarsiatori", in C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, Franco Maria Ricci, pp. 73-104.
GUIDONI, E., - 1989, "Firenze capitale occidentale" in *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Bari, Laterza, pp. 134-173.
LONGHI, R., - 1951, "Giotto spazioso", in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, (v. VII delle *Opere complete*), Firenze 1974, pp. 59-64. e in *Paragone*, Anno III, n. 31, Luglio 1952.
MONTAGNANI, C., - 1990, "Fra mito e magia: le Ambages dei cavalieri boiardi", in *Rivista di Letteratura Italiana*, n. VIII, pp.261-285.
RENOUARD, Y., - 1975, *Le città italiane dal X al XIV secolo*, Milano, Rizzoli, v. I, pp. 7-17.
ZANCAN, M., - 1996, "Le città invisibili di Italo Calvino", (tit. inc.) *Einaudi Letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 875-929.
ZATTI, S., - *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme Liberata*. Milano, Il Saggiatore. Cap. III, pp. 91-144.

Bibliografia di ricerca pregressa generale

- THE EYE AND THE TIME IN THE GLOBAL VIEW

fragmentation and identity

- BACHELARD, G., - 1942, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti.
- BARGELLINI, C. e MARAZZI, A., -1998, *Comunicare per immagini. Antropologia visuale e pratica interculturale*. Milano, I.S.M.U.
- BARTHES, R. - 1984, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.
- BARBIERI, D., - 2002, *Il linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani.
- BARILLI, R., - 1982, "Il concetto di cultura", "Lo strato della cultura «alta» o simbolica", "Le articolazioni interne dei sistemi culturali" in, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, il Mulino, pp. 11-63.
- BETTETINI, G., COLOMBO, F., - 1993, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani.
- BETTETINI, G., GASPARINI, B., CITTADINI, N., - 1999, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani.
- BEVILACQUA, G., - 1993, *Didattica interculturale dell'arte*, Bologna, Emi.
- CAGOL, S., -1999, *The Cat's Moon*, coll. privata.
- CALVINO, I., - 1984, *Collezioni di sabbia*, Milano, Garzanti.
- 1993, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori.
- COURTÉS, J., GREIMAS, A. J., - 1986, "Punto di vista" in, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, Usher, p. 273 e J. Fontanille in, *Leggere l'opera d'arte II*. Bologna, Esculapio, pp. 132-133.
- COQUET, J.-C., - 1982, "Histoire de la sémiotique", *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris, Hachette.
- ECO, U., - 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- 2003, *Dire la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- FABBRI, P., - 2000, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
- FONTANILLE, J., - 1995, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF.
- 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF.
- 1999, "Senza titolo o senza contenuto?" in Lucia Corrain, a cura di, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio, pp. 53-71.
- FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C., - 1998, *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GANDINI, L., - 1998, *La regia cinematografica. Storia e profili critici*. Roma, Carocci.
- GEERTZ, C., - 1987, "L'impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo", in *Interpretazioni di culture*, Bologna, il Mulino, pp. 75-99.
- GOFFMAN, E., - 1988, "La natura dell'ordine rituale" in, *Il rituale dell'interazione*, Bologna, il Mulino, pp. 47-50.
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J., - 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, La casa Usher.
- GEORGES, J., - 1992, *La scrittura, memoria degli uomini*, Trieste, Electa/Gallimard.
- JODOROWSKY, M., - 1991, *Gli occhi del gatto*, Bologna, Alessandro Distribuzioni.
- LINDEKENS, R., - 1976, *Essai de sémiotique visuelle* (le photographique, le filmique, le graphique), Paris, Klincksieck.
- LANDOW, G.P., - 1993, *Iper testo. Il futuro della scrittura*. Bologna, Baskerville.
- 1998, "Riconfigurare la scrittura", in *Iper testo II*, Milano, Mondadori.
- MARTINET, A., - 1972, "Grafia", in *La linguistica. Guida alfabetica*, Milano, Rizzoli, pp. 134-140.
- PASINI, R., - 1987, *L'informe nell'arte contemporanea*, Milano, Mursia.
- 1987, *L'informale*, Stati Uniti, Europa, Italia. Bologna, Clueb.
- PEIRCE, C. S., - 1985, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino, Einaudi.
- PEIRCE, C. S. et JASTROW, J., - 1885, "On small differences of sensation", *Memoir of the National Academy of Science*, vol. III. Part 1, 1884; Washington, Government Printing Office.
- TASSINARI, G., - 2003, *Lineamenti di didattica interculturale*, Roma, Carocci.
- Possible impulses : <http://www.fl.ulaval.ca/hst/visio/mediurba.htm>
- Web Sites : http://whatisthematrix.warnerbros.com/rl_cmp/new_phil_frames.html
- Video – Photographer: <http://www.stefanocagol.com>

- LIONARDO – WARHOL – KLEIN:

Icon, index, symbol, the efforts of a culture as a whole

- A.A.V.V., - 1939, *Leonardo da Vinci*. Novara, Istituto Geografico de Agostini.
- ARGAN, G., C., - 1988, *Storia dell'Arte Italiana*, Firenze, Sansoni.
- BARGELLINI, C., MARAZZI, A., - 1998, *Comunicare per immagini. Antropologia visuale e pratica interculturale*. Milano, Fond. Cariplo I.S.M.U.
- BARTHES, R., - 1984, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.
- BARBIERI, D., - 2002, *Il linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani.
- BARILLI, R., - 1982, "Il concetto di cultura", "Lo strato della cultura «alta» o simbolica", "Le articolazioni interne dei sistemi culturali" in, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, il Mulino, pp. 11-63.
- BATKIN, L. M., - 1988, *Leonardo da vinci*, Roma, Bari, Laterza.
- BETTETINI, G., COLOMBO, F., - 1993, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani.

BETTETTINI, G., GASPARINI, B., CITTADINI, N., - 1999, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani.

BEVILACQUA, G., - 1993, *Didattica interculturale dell'arte*, Bologna, Emi.

CALVINO, I., - 1984, *Collezioni di sabbia*, Milano, Garzanti. 1993 - *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori.

CHASTEL, A., - 1995, *Leonardo da Vinci*, Torino, Einaudi.

COCQUET, J.-C., - 1982, "Histoire de la sémiotique", *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris, Hachette.

COURTÉS, J. et Greimas, A. J., - 1986, "Punto di vista" in, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, Usher, p. 273 e J. Fontanille in, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio, pp. 132-133.

ECO, U., - 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

- 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

- 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

- 2003, *Dire la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

FABBRI, P., - 2000, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.

FOCILLON, H., - 1972, *Vita delle forme*, Torni, Einaudi.

FONTANILLE, J., - 1995, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF.

- 1999, "Senza titolo o senza contenuto?" in Lucia Corrain, a cura di, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio, pp. 53-71.

FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C., - 1998, *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.

GEERTZ, C., - 1987, "L'impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo", in *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, pp. 75-99.

GREIMAS, A.J., COURTÉS, J., - 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, La casa Usher.

HARRISON, C. e WOOD, P., - 1992, *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell.

KEMP, M., - 1999, *Immagini e verità. Per una breve storia dei rapporti fra arte e scienza*. Milano, il Saggiatore.

PEIRCE, C. S., - 1985, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino, Einaudi.

PEIRCE, C. S. et JASTROW, J., - 1885, "On small differences of sensation", *Memoir of the National Academy of Science*, vol. III. Part 1, 1884;

STOICHITA, V. I., - 2000, *Breve storia dell'ombra, Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, il Saggiatore.

TASSINARI, G., 2003 - *Lineamenti di didattica interculturale*, Roma, Carocci.

<http://archeo4.arch.unipi.it/rictoz.html>

http://balducci.biblio.cribecu.sns.it/balducci/html/_s_index2.html

<http://www.warholfoundation.org/>

<http://www.blue.fr/andy/menu.htm>

<http://www.rockart-ccsp.com/symposiums.en.html>

<http://www.mart.trento.it/>

- THE RESEARCH OF THE CANONILE WINDOW

Narrative studies in art semiotics: Policleto da Argo – Doryphoro

ARDUINI, L.-M., - 1996, *Il metodo e le origini nella Grecia Antica*. Vol. 1, Milano, JakaBook.

BARGELLINI, C. et MARAZZI, A., - 1998, *Comunicare per immagini. Antropologia visuale e pratica interculturale*. Milano, Fondazione Cariplo I.S.M.U.

BARTHES, R., - 1984, *Il grado zero della scrittura*. Torino, Einaudi.

BARBIERI, D., - 2002, *Il linguaggio del fumetto*. Milano, Bompiani.

BARILLI, R., - 1982, "Il concetto di cultura", "Lo strato della cultura «alta» o simbolica", "Le articolazioni interne dei sistemi culturali" in, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna, il Mulino, pp. 11-63.

BETTETTINI, G., GASPARINI, B., CITTADINI, N., - 1999, *Gli spazi dell'ipertesto*. Milano, Bompiani.

BEVILACQUA, G., -1993, *Didattica interculturale dell'arte*. Bologna, Emi.

COCQUET, J.-C., - 1982, "Histoire de la sémiotique", *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris, Hachette.

COURTÉS, J., & GREIMAS, A.J., - 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. (tr. it a cura di, Paolo Fabbri). Firenze, La casa Usher.

- SENSIBILITY AND DISTANCE

Semiotics of photography: Charles S. Peirce, Paul Valery, Ansel Adams

ARISTOTELE, - 2003, *L'Anima*, Milano, Bompiani.

ARGENTON, A. et MESSINA, L., - 1990, *Concettualizzazione e istruzione*, Bologna, il Mulino.

BARGELLINI, C. et MARAZZI, A., - 1998, *Comunicare per immagini. Antropologia visuale e pratica interculturale*. Milano, Fond. Cariplo I.S.M.U.

BARBIERI, D., - 2002, *Il linguaggio del fumetto*, Milano, Bompiani.

BARILLI, R., - 1982, "Il concetto di cultura", "Lo strato della cultura «alta» o simbolica", "Le articolazioni interne dei sistemi culturali" in, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, il Mulino, pp. 11-63.

BARTHES, R., - 1984, *Camera chiara*, Torino, Einaudi. - 1970, *L'Impero dei segni*, Torino, Bompiani.

BASSO, P., - 2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.

BAULE, G., - 2007, "Atlanti per la comunicazione del territorio", in *Linea Grafica*, n.370, Milano, Progetto Editore, pp. 14-15.

- BAXANDALL, M., - 2003, *Ombre e lumi*, Torino, Einaudi. (1995 - *Shadows and Enlightenment*, New Haven, London. University Press).
- BENJAMIN, W., - 1971, *Immagini di città*, Torino, Einaudi.
- BETTETTINI, G., GASPARINI, B., CITTADINI, N., - 1999, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani.
- BEVILACQUA, G., - 1993, *Didattica interculturale dell'arte*, Bologna, Emi.
- BLAKER, A.-A., - 1985, *Fotografia, arte e tecnica*, Bologna, Zanichelli.
- CALABI, D., 2004 - *Storia dell'urbanistica europea*, Milano, Mondadori.
- COCQUET, J.-C., - 1982, "Histoire de la sémiotique", *Sémiotique. L'École de Paris*. Paris, Hachette.
- CORRAIN, L., - 1999, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio.
- COURTÉS, J., GREIMAS, A. J., - 1986, "Punto di vista" in, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, Usher, p. 273.
- FONTANILLE, J. in, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio, pp. 132-133.
- ECO, U., - 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- 2003, *Dire la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- 2007, *L'albero e il labirinto*, Milano, Bompiani.
- DESCARTES, R., - 1970, *L'uomo*. Torino, Boringhieri.
- FABBRI, P., - 2000, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
- FABBRI, P. - MARRONE, G., - 2001, *Semiotica in nuce*. Vol. II Teoria del discorso. Roma, Meltemi.
- FIORMONTE, D., - 2003, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- FOCILLON, H., - 1972, *Vita delle forme*, Tornino, Einaudi.
- FONTANILLE, J., - 1995, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C., - 1998, "Emotion" in *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- FREUND, G., - 1976, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi.
- GEERTZ, C., - 1987, "L'impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo", in *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, pp. 75-99.
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J., - 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze, La casa Usher.
- KEMP, M., - 1999, *Immagini e verità. Per una breve storia dei rapporti fra arte e scienza*. Milano, il Saggiatore.
- MERLEAU-PONTY, M., - 1994, *Linguaggio Storia Natura*, Milano, Bompiani.
- MEUNIER, J.-P., - 2003, *Approches systémique de la communication*. Bruxelles, De Boeck Université.
- NANNONI, D., - 1992, *Geometria Prospettiva Progetto*, Bologna, Cappelli.
- PEIRCE, C. S., - 1985, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino, Einaudi.
- PEIRCE, C. S., JASTROW, J., - 1885, "On small differences of sensation", *Memoir of the National Academy of Science*, vol. III. Part 1, 1884.
- RICCI, D., SCAGNETTI, G., - 2007, *Diagrammi generativi, Linea Grafica*, n.370, Milano, Progetto Editrice, (pp.58-65).
- RUSSELL, B., - 1992, *Storia della filosofia occidentale*, Milano, Longanesi.
- STOICHITA, V. I., - 2000, *Breve storia dell'ombra, dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, il Saggiatore.
- SEBEOK, T.-A., PETRILLI, S., PONZIO, A., - 2001, *Semiotica dell'io*, Roma, Meltemi.
- THÜRLEMANN, F., - 1991, "Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918" in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain e Mario Valenti. Bologna, Esculapio. (pp. 107-131).
- TURRI, E., - 1979, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi.
- VALÉRY, P., - 1974, *Cahiers*, tome 2. Paris, Gallimard/La Pléiade, 1974, pp. 927-928, in *Avant – propos of Claude Zilberberg*, in *Actes Semiotique*: VI, 55.
- 1984, *La bonne distance selon «L'homme et la conchille» de Paul Valéry par Jean-Claude Coquet*, p. 5.
- ZANNIER, I., - 1982, *Storia e tecnica della fotografia*, Bari, Laterza.

- TOWN LANDSCAPE IN ITS SEMIOTIC PRINT

Rovereto as a *trivium* city: 'antique visus and opacity of style'

- A.A.V.V., - 1999, *Rovereto. Città Barocca. Città dei Lumi*. Trento, Temi.
- AAVV., - *Sul paesaggio*. Fondazione Cini, Venezia.
- ALVISI, G., - 1989, *La fotografia aerea nell'indagine archeologica*. Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- ANCHESCHI, L., - 1983, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi.
- ARDUINO, L., - 1989, *Dal cucchiaino alla città. Tecniche e storia della rappresentazione*. Ferrara, Boventa.
- ARGENTON, A., MESSINA, L., - 1990, *Concettualizzazione e istruzione*, Bologna, il Mulino.
- ARISTOTELE, - 2003, *L'Anima*, Milano, Bompiani.
- BARILLI, R., - 1991, "Lo strato della cultura alta o simbolica", "Gli schemi di variazione di carattere qualitativo" in "Le articolazioni interne dei sistemi culturali", "Wölflin e la fenomenologia degli stili" in *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna, il Mulino.
- BAULE, G., - 2007, "Atlanti per la comunicazione del territorio", *Linea Grafica*, n.370, Milano, Prog. Editore, pp. 14-15.
- BENJAMIN, W., - 1971, *Immagini di città*, Torino, Einaudi. 1962, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.
- BOLTER, J.-D., - 1993, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*. Milano, Vita e Pensiero.
- CALABI, D., - 2002, "L'Estetica della città", in *Storia dell'urbanistica europea*, Milano, Mondadori. 2007, "Narrare un territorio", in *Linea Grafica*, n. 370, Milano, Progetto Editrice, pp. 28-33.

- COURTÉS, J., GREIMAS, A.-J., - 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori.
- CRICCO, G., DITEODORO, F.-P., - 2007, "Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri", *Itinerario nell'arte*, Bologna, Zanichelli.
- DESCARTES, R., - 1970, *L'uomo*. Torino, Boringhieri.
- DE VECCHI, P., CERCHIARI, E., - 1991, *Arte nel tempo. Dall'Illuminismo al tardo Ottocento - dal Postimpressionismo al postmoderno*, vol. III tomi 1-2. Milano, Bompiani.
- FABBRI, P., - 1991, "A passion veduta: il vaglio semiotico", in *Semiotica delle passioni*, (a cura di, Pezzini, I.), Bologna, Esculapio, pp. 159-189.
- FLOCH, J.-M., - 1995, *Identità visive*, Milano, Franco Angeli.
- FONTANILLE, J., - 1999, *Sémiotique et littérature. Essai de méthode*. Paris, PUF.
- FONTANILLE, J., - 1995, *Sémiotique du visible – Des mondes de lumière*. Paris, PUF.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C., - 1998, "Emotion" in *Tensione et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.
- GENINASCA, J., - 1997, *La parole littéraire*. Paris, PUF.
- LEON, G., GIORDANI, S., - 2000, *Rovereto 1919-1939. Architettura, urbanistica, arte*. Rovereto, Nicolodi.
- GRASSI, L., PEPE, M., - 2003, *Dizionario di arte. Termini, movimenti, stili dall'antichità a oggi*. Torino, UTET.
- MERLEAU-PONTY, M., - 1994, *Linguaggio, Natura, Storia*, Milano, Bompiani.
- MUMFORD, L., - 1996, *Città nella storia*, Milano, Bompiani.
- NANNONI, D., - 1992, *Geometria Prospettiva Progetto*, Bologna, Cappelli.
- PEIRCE, C.-S., - 1980, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi.
- PEIRCE, C.-S., - 1969, "The fixation of belief", in *The Norton Reader*, New York, W.W. Norton & Company, Inc.
- QUIRK, R., GREENBAUM, S., - 1973, *A University Grammar of English*, Harlow (Essex - England), Longman.
- RICCI, D., SCAGNETTI, G., - 2007, "Diagrammi generativi", *Linea Grafica*, n. 370, Milano, Progetto Editrice, pp. 58-65.
- SEMPRINI, A. eds., - 1990, *Lo sguardo semiotico*, Milano, Franco Angeli.
- SHAPIRO, M., - 1995, *Lo stile*, Roma, Donzelli.
- THÜRLEMANN, F., - 1991, "Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918" in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di Lucia Corrain e Mario Valenti. Bologna, Esculapio, pp. 107-131.

THE PRINT PAGE SPACE AS AESTHETIC DISCOURSE

Art Semiotic in Democracy

- AAVV., - 1979, *Spécificité des sciences humaines en tant que sciences*, Genova, Tilgher. (saggi di: Tonini, Destouches, Malherbe, Nowak).
- ANCESCHI, G., - 1981, *Monogrammi e figure*, Firenze, Usher.
- BARBIERI, D., - 1995, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, II ed..
- BARTHES, R., - 1966, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, in *Communication*, 8, Paris, Seuil, pp. 7-33.
- BLASELLE, B., - 1997, *Histoire du livre*, vol. I-II, Paris, Gallimard.
- BAXANDALL, M., - 2003, *Ombre e lumi*, Torino, Einaudi. (1995 – *Shadows and Enlightenment*, New Haven - London, YUP).
- BETTETTINI, G. - COLOMBO, F., - 1993, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani.
- BLANCHARD, G., - 1998, *Aide à la choix de la typographie*, La Tulière, Atelier Perrousseaux ed.
- BRANDT, R., - 2000, *Filosofia della pittura. Da Giorgione a Magritte*, Milano, Mondadori. (*Philosophie in Bildern*, DuMont Buchverlag, Köln, 2000).
- CAILLOIS, R., - 1986, *La scrittura delle pietre*, Genova, Marietti. (L'écriture des pierres, Genève, Skira).
- CALABRESE, O., - 1999, "La memoria geroglifica". Riflessioni semiotiche sul frontespizio dei "Principi di Scienza Nuova" di Gian Battista Vico", in: *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, a cura di Pier Luigi Basso e Lucia Corrain, Milano, Costa&Nolan.
- CAVALLO, G., CHARTIER, R., - 1995, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza; (ed. Fr. Seuil).
- COHEN, E.-D., - 1992, *Philosophical Issues in Journalism*, NewYork - Oxford, OUP.
- Courtés, J. - Greimas, A.-J., - 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori.
- ECO, U., - 1974, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- 1979a *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- 1979b *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- 1985 *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.
- 1990 *I Limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- 1995 *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani. (tr. It. a cura di Sandra Cavicchioli, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992)
- 1997 *Kant e L'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- 2007 *L'albero e il labirinto*, Milano, Bompiani.
- ELKINS, J., - 2007, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha dipinto davanti a un quadro*, Milano, Mondadori. (tr. Engl. *Pictures & Tears: A History of People Who have Cried in Front of Painting*, London, Routledge).
- EVERAERT-DESMEDT, N., - 2006, *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck Université.
- FIORANI, E., - 2000, *Leggere i materiali, con l'antropologia, con la semiotica*, Milano, Lupetti.
- FLOCH, J.-M., - 2005, *Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*. Roma, Meltemi, (tr. Fr. *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986).
- FONTANILLE, J., - 1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris , PUF.

- 1998 *Tension et signification*, Hayen, Mardaga ed. (avec, Claude Zilberberg)
- 1999 *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- GOODMAN, N., - 2003, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Milano, il Saggiatore. (1968 *Languages of Art*, Bobbs-Merrill).
- GRAIMAS, A.-J., - 1983, "Semiotica figurativa e semiotica plastica" in *Semiotica in nuce*, Vol. II. *Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 196-210.
- GRASSI, L. - PEPE, M., - 2003, *Dizionario di arte*, Torino, UTET.
- KRESS, G. - VAN LEEUWEN, T., - 1996 *Reading Images. The grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- Handke, P., - 1980, *Il mondo interno dell'esterno dell'interno*, Milano, Feltrinelli. (1969 - *Der innerwelt der Aussenwelt der Innerwelt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- LANDOWSKY, E., - 1997 *Présence de l'autre*, Paris, PUF.
- LE COURBOISIER, - 1951, *The Modulor*, sec. Ed. London, Faber and Faber.
- LINDEKENS, R., - 1971, *Sémiotique de l'image. Combinatoire des traits pertinents dans une image minimale, au niveau de cinq familles de caractères typographiques*, Urbino, STEU.
- 1976, *Essais de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique)*. Paris, Klincksieck.
- MARCIANI, F., ZINNA, A., - 1991, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- MCQUAIL, D., - 1995 *I media in democrazia*. Bologna, il Mulino.
- MERLEAU-PONTY, M., - 1964, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio.
- 1994 *Linguaggio, storia, natura*, Milano, Bompiani.
- NUTI, L., - 2008, *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milano, Jaka Book.
- PERULLI, P., - 2009, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi.
- PROUST, M., - 1954, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard.
- ROMANO, M., - 1993, *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Torino, Einaudi.
- SHAPIRO, M., - 1995, *Lo stile*, Roma, Donzelli ed. (1953 - *Style*, Chicago, UCP).
- 2003, *Tra Einstein e Picasso. Spazio-tempo, cubismo, Futurismo*. Milano, Christian Marinotti ed. (*The unity of Picasso's art - Einstein and cubism: science and art*, New York, George Braziller, Inc.)
- Zinna, A., - 2002, *L'invention de l'hypertext*, Urbino, Centro stampa dell'Università di Urbino.
- _Photograph: Bill Brandt, *Nude*, 1952, positive inverted.
- _Drawing: [Hémérographe, in *La Nature, Revue des sciences et de leurs application aux art et a l'industrie*, Paris, G. Masson, XXI année, 1ère sem., 1893].

_Schemes: semiotic configurations.

_Reading Iconography

Giotto, *Il dono del mantello*, Assisi, cattedrale.

Paolo Uccello, *John Hawkwood*

Piero della Francesca, *Pala di Brera*

Giovanni Pisano, *Cattedrale di Siena*

Simone Martini, *Maestà; Annunciazione*

Raffaello, con interventi di Michelangelo, *Scuola di Atene*

Leonardo, *Annunciazione*

Velasquez, *Las Meninas*

Manet, *Colazione sull'erba*

Gericault, *Zattera della Medusa*

Stefano Caol, *The Cat's Moon*

Una ricerca qualitativa in didattica della storia dell'arte: 2004-2009

LA SCENA PICTA DEL CRIMINE: TRA VISIONE ORGANICA E INTERTESTUALITÀ

David à Marat

ZALI, A., BERTHIER A., eds., - 1997, *L'aventure des écritures. Naissances*. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

BONA CASTELLOTTI, M., - 2006, *Percorso di storia dell'arte*, Torino, Einaudi.

FLOCH, J.-M., - 2003, *Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Stieglitz, Strand*. Roma, Meltemi.

COLLI, G., - 1975, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.

PAPA, S., - 1987, *Civiltà in cucina*. Napoli-Parigi 1832. Milano, Garzanti.

La mostra - *Egitto mai visto* - Collezione Schiapparelli - Castello del Buon Consiglio - Trento, 2009.

Interventi di controllo fatti dalle classi V A linguistico e V B linguistico di tenuta hanno favorito alcune delucidazioni che confermano l'idea dell'essai de methode di David.

Inventa il nome alla collana *I sensibili, conversando* a scuola, preso curiosamente da Arté nel 2002 alla SSIS di Rovereto. L'invenzione di nomi è un caso sfuggente che porta il semiologo a volte a divertirsi con zone della propria storia, incontri, scambi, e con l'interazione più sensibile con

il disegno di oggetti culturali: la sottolineatura conversazione su temi, è un luogo frequente della gestazione di influenze, certo sapendo che queste sono nate spesso prima di noi, potremmo solo restituirne delle sistematiche, oppure rivolgendoci a chi ha già un certo interesse, potremmo suscitare quella specie di meraviglia che ambisce a rimettere in corso testo e immagine. L'ingegno insegna la storia, spesso muore prima che gli sia riconosciuto alcunché, tal volta, la sua ingiunzione creativa, verso segni di responsabilità è così forte da non poter essere manifesta. Dire così infine che un testo debba essere sempre autoriale, oggi, spinge a mio avviso a generare una civiltà basata su una nuova forma di cooperazione testuale e intersoggettiva che l'egoismo di cui siamo fragili investitori forse solo vagamente intravede.