

# LA STRUTTURA GENERATIVA DEL SENSO DEL PAESAGGIO

Carlo Socco

*“... minacciando le cose di negare loro il nostro riconoscimento, si accredita infine, se non come loro principio proprio per lo meno come condizione della loro possibilità per noi, l’oggettività, l’identità a sé, la positività, la pienezza. La cosa così definita non è la cosa della nostra esperienza, è l’immagine che se ne ottiene proiettandola in un universo in cui l’esperienza non si annoderebbe su niente, in cui lo spettatore si distoglierebbe dallo spettacolo: in breve, confrontandola con la possibilità del nulla”*

*(M. Merleau-Ponty, Il visibile e l’invisibile).*

## 1. Il riconoscimento

Il dialogo con il paesaggio è possibile solo dopo che si sia riconosciuto il paesaggio: l’atto del riconoscimento precede il dialogo, lo rende possibile e lo condiziona.

È nell’atto del riconoscimento che il paesaggio assurge dal livello della percezione al livello del senso e del linguaggio e, infine, di un possibile dialogo che porti alla sua narrazione. Il mio intervento riguarderà questo *prius*, cioè il momento sorgente del senso del paesaggio; il momento del disvelarsi del mondo di fronte alla coscienza; l’atto in cui, assegnando al mondo un’esistenza, il soggetto si installa come essere nel mondo; perché, in fondo, l’instaurare il dialogo con lo spettacolo del mondo non è poi altro che un rispondere al bisogno di affermare il senso del proprio esistere di fronte all’indifferenza dell’Universo e, come dice Merleau-Ponty nella citazione sopra riportata, alla possibilità del nulla.

Ma qui non interessa tanto affrontare la dimensione filosofica del problema (che peraltro attraversa tutta la storia del pensiero filosofico), quanto piuttosto l’aspetto – per così dire – del meccanismo che porta dalla percezione alla significazione.

Il problema può essere enunciato in questi termini: come avviene il passaggio dall’informazione dello stimolo percettivo del mondo al significato del mondo? Dire che l’uomo possiede il dono del linguaggio è un po’ come dire che l’uomo è, tra le altre cose, una macchina semiotica, che trasforma informazione sensoriale in senso, in significato e in discorso.

Di questa macchina non interessa qui indagare il funzionamento dell’*hardware* neuronale, ma del *software* che consente di mettere in formato semiosico, cioè significante, l’informazione dello stimolo percettivo e di collegarla con qualche significato depositato nella nostra enciclopedia mentale, nell’immaginario della nostra visione del mondo. Il tema è rilevante per la psicologia della conoscenza ed è centrale per la semiotica (Eco, 1997) e sarà proprio da un punto di vista semiotico che lo affronteremo.

## L'immaginario

Il paesaggio si manifesta sotto forma di aspettualità di un luogo: esso non è altro che il senso che noi assegniamo ai luoghi a partire dall'aspetto del volto che essi manifestano (Magli, 1996). È da questo atto costitutivo del luogo come senso che nasce il paesaggio e il possibile discorso su di esso, quel discorso che, a partire dalla percezione del mondo esterno, si alimenta scavando nella memoria alla ricerca di un paesaggio familiare.

Immaginiamo dunque di trovarci in un luogo: lo vediamo e lo riconosciamo come un luogo noto, o ignoto; di lì in avanti il luogo si trasforma in discorso: ma fermiamoci prima che il discorso cominci, fermiamoci, appunto, al momento del riconoscimento.

Tutto comincia con lo stimolo percettivo, il quale è appunto un'informazione che s'imprime sulla retina dell'occhio.<sup>1</sup> Quest'informazione allo stato di pura stimolazione fisiologica è, per dirla in linguaggio informatico, in formato "*raster*", come quella di uno scanner, cioè un mero campo di differenze tra *pixel*. Come dicono gli informatici, si tratta di un'informazione "stupida", cioè non significativa. Per renderla tale occorre passarla in formato "*vector*". Bisogna cioè che i punti appartenenti alle stesse linee e alle stesse superfici vengano individuati come tali, facendo da essi emergere lo schema delle cose e i loro tratti distintivi. Cos'è che consente questa vettorializzazione dell'informazione *raster* dello stimolo e il conseguente riconoscimento delle cose?

Sull'argomento mi pare si sia raggiunta una certa concordia di giudizi: il riconoscimento è possibile tramite quel formante figurativo che è la Gestalt. Io riconosco il leone che mi viene incontro solo se ho una Gestalt del leone. Noi possediamo, nel nostro immaginario, delle Gestalt categoriali – la Gestalt del leone – e delle Gestalt individuali – la Gestalt di Mario – che ci consentono di riconoscere occorrenze individuali come appartenenti a categorie, e di distinguere tra loro le singole occorrenze individuali.

Le Gestalt sono impronte mnesiche che, sovrapposte al formato raster dell'informazione percettiva la trasformano in informazione significativa: prima che questa sovrapposizione avvenga, non vi è riconoscimento. La Gestalt è il significativo del segno nella semiosi percettiva, così come la parola lo è nel linguaggio scritto o parlato. Essa è l'informazione referenziale alla quale associamo l'informazione inferenziale del significato (Socco, 1998b).

Senza Gestalt nessun riconoscimento è possibile; il riconoscimento avviene nel momento in cui, attingendo, dalla mia collezione mentale di Gestalt, riesco a trovarne una che combacia con le linee di discontinuità dell'informazione *raster* dello stimolo.

Una buona intelligenza artificiale deve avere una buona dotazione di Gestalt, altrimenti il men che le possa capitare è di inciampare continuamente in cose ignote.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Qui appuntiamo la nostra attenzione sulla percezione visiva, ma sappiamo che l'informazione percettiva del mondo deriva anche dagli altri sensi. Tuttavia il discorso che possiamo fare sulla percezione visiva, dal punto di vista della struttura formale che regola la seriosità percettiva, ha una valenza generale, perché, semioticamente parlando, i nostri sensi trasformano stimoli percettivi in significanti che veicolano significati, cioè in segni (Socco, 1998b).

<sup>2</sup> Come si è detto alla nota precedente, dal punto di vista semiotico, il modello strutturale della percezione visiva è trasponibile sugli altri sensi; per i quali però non possiamo più parlare di Gestalt, ma di un qualche schema mnemonico di formanti uditivi, olfattivi, tattili tramite il quale riconosciamo le diverse occorrenze del mondo come qualcosa di già esperito: sento alle mie spalle una cadenza di rumori nei quali riconosco dei passi in avvicinamento; questo riconoscimento non sarebbe possibile se non avessi nella

## 2. Presa estetica e valenza estetica

La Gestalt, così come l'abbiamo delineata, sa appunto di una dotazione da intelligenza artificiale, che è qualcosa di molto diverso dall'animalità cui l'uomo appartiene. In effetti, il riconoscimento del mondo non è una peculiarità dell'umano: io riconosco quella cosa, che a balzelloni mi viene incontro, come un leone; devo però onestamente ammettere che il leone mi deve aver riconosciuto come qualcosa fatto di carne ed ossa. Ciò che fa la differenza tra me e il leone è che di lì in avanti io posso fare su di lui un lungo discorso, in cui, addirittura, potrei smaterializzarlo in una metafora; mentre lui non riesce ad andare molto al di là di qualcosa di rozzamente simile alla nostra idea di preda.

C'è però qualcosa d'altro che ci accomuna: nell'istante stesso del riconoscimento siamo stati colti da una sorta di impulso passionale, qualcosa che appunto appartiene alla nostra comune istintualità animale e che aggiunge alla meccanica cognitiva del riconoscimento una valenza per me negativa, tant'è che l'avverto sotto forma di terrore, mentre per il leone, probabilmente, si manifesta come selvaggio e irrefrenabile desiderio.

Sin dal momento del riconoscimento dove il cognitivo non si è del tutto distaccato dalla sensorialità, dall'estesia, il rapporto dell'animale con il mondo è sempre anche un assegnare agli eventi del mondo delle valenze (Leroi-Gourhan, 1964). La percezione del paesaggio porta al riconoscimento cognitivo del medesimo dentro il nostro immaginario gestaltico; quest'immagine interiore non si carica però solo di un qualche significato, ma anche di una valenza che imprime al significato un senso; è teleologicamente orientata sulla base di determinati valori: il riconoscimento è sempre una valorizzazione del mondo. L'inconfondibile indicatore del processo di valorizzazione è un qualche sentimento, un sentire di sé che genera emozione; senza questo sommovimento interiore rimarremmo inerti: se l'improvvisa paura per il leone non mi afferrasse alla gola, probabilmente mi lascerei freddamente e cognitivamente sbranare.

Troppo spesso nella semiotica cognitiva – ma per quanto mi risulta anche nella psicologia cognitiva – si è trascurata questa inscindibile unità tra senso e valore, tra riconoscimento e sentimento, tra cognitivo ed emotivo, trasformando così l'uomo (e i leoni) in intelligenza artificiale.

La Gestalt è radicata nel profondo; per dirla con Greimas essa è legata al timico, alla foria e sempre vira verso l'euforia o verso la disforia, che avvertiamo sotto forma di presa estetica (Greimas, Fontanille, 1991). È con l'ascesi verso il cognitivo, verso il culturalizzato che l'estesico si evolve nell'estetico, che è appunto frutto di quel linguaggio che mi rende incomparabilmente superiore al leone ... anche se non sempre.

## 3. La Gestalt del paesaggio

Ciò premesso, può essere interessante cercare di capire quale sia il formato della Gestalt del paesaggio. Per la semiotica dello spazio (Cavicchioli, 1996) – ma anche per

---

mia memoria un modello sonoro della cadenza dei passi: questo modello sonoro è l'equivalente semiosico della Gestalt per i messaggi visivi.

la psicologia dello spazio – il tema è d'importanza cruciale. La Gestalt ha sempre fatto i conti con gli oggetti ma raramente con le scene in cui gli oggetti s'inseriscono; dato però che noi riconosciamo a blocchi le scene (Violi, 1997), cioè come un tutt'uno inseparabile alla stregua di un volto, dobbiamo presumere che anche queste, come i volti, abbiano le loro Gestalt, per cui, se dico “il paesaggio senese”, faccio emergere, nel pensiero visivo (Arnheim, 1969) di chi mi ascolta, delle icone che riassumono i tratti distintivi di quel tipo di paesaggio.

Ho introdotto il concetto di scena, perché mi sembra che questa sia la forma in cui si presenta il paesaggio di un luogo.<sup>3</sup> La Gestalt del paesaggio mette in un formato atto alla semiosi, cioè alla significazione, l'informazione percettiva della scena e ne consente il riconoscimento: qual è dunque la struttura semiotica di questo formato?

Simuliamo un atto di riconoscimento del paesaggio di un luogo. Ipotizziamo di trovarci in un posto da cui scorgiamo un paesaggio fatto di colline a seminato, con in cima delle cascine, circondate da gruppi di cipressi, accessibili da strade che sinuosamente salgono lungo i versanti, accompagnate da filari di cipressi; qui e là macchie di ulivi.

Ora, è molto probabile che questa concisa descrizione abbia evocato nella mente del lettore proprio quell'icona codificata che è il paesaggio senese. Data la notorietà di questa icona, per attivare l'atto del riconoscimento non è stato necessario ricorrere ad un'immagine, ma sono state sufficienti poche essenziali parole che si riferiscono ai contenuti inconfondibili di quel paesaggio.

La Gestalt deve innanzitutto consentire di riconoscere il contenuto semantico del paesaggio, i segni di cui è composto, cioè gli oggetti e i loro significati. È questo un primo essenziale livello informativo: la Gestalt incorpora l'informazione significativa degli oggetti di cui la scena è costituita e consente di associare a questa informazione il significato, cioè il *contenuto semantico*.

Ma se avessi detto che le case sono disposte a metà versante, lungo il quale sono tracciate le strade che vi corrono orizzontalmente, accompagnate da filari di ulivi e, qui e là, macchie di cipressi piantati a squadro come si fa con i pioppeti, molto probabilmente qualche dubbio di trovarsi nel Senese si sarebbe insinuato nell'ascoltatore. Eppure gli oggetti – il contenuto semantico – sono gli stessi: colline, case, strade, cipressi, ulivi. Solo che sono fuori posto rispetto alla nostra Gestalt del paesaggio senese: per questo essa non combacia con l'immagine e questo non combaciare non fa approdare al riconoscimento.

Ciò che in questa seconda descrizione della scena del luogo è diverso dalla precedente descrizione è la struttura topologica del paesaggio; cioè la struttura delle posizioni dei segni nel componimento spaziale del testo paesaggistico. Come si sa, la struttura che fissa la posizione dei segni in un testo è la sintassi. Potremmo allora dire che la riconoscibilità di un paesaggio non dipende solo dai tratti pertinenti che consentono di individuare il contenuto semantico dello spazio scenico, ma anche dalla *struttura sintattica* del medesimo.

Prendiamo ora a riferimento le colline del Chianti e quelle del Barolo. Ci troviamo di fronte a due tipi di paesaggi che, in termini di contenuto semantico e di struttura sintattica, sono molto simili: colline con in cima cascine e borghi, versanti rigati da vigneti coltivati con grande cura, qualche macchia di bosco nei fondovalle diserti dal sole. Tuttavia, chi conosce bene le colline del Chianti e quelle del Barolo (oltre a

---

<sup>3</sup> Sul concetto di scena e sulla sua importanza nei processi di riconoscimento, mi sembrano fondamentali gli studi che fanno capo alla *Frame Semantics* (Fillmore, 1975).

denunciare la propria indiscutibile competenza in fatto di vini) sa che questi due tipi di paesaggi non possono essere confusi: è diversa la forma delle case, sono diversi i colori della terra, la trama dei vigneti, l'andamento delle colline. Qui non si tratta né di contenuto lessicale, né di sintassi, ma di forme, colori, *texture*, andamenti: cioè di componenti eidetiche e cromatiche o, come solitamente si dice, *morfologiche*.

È strano come la Gestalt porti in sé una struttura informativa che richiama i capitoli fondamentali della grammatica linguistica: la semantica, la sintassi e la morfologia. Ma forse non è poi tanto strano se si riflette al fatto che questi tre livelli informativi sono alla base di ogni forma di linguaggio, compreso dunque quello che usiamo per trasformare l'informazione visiva del paesaggio nella sua interpretazione (Hjelmslev, 1943). È questa grammatica della percezione che rende possibile riconoscere il paesaggio, significarlo e strutturarlo narrativamente.

#### 4. Il paesaggio estetico

Nel modello di Gestalt paesaggistica, che abbiamo sopra tratteggiato, non si è fatto cenno alla valorizzazione estetica-estetica, che sempre pervade l'evento percettivo. D'altra parte, ogni buona grammatica, dopo aver trattato di morfologia, di sintassi e di semantica, non può evitare di fare i conti con le forme della valorizzazione poetica, perché il poetico è un valore in più di cui occorre cercare di spiegare il meccanismo che lo genera.

Non vi è qui spazio a sufficienza per trattare con un minimo di respiro l'argomento; ma possiamo brevemente accennare ad alcuni meccanismi del processo di valorizzazione estetica del paesaggio. Peraltro il tema non è secondario, perché se vi è dialogo con il paesaggio, dobbiamo ammettere che questo è immancabilmente un dialogo a sfondo estetico (Socco, 1998a).

Abbiamo visto che il contenuto informativo del paesaggio è articolato sui tre livelli del contenuto semantico, della sintassi e della morfologia. L'informazione significativa e i relativi significati sono tutti qui; al di fuori di questi tre livelli informativi vi è il nulla. O, perlomeno, nulla che possa entrare nel dominio del senso alla portata dell'umano.

Dunque, se dal paesaggio scaturisce la valenza della sua esteticità, questa non può che emergere dal contenuto informativo presente a questi tre livelli. Una cosa la si può dire con certezza fin d'ora (anche perché l'abbiamo imparata studiando la grammatica): tutti e tre i livelli informativi concorrono, con un proprio specifico apporto, alla valorizzazione estetica del paesaggio; vi concorre il contenuto semantico, vi concorre la struttura sintattica e, ovviamente, anche la composizione morfologica.

Allora il problema può essere posto in questi termini: a ciascun livello vi è un'informazione più o meno complessa e suscettibile d'innomerevoli variazioni; al variare dell'informazione, varia la valenza estetica nel senso che può apparire, esaltarsi, attenuarsi, scomparire, virare al negativo. Il problema è di capire se le variazioni che producono valenza estetica sono soggette a qualche regola generale o se sono del tutto caotiche: possiamo tranquillamente propendere per l'esistenza di una qualche regolarità, seppure morbida e sfumata.

Prendiamo ad esempio il livello informativo della sintassi e giochiamo ad introdurre in un paesaggio una semplicissima variazione sintattica. Immaginiamo di avere di fronte a noi un prato che, in dolce declivio sale sulla destra fino alla curvatura del culmine di una collina che si staglia contro il cielo; sulla sinistra, in un piccolo avvallamento, una

macchia di cipressi. Prendiamo uno dei cipressi e spostiamolo dalla macchia sul culmine della collina, solitario. Il contenuto semantico del paesaggio non si è modificato (gli oggetti sono gli stessi), così le componenti morfologiche; vi è stato solo uno spostamento di un oggetto nella struttura topologica del luogo; ma quell'oggetto, che prima era un semplice albero confuso tra gli altri, ora ha assunto una connotazione prima assente: che ci fa quel cipresso solitario che svetta in cima alla collina, sfidando il vento e dominando il panorama? Esso non è più solo un cipresso, poiché si è caricato di quel sovrappiù di senso che connota i simboli. Non è cambiato il suo significato primo, quello denotativo di "cipresso"; ma il suo significato secondo, la sua connotazione: quel semplice spostamento gli ha conferito un sovraccarico semantico di natura estetica. La tecnica che ci ha consentito di aggiungere a quel paesaggio il sovrappiù di questa valenza estetica è abbastanza semplice da decifrare: si è giocato sull'asse della verticalità (ponendo in posizione elevata l'oggetto gli abbiamo conferito un ruolo dominante nella scena del paesaggio), ma soprattutto si è giocato sull'effetto di isolamento dell'oggetto collocandolo nel vuoto, che è sempre lo scenario che si addice a ciò che vogliamo far apparire come unico.

La struttura sintattica del componimento paesaggistico concorre dunque alla valorizzazione estetica del medesimo; perché, cambiando la posizione dei segni, questi assumono prospettive comunicative diverse, che possono generare significati connotativi portatori di sovraccarico semantico, e si sa che il sovraccarico semantico è uno dei motivi della valorizzazione estetica (Eco, 1975).

Proviamo ora ad agire sul piano vero e proprio del contenuto semantico; proviamo cioè a sostituire, nella scena del paesaggio, un oggetto con un altro e vediamo l'effetto che fa. Se l'oggetto è insolito per quella scena (una grande barca al posto di quel cipresso in cima alla collina), la nostra Gestalt della scena ne rimane spiazzata e avvertiamo un effetto di sorpresa. Questo scombinamento della scena abituale ci pone in tensione abducente, perché il senso dell'oggetto e quello della scena non sono più i soliti: il testo paesaggistico si fa ambiguo. In questo modo si suscita il sensazionale che deriva dalla decontestualizzazione delle cose, tramite la quale si creano scene nuove che esigono significati nuovi e che aprono il potenziale ermeneutico del testo e, come si sa, quanto più il testo è aperto, tanto più assume valenza estetica (Eco, 1962). La tecnica è nota e ormai ampiamente abusata dalla pubblicità. Emblematici sono i videoclip della videomusic, dove si scorge la cantante che balla sullo sfondo di scene improbabili che mutano in rapida successione in modo da non lasciar tempo all'interpretazione. Al fondo di queste visioni (o almeno di quelle più riuscite) rimane solo il sapore dello spaesamento.

In ultimo possiamo fare un rapido cenno alle possibilità di azione che si presentano sul piano dell'informazione morfologica. Qui il discorso può essere davvero rapido, perché siamo agevolati dalla conoscenza del lavoro che scultori e pittori fanno con materiali e colori. Si tratta, modellando una qualche porzione di materia, di farle esprimere uno stato d'animo, di quiete o di tormento, di peso o di leggerezza, di trasparenza o di cupezza. Il senso di leggerezza, di cui qui si tratta con riferimento al paesaggio, è di quella stessa natura della leggerezza del testo letterario di cui parla Calvino nelle *Lezioni americane* (Calvino, 1988). Nel paesaggio si gioca sull'impasto materico e sulla plasticità del modellamento per conferirvi ridondanza espressiva e si sa che la ridondanza espressiva produce anch'essa apertura del testo e dunque valorizzazione estetica (Greimas, 1984).

Il lavoro di valorizzazione estetica, ovviamente, è ben più complesso di quanto gli esempi brevemente descritti possano far credere: qui ci si è limitati ad alcuni cenni ai meccanismi più noti tra quelli in grado di infondere nella scena del paesaggio quegli effetti di sovraccarico semantico, di apertura ermeneutica e di ridondanza espressiva, che sono appunto i motivi di fondo della valorizzazione estetica. Questi motivi, che abbiamo analizzato separatamente per mostrare come ad ogni livello informativo (semantico, sintattico e morfologico) agiscano meccanismi di valorizzazione estetica, nella realtà della visione sono cooperanti e sinergici e, tutti insieme, conferiscono al volto del paesaggio la sua inconfondibile *Stimmung* (Magli, 1995).

## 5. Educare al dialogo con il paesaggio

Il paesaggio è forse uno dei testi ermeneuticamente più aperti. Esso ha la capacità di generare discorsi e sentimenti diversi non solo in relazione ai vari osservatori, ma anche in relazione ai diversi stati d'animo dello stesso osservatore.

Però questa interpretazione, a meno dell'insensatezza, non è mai arbitraria. Nella mia interpretazione del paesaggio sono condizionato dall'informazione significativa della Gestalt e dai significati depositati nel mio immaginario. È vero che l'interpretazione del paesaggio è soggettiva – e ancor più lo è l'apprezzamento della valenza estetica – ma è anche vero che essa è regolata da una grammatica.

E allora si pone un problema di educazione alla corretta lettura grammaticale del paesaggio. Tutte le interpretazioni sensate sono legittime, ma alcune sono più colte di altre; il problema è di portare la cultura media del paesaggio ad un livello che corrisponda almeno a quello elementare dell'alfabetizzazione, altrimenti il dialogo con il paesaggio si impoverisce fino all'insignificanza e alla più ottusa insensibilità verso tutto ciò che ne sfigura il volto. E abbiamo buone ragioni per affermare che, visto l'esito, nel nostro Paese vi sia un elevato tasso di analfabetismo paesaggistico.

A chi ha la responsabilità di progettare e di modificare paesaggi è giusto chiedere qualcosa di più che il saper leggere correttamente e saper interpretare fecondamente il paesaggio: l'architetto del paesaggio deve saper fare i conti con i meccanismi generativi della bellezza del paesaggio. L'architetto del paesaggio ha un problema: arricchire e sensibilizzare il proprio immaginario gestaltico, per creare scene in cui sia piacevole recitare il quotidiano.

## Riferimenti bibliografici

- Arnheim, R. (1969) *Visual Thinking*, Berkeley, Los Angeles.  
Calvino, I. (1988) *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.  
Cavicchioli, S. (1996) "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in *VS. Quaderni di studi semiotici*, n. 73/74, pp. 3-44.  
Eco, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.  
Eco, U. (1997) *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.  
Eco, U. (1962) *Opera aperta*, Mondadori, Milano.  
Fillmore, C. (1975) "An Alternative to Checklist Theories of Meaning", in *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley, California.

- Greimas, A. J. (1984) "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques*, Documents, 60, Paris.
- Greimas, A. J., Fontanille, J. (1991) *Sémiotique des Passions*, Ed. du Seuil, Paris.
- Hjelmslev, L. (1943) *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin.
- Leroi-Gourhan, A. (1964) *Le geste et la parole. Technique et langage*, Ed. A. Michel, Paris.
- Magli, P. (1995) *Il volto e l'anima*, Bompiani, Milano.
- Magli, P. (1996) "Visus amoenus: volto e paesaggio", in *VS. Quaderni di studi semiotici*, n. 73/74, pp. 177-192.
- Socco, C. (1998a) *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- Socco, C. (1998b) "Considerazioni sulla struttura formale del segno", in *VS. Quaderni di studi semiotici*, n. 80/81, pp. 161-180.
- Violi, P. (1997) *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano.