

L'INTENZIONE DI COMPRENDERE L'IMMAGINE NELLA SUA FUNZIONE E FUNZIONALITÀ SEMIOTICA, SIA PURE ALLA CONVERGENZA DI ESIGENZE FILOSOFICHE, COGNITIVE, SCIENTIFICHE OLTRE CHE LETTERARIE O ARTISTICHE, NON È DEI NOSTRI GIORNI COME IN EFFETTI NON È DEI NOSTRI GIORNI LA CREAZIONE DI PRESUPPOSTI SEMIOTICI PER UN METODO DI ANALISI DEI LINGUAGGI.

# Breve storia dell'immagine semiotica

LUIGI TASSONI

**I**NTUITIVAMENTE SI PUÒ RISALIRE FINO ALLE ORIGINI DEL PENSIERO ANTICO, E A QUELLA ESPOSIZIONE SUO MODO SISTEMATICA CHE SI DEVE AGLI STOICI, NONCHÉ ALLE CURIOSITÀ DEI FILOSOFI GRECI IN GENERE (PLATONE IN TESTA, COME RAMMENTO QUI NEL CAPITOLO INTRODUTTIVO), FINO AD ARRIVARE A GRANDI BALZI AD AGOSTINO (CFR. QUI IL CAPITOLO 3), E, SEMPRE COME CANGURI MILLENARI, A QUEL JOHN LOCKE CHE NEL 1690 ASSEGNA ALLA *SEMEIOTICHÉ* IL RUOLO DI SCIENZA CON DIGNITÀ DI INDAGINE. A TACER D'ALTRO. MA APPUNTO ALCUNI DECENNI PRIMA DEL CELEBRE *Essay*, l'attenzione più specificamente incentrata tanto sul linguaggio dei segni quanto sui segni come linguaggio dà frutto nel famoso *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1654, edizione accresciuta 1670). Il trattato di Tesauro consiste in una articolata, labirintica e affascinante esposizione di immagini e conseguenti immaginari, che non pretende di avere carattere sistematico. Là dove l'autore esamina le *arguzie*, ovvero una sorta di retorica della rappresentazione verbale, tocca il punto nodale della questione che molti conflitti ha generato in quanti l'hanno studiata, ovvero della relazione fra immagine come tale e pensiero verbalizzato, qui nello specifico scrittura come elaborazione e rappresentazione visiva. Dunque, è del tutto lecito qui concederci una parentesi sotto il segno di Tesauro, che scrive:

Le arguzie scritte sono Imagini delle vocali: peroché lo scritto è un segno della voce, e lo scrivere è un seminar parole sopra la pagina. Ma questa maniera è assai più varia, e più arguta, e più feconda d'ingegnosissimi parti, che la vocale. Percioché di qui nascono le Inscrizioni acute, i Motti delle Imprese, le Sentenze mozze, le Missive laconiche, i Misteriosi caratteri, gli Epigrammi, gli Hierogrammi, i Logogrifi, le Cifre, i Gerghi, che in mille accorte maniere palesano i concetti col ricoprirli. (Tesauro, 1670, p. 20)

A parte la suggestione che nel Sei e nel Settecento coinvolge molta parte del pensiero più impegnato (si pensi, ad esempio, a Vico), qui ci interessa quello speciale rapporto intuito da Tesauro tra segno grafico e segno fonico, voluto, a volte ingenuamente, per disegnare e designare un'immagine del pensiero così come il pensiero in quanto immagine (discorso per immagini, fantastico, criptico, non apparente), per cui è possibile che si «palesino i concetti col ricoprirli», ovvero che si mostri la cosa da dire o da rappresentare nascondendola dentro segni di varia natura. E appunto i segni di varia natura, come spie che mettono in funzione un codice espressivo, comunicativo e cognitivo a un tempo, possono partire per Tesauro da quel potenziale dispositivo semiotico che è il corpo umano:

Tal che possiam dire che le Parole son Cenni senza movimento, e i Cenni son Parole senza romore. Parlano gli occhi con gli occhi: e hanno ora il riso, e ora il pianto per parole. Parlano le ciglia coll' inarcarsi e spiegarsi, parla la bocca, or sogghignando, or sospirando, parla tutto il capo, affermando o negando, parlano i piedi, or tripudiando di gioia, or battendo il suolo distizza, parlano le braccia, or supplici e stese, or inalzate e festanti, parlano le mani tutto ciò che la lingua sa dire e l'arte sa fare. Tutte le dita sono alfabeti, tutto il corpo è una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri, e cancellarli. Insomma egli è meraviglia come l'Anima tenga ascoso alcun pensiero, havendo d'intorno tante spie quante membra. (Tesauro, 1670, p. 24)

Naturalmente anche per Tesauro tanto la parola udita quanto la figura vista consentono di formarsi *immagini delle cose*, ovvero di chiamare in causa una realtà referenziale, e soprattutto di avviare un processo di trasformazioni mentali che oggi chiameremmo immaginario, vero punto di attrazione del suo trattato, entro il quale si produce una modificazione dei referenti (del riferimento alle cose in quanto immagini):

le Parole passando per le orecchie, non meno che le pitture passando per gli occhi, stampano altrui nella mente le vive Imagini delle cose. La mente adunque (...) ad ogni tua parola successivamente nelle rappresentate forme si trasforma: e fa che l'Anima gioisca, se quelle son gioiviali inhorridisca se horribili se grandi, ammiri se vili, dispregi: i quai mutamenti nel mutamento del ciglio e del sembiante dell'Uditore, come in ispecchio naturale dell'Anima, se malizia nol macchia, vedrai manifestamente apparire. (Tesauro, 1670, p. 155)

Da questi pochi cenni sembrerebbe che l'uomo semiotico di Tesauro sprizzi energia comunicativa da tutti i pori del corpo, trovandosi in quella posizione di rapporto con il reale secondo la quale, se è lecito percepire con tutti i sensi, è egualmente possibile inviare istintivamente segnali, tracce, messaggi, tutto un insieme di indicazioni persino provvisorie, prima ancora che discorsi, anche al fine di farsi percepire.

Nel disegno di una ipotetica storia dell'immagine semiotica, l'immagine in generale sembra essere stata considerata prima di tutto da un punto di vista esterno, come insieme referenziale finito a cui magari rapportarsi per metafora, analogia, corrispondenza, e non sempre come insieme di elementi, e in codici differenziati, anche come percezione a vari livelli. E uno dei punti più spinosi, come si diceva, ha

rischiato di essere il suo rapporto con il pensiero verbalizzato: l'immagine a livello di elaborazione nella mente dell'uomo che è capace di pensare parole in quanto parole. In qualche maniera l'immagine nella sua genericità corrisponde all'ipotesi di un pensiero pre-linguistico che non trova pieno rispecchiamento nell'articolazione del linguistico. L'immagine, informe come quella informale, per esempio dei sogni, si inserisce nell'ordine del linguaggio e nell'ordine del discorso, ma portando con sé l'elemento inquietante e insieme produttivo del caotico. In ogni caso par logico parlare tanto nel caso delle immagini, come la semiotica novecentesca dice sin dai suoi albori, quanto nel caso della lingua e dei linguaggi, di insiemi frammentati, ovvero di significanti che nella loro articolazione tracciano il Senso, ovvero il discorso stesso. Solo se si commette l'errore di far combaciare il Significato con il Referente (vedi la *Breve storia del referente*, a cui questo capitolo si richiama, in Tassoni, 1999, pp. 227–240) si rischia di pensare all'immagine come ad un riflesso di oggetti, di cose, di referenti stabiliti, e inequivocabili. Se invece si guarda alla questione diversamente, e si intende il differente spazio di azione occupato dal Referente rispetto a quello del Significato, meglio si comprende in che misura la funzione del Referente assuma una sua dignità nell'operazione semiotica di presa di coscienza cognitiva del reale o di «interpretazione del mondo»: ed è a questo punto che anche lo statuto dell'immagine andrà considerato da un'altra prospettiva e secondo una dinamica cognitiva del tutto nuova.

Dice Foucault, segnalando il passaggio fondamentale avvenuto nella storia culturale dell'epoca moderna, proprio l'epoca segnata dai Locke e dai Tesauro: «il linguaggio, invece di esistere in quanto scrittura materiale delle cose, non troverà più il proprio spazio se non nel regime generale dei segni rappresentativi» (Foucault, 1996, p. 57)

Come abbiamo visto con Tesauro, quando la mente percepisce qualcosa se ne figura un'immagine, che può essere la raffigurazione generalizzata di cose o cose in movimento, o segnali, o lettere dell'alfabeto, o parole visualizzate mentalmente. A livello percettivo l'immagine si comporta, dunque, come Referente e anche come Segno, quindi nessuna paura se essa si mostra in uno dei possibili linguaggi o codici che l'uomo ha facoltà di intendere: linea, alfabeto, profumo, suono, calore, sapore che sia. Evidentemente la supremazia della lingua, delle lingue umane, fa in modo che qualsiasi tipo di immagine percepita o prodotta cerchi, ma non in assoluto, una traducibilità linguistica. Questo decentramento della supremazia della lingua a favore della relazionabilità fra codici-linguaggi d'altra natura ha determinato nel mondo contemporaneo la necessità di interrogarsi sul ruolo dell'immagine come contenitore e come produttore a più livelli, ipercodificato, costituita da frammenti interdipendenti fra loro. Ed è appunto questa difficile configurazione che cercheremo di intendere riportando le questioni sul tracciato della semiotica nella sua storia più recente: ovvero cercheremo di capire, fra gli interstizi del pensiero semiotico, di quale base ha bisogno per prodursi l'immagine e, in senso opposto, quali operazioni deve compiere la mente umana nel momento in cui percepisce un'immagine come frutto dei cinque sensi (isolatamente o combinati), come frutto dell'elaborazione mentale, creativa, tecnologica, onirica, e così via.

Alla convergenza di queste due frecce (produzione e percezione) sta l'immagine come superficie composita: in questo modo vedremo prima di tutto come lo statuto dell'immagine, in qualsiasi campo, non poggi su certezze, e come essa non nasca mai dal niente, da una *tabula rasa*, e anzi necessiti sempre di «materiali» intralinguistici, agenti spesso come collegamento fra campi, saperi e discipline differenti. Che lo sapessero o no i semiologi, l'immagine è l'oggetto semiotico per eccellenza, tanto affascinante quanto spesso sfuggente.

## SAUSSURE

Nel *Cours de linguistique générale*, quando Ferdinand de Saussure tenta di finalizzare alcune operazioni che nascono nel linguaggio, non può fare a meno di porsi in una posizione intermedia, ovvero tra il problema del funzionamento della mente umana e quello della sua relazione con la realtà circostante. Una situazione elementare, certamente, ma che negli anni in cui Saussure lavora alle sue note e appunti (per i corsi universitari tenuti a Ginevra fra il 1906 e il 1911), assume un carattere piuttosto originale.

Ripercorriamo ora alcuni punti salienti delle lezioni ginevrine, che configurano una inconsapevole teoria dell'immagine verbale rispetto a tutto ciò che *non è verbale*. Dunque, Saussure separa l'aspetto non verbale da quello verbale come produttori di immagini (a differenza del nostro Tesoro che li fondeva reciprocamente trovandovi addirittura delle somiglianze, e considerandoli produttori e prodotti a un tempo), e si concentra soprattutto sul «segno figurativo verbale», come lo chiamerà Lotman (Lotman, 1976, pp. 71–73).

Saussure pensa che

l'immagine verbale non si confonde con il suono stesso e che è psichica allo stesso titolo del concetto ad essa associato. (Saussure, 1976, p. 22)

L'immagine verbale è qui un risultato, o meglio il risultato di un'operazione psichica fra suono e concetto (Significante e Significato).

L'atto di separazione, a cui alludevo più sopra, riguarda la pretesa (linguistica) di separare ovvero, come dice Saussure negli appunti per il *Cours*, di depurare la lingua da *tutto il resto*, onde poter pensare a una lingua come prodotto sociale basato su delle *impronte* comuni lasciate dall'attività ricettiva e coordinativa:

È attraverso il funzionamento delle facoltà ricettiva e coordinativa che si formano nei soggetti parlanti delle impronte che finiscono con l'essere sensibilmente le stesse in tutti. Come bisogna rappresentarsi questo prodotto sociale perché la lingua appaia perfettamente depurata dal resto? Se potessimo abbracciare la somma delle immagini verbali immagazzinate in tutti gli individui, toccheremmo il legame sociale che costituisce la lingua (Saussure, 1976, p. 23)

**UNIVERSALE LATERZA**

**UL**

# Corso di linguistica generale

Ferdinand de Saussure



NC  
12.2000

117

Ecco allora il primo nodo da sciogliere: se per Saussure l'attività ricettiva umana mira a creare queste impronte comuni e la lingua come prodotto sociale stabilisce la sua separazione da *tutto il resto*, sarà ben difficile per il futuro linguista e poi per il semiologo rendersi conto che *tutto il resto* si forma a livello di codici e linguaggi, o semplicemente traduzioni, che, sia pure nell'incertezza, forniscono di un codice a più livelli anche l'oggetto che non ne possiede uno autonomo, sociale, normativo (è il caso della fotografia detta da Barthes nel 1964 «messaggio senza codice»).

La scrittura invece garantisce una certa autorità e sicurezza normativa. Ma ecco che Saussure cerca di spiegarsene le ragioni di prestigio (rispetto alla forma orale) tracciando un interessante percorso che va dall'immagine grafica di una parola e arriva a essere addirittura terreno franco per il linguista. Leggiamo con attenzione il lungo brano:

Ma come si spiega tanto prestigio della scrittura?

1. Anzitutto, l'immagine grafica d'una parola ci colpisce come un oggetto permanente e solido, più adatto del suono a garantire l'unità della lingua attraverso il tempo. Il legame può essere superficiale e creare una unità meramente fittizia: esso è però percepibile assai più facilmente del legame naturale, il solo reale, il legame del suono.
2. Per la maggior parte degli individui le impressioni visive sono più nette e durevoli delle impressioni acustiche, cosicché ci si riferisce di preferenza alle prime: l'immagine grafica finisce per imporsi a spese del suono.
3. La lingua letteraria fa crescere ulteriormente l'importanza immeritata della scrittura. (...)
4. Infine, quando vi è discordanza tra la lingua e l'ortografia, il dibattito è difficilmente risolvibile per chiunque non sia linguista. Senonché il linguista non ha voce in capitolo e di conseguenza la forma scritta ha quasi fatalmente la meglio, poiché ogni soluzione che si richiama ad essa è più facile. Sotto questo aspetto la scrittura si arroga un'importanza cui non ha diritto. (Saussure, 1976, pp. 37-38)

Qui l'immagine grafica che prende il sopravvento sull'immagine acustica preoccupa Saussure che aveva legato a quest'ultima la sua definizione di Significante («image auditive»). Oggi ci preoccupa meno o non ci preoccupa affatto, giacché in entrambi i casi è la supremazia del Significante in generale a prender campo, e sensata si dimostra l'impostazione del linguista ginevrino che pone i due diversi tipi di Significanti, quello grafico e quello fonico, al centro dell'attenzione. *Graphé* o *phoné* che sia, si tratta di immagine che si presenta come Significante: si pone all'attenzione come concretezza, non ancora concettualizzata, materialmente percepibile, che penetra i sensi come elemento materiale (e non diversamente da quanto diceva Tesauro a proposito delle parole che passano «per le orecchie non meno che le pitture passando per gli occhi»).

Questa caratteristica, qui esemplata in miniatura, dell'immagine come Significante, che mantiene la sua materialità percettiva di Significante, rinviando altrove il discorso sul Significato e forse depistandolo, è una delle tipologie più sicuramente riferibili allo statuto dell'immagine.

Non poteva non domandarsi il curioso indagatore di Ginevra in che cosa consista la trasmissione fisiologica dell'immagine acustica, quella che più gli inte-

ressava, e allora eccolo con passione e acutezza disegnare una sorta di circuito che collega i cervelli di due individui, là dove, secondo Saussure, un concetto può far scattare nel cervello una corrispondente immagine acustica che viene emessa, mentre in chi riceve avviene una «associazione psichica di questa immagine con il concetto corrispondente» (Saussure, 1976, p. 21). E così via: dal fenomeno psichico al processo fisiologico (nel parlante), e viceversa (nel ricevente). Il circuito così disegnato cerca e crea corrispondenze, e dunque la percezione parte dalla materialità dell'immagine acustica per formalizzarsi in quel fenomeno psichico (per Saussure) che è il *concept*, ovvero il Significato nel Segno. Sappiamo che il semplice modellino avrà ripercussioni e applicazioni determinanti nella teoria della comunicazione (verbale), ma se estendiamo la nostra attenzione ben al di là del mero atto comunicativo, siamo proprio sicuri che la corrispondenza sia piena e infallibile?

Il potere dell'immagine come linguaggio dell'incertezza e, di pari passo, della possibilità (creativa e cognitiva) poggia su questo semplice dubbio. Dubbio che dovette sfiorare lo stesso Saussure dal momento in cui cominciò a occuparsi del pensiero considerandolo una massa amorfa e indistinta:

Psicologicamente, fatta astrazione dalla sua espressione in parole, il nostro pensiero non è che una massa amorfa e indistinta. Filosofi e linguisti sono stati sempre concordi nel riconoscere che, senza il soccorso dei segni, noi saremmo incapaci di distinguere due idee in modo chiaro e costante. Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è prestabilito prima dell'apparizione della lingua.

Di fronte a questo reame fluttuante, i suoni offrono forse di per se stessi delle entità circoscritte in anticipo? Niente affatto. La sostanza fonica non è né fissa né rigida non è un calco di cui il pensiero debba necessariamente sposare le forme, ma una materia plastica che si divide a sua volta in parti distinte per fornire i significanti di cui il pensiero ha bisogno. (Saussure, 1976, p. 136)

Rimanendo pur sempre nell'ambito dell'attenzione alla lingua, non riesce a fare a meno di creare un modellino riguardante il fenomeno del «reame fluttuante» del pensiero *caotico*: la lingua come intermediario tra pensiero e suono attraversa delle ondate, e consente di trarre fuori dal caos, dal fluttuare, dall'indicibile, ciò che può essere certamente detto:

Il ruolo caratteristico della lingua di fronte al pensiero non è creare un mezzo fisico materiale per l'espressione delle idee, ma servire da intermediario tra pensiero e suono, in condizioni tali che la loro unione sbocchi necessariamente in delimitazioni reciproche di unità. Il pensiero, caotico per sua natura, è forzato a precisarsi decomponendosi. Non vi è dunque né materializzazione dei pensieri, né spiritualizzazione dei suoni, ma si tratta del fatto, in qualche misura misterioso, per cui il «pensiero-suono» implica divisioni e per cui la lingua elabora le sue unità costituendosi tra due masse amorfe. Ci si rappresenti l'aria in contatto con una estensione d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si decompone in una serie di divisioni, vale a dire di increspature appunto queste ondulazioni daranno una idea dell'unione e, per dir così, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica. (Saussure, 1976, p. 137)

Qui è Saussure stesso a servirsi di immagini in modo funzionale, con lo scopo di spiegarci fenomeni, e ciò facendo ribadisce ancora la materialità tanto del pensiero quanto, ovviamente, del suono. È in questo senso che l'aspetto acustico è immagine: configura materialmente la possibilità di dire qualcosa sottraendo questo qualcosa all'indistinzione fluttuante, caotica, e perciò concreta, del pensiero.

E qui Saussure stesso, come dicevo, pensa per immagini. Non è in sé una scoperta sensoriale, e però ci suggerisce che l'intenzione implicita è quella di raffigurare i processi del significante fonico a livello di elaborazione mentale per immagini, e viceversa (ma la conclusione è mia) di ritenere l'immagine come Significante o insieme di Significanti. Il difficile cammino in cui si discute della sua relazione con l'universo dei Referenti possibili non era certamente da compiere in quella sede, fra i foglietti del *Cours*, che per di più escludono che ci si debba occupare del Referente, o almeno non danno importanza alla questione dal momento che sanciscono l'arbitrarietà del segno.

Ci basti fin qui aver rammentato che per Saussure il cervello funziona facendo ricorso ad immagini, sia che vi ricorra lo studioso con un uso rappresentativo ed esplicativo di fenomeni, sia che consideri la vista delle parole (le parole note) come immagine con valore ideografico per un comune lettore che le abbraccia in un sol colpo d'occhio (Saussure, 1976, p. 46). Allora è il *concept* in sé, come corrispondenza «esatta» con l'immagine acustica, a essersi allontanato, mentre l'ideografia colpisce la mente di questo lettore che si pone di fronte all'immagine della scrittura, necessaria al punto che se viene soppressa lascia, a dir poco, senza orientamento, come dice con «bella» similitudine ovvero ricorrendo ancora una volta ad un'immagine:

Quando mentalmente si sopprime la scrittura, chi è privato di questa immagine sensibile rischia di non percepire più niente altro che una massa informe di cui non sa che fare. È come se si levasse il salvagente a chi sta imparando a nuotare. (Saussure, 1976, p. 44)

## H U S S E R L

In effetti un sottofondo di produttivi dubbi agita anche le pagine che Edmund Husserl scrisse nel 1890, e che, inedite fino al 1970, costituiscono il saggio *Zur Logik der Zeichen (Semiotik)*. Husserl vi parla appunto di pensieri come «rappresentazioni improprie»: val la pena, dunque, di soffermarci ancora su una tipologia di immagini rappresentativa del pensiero, che in questo caso punta sulla questione dell'inconsistenza e dell'incertezza insidiose della rappresentazione del pensiero stesso:

Nel corso di ogni pensiero veloce le rappresentazioni improprie del tipo qui considerato prevalgono in misura straordinaria. Parole o segni della scrittura, accompagnati da fantasmi oscuri e vaghi, singoli e improvvisi elementi distintivi in essi e con essi, inizi rudimentali di attività psichiche, ecc., tutto senza un saldo contenuto e senza consistenza, che ora si riduce a una mera rappresentazione verbale, ora si avvicina, da questo o da quel punto di vista, alla chiarezza della rappresentazione effettiva: questi sono, se osservati da vicino, i nostri pensieri. (Husserl, 1984, p. 73)



Husserl parla di pensieri «osservati da vicino» e, come si è visto, li ritiene preda del più sfrenato relativismo: dagli oscuri e vaghi fantasmi alle tracce di attività psichiche, fino a screditare la «mera rappresentazione verbale». Qui il fluttuare trascinerrebbe via ogni consistenza e ogni possibilità di materiale concretezza, se non notassimo la complessità di un tale disegno costituito da elementi provvisori perché simultanei e, come vediamo nel brano che segue, la preoccupazione di dare spazio alla possibilità del rinvio, del riconoscimento e persino della sostituzione in ogni attività di tipo immaginativo:

Sono dati i singoli elementi distintivi, il cui raggruppamento e la cui connessione viene attuata facilmente nell'immaginazione secondo modelli noti e la rappresentazione di qualcosa che assomiglia al fantasma formato serve come sostituto sufficiente per la cosa, che, quando appare, può essere riconosciuta. Se ci siamo sufficientemente familiarizzati con rappresentazioni simboliche ricche di contenuto, che sono sorte in questo modo, segue immediatamente la loro sostituzione con rappresentazioni più comode, più povere di contenuto o affatto esterne (...), quindi corrispondentemente al tratto economico del nostro spirito ripetutamente menzionato. (Husserl, 1984, p. 76)

Non possiamo dire che qui Husserl parli chiaramente di una sua «teoria dell'immagine», ma, come c'era da aspettarsi, si di una fenomenicità dell'immagine che percorre un circuito cognitivo: il qualcosa che assomiglia al *fantasma formato* garantisce il riconoscimento in luogo della cosa. Siamo forse già di fronte a una concezione iconica, ovvero a ciò che, secondo Peirce, partecipa ai caratteri dell'oggetto? (cfr. Peirce, 1980, p. 220)

Vedremo che il problema dell'icona e la critica all'iconismo, proposta da Umberto Eco, si insinua in questa sottile zona d'ombra nella quale la rappresentazione assume come riferimento un modello ed esige la riconoscibilità. Perché zona d'ombra? Perché non si può pigramente assumere la logica modello-copia in assoluto (nel senso di causa-effetto) come prioritaria nella discussione intorno allo statuto dell'immagine in prospettiva semiotica. Husserl lo intuisce al punto da supporre, come abbiamo sentito, che esista una successione di rappresentazioni più povere, ovvero private della forza rappresentativa di partenza. Sembrerebbe una indicazione del passaggio da un tipo di immagine piena legata ad una significatività (o simbolicità), a un tipo, corrispondente, di immagine-segno che permane nella ripetizione, mantenendo il proprio tratto di indicialità. Dunque, diremmo secondo il lessico di Peirce, che si tratta di un Indice, se non fosse da ritenersi oggi poco utilizzabile questa demarcazione fra Icona e Indice (l'Indice per Peirce è un segno «realmente e nella sua esistenza individuale connesso con l'oggetto individuale»). (cfr. Peirce, 1980, p. 220)

## PEIRCE

Nella convinzione che «non ci possa essere pensiero senza segni» (Peirce, 1980, p. 248, originariamente *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism*, «The Monist», XV, 1906), in un articolo del 1868 Charles S. Peirce dedica ampio spazio ad una tipologia dell'immagine che pone in essere questioni funzionali e senz'altro utili alla

presente discussione, riguardanti il cosiddetto iconismo o ipoiconismo, che vedremo affrontato analiticamente e confutato da Eco. Non a caso Peirce (in *Some Consequences of Four Incapacities*, «Journal of Speculative Philosophy», II, 1868, pp. 140–57) esplora l'universo percettivo esemplandolo *dall'incertezza che viene dal sogno* (cito parafrasando Caillois): esiste una soggettività in azione che ha a disposizione pochi e inconsistenti dati, per cui la stessa «immagine immediata» altro non sarebbe che un'illusione ovvero, per dirla con Husserl, una ripetizione o una ricostruzione fallace della mente. Sostiene, dunque, Peirce:

non abbiamo alcun potere intuitivo per distinguere fra i vari modi soggettivi di cognizione e quindi spesso pensiamo che qualcosa ci si presenta come immagine immediata, mentre in realtà è costituita dall'intelletto sulla base di esili dati. Questo è il caso dei sogni, come si dimostra dalla frequente impossibilità di darne un racconto intelligibile senza aggiungere qualcosa che avvertiamo non essere nel sogno stesso. Molti sogni, che la memoria, da svegli, ha trasformato in storie elaborate e coerenti, probabilmente, di fatto, devono essere stati meri miscugli di sentimenti. (Peirce, 1980, p. 76)

Dobbiamo partire da questo *miscuglio* e incertezza che sono appropriati all'immagine tanto da divenirne caratteristiche intrinseche. Qualsiasi elaborazione teorica intorno allo statuto dell'immagine non potrà che forzosamente eliminare questo valore del provvisorio, della possibilità, dell'instabilità e della virtualità, che sta nell'immagine come insieme percepito dalla mente (molto simile, sembrerebbe, al flusso caotico per sua natura che Saussure vede nella raffigurazione del pensiero).

Per Peirce l'immagine visiva (che prevale qui al posto dell'immagine acustica di Saussure) è sì una costruzione ma che si basa su qualcosa d'altro, su un confronto, su una relazionabilità sperimentata in base a ciò che chiama «sensazioni precedenti». Secondo questa analisi

quando vediamo, abbiamo un'immagine davanti, si tratta di un'immagine costruita dalla mente in base alle proposte di sensazioni precedenti. Supponendo che le sensazioni visive siano segni, l'intelletto, ragionando su di esse, dovrebbe virtualmente raggiungere tutta la conoscenza delle cose del mondo esterno derivata dalla vista; ma le sensazioni in sé sono del tutto inadeguate a formare un'immagine ovvero rappresentazione assolutamente determinata. Se avessimo una tale immagine, dovremmo vedere sulla superficie totale di sfondo tante superfici particolari, e ciascuna superficie, per quanto piccola, dovrebbe avere un colore determinato. Però, se da una certa distanza osserviamo una superficie maculata, essa appare come se non vedessimo se è maculata o no; mentre, se avessimo davanti un'immagine immediata, essa dovrebbe apparirci o maculata o non maculata. Inoltre, è per via di educazione che l'occhio viene a distinguere minime differenze di colore; ma, se vedessimo soltanto immagini assolutamente determinate, dovremmo vedere ogni colore con una ben precisa tonalità particolare, tanto prima quanto dopo tale allenamento degli occhi. Così, supporre che, quando vediamo, abbiamo un'immagine immediata e compiuta davanti, è un'ipotesi che non solo non spiega assolutamente nulla, ma in effetti crea addirittura difficoltà che richiedono a loro volta nuove ipotesi per essere spiegate. (Peirce, 1980, p. 77)

È evidente che l'immagine non può essere determinata assolutamente. Se ne conclude, con Peirce, che l'immagine non è né immediata in sé né compiuta.

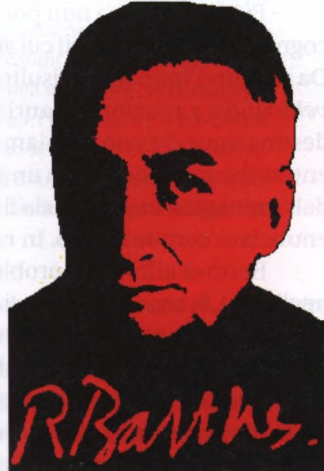
Il massimo che si può dire è che quando vediamo siamo in una considerazione nella quale abbiamo la facoltà di acquisire una considerevole e forse indefinitamente grande quantità di conoscenza delle qualità visibili degli oggetti. (Peirce, 1980, p. 78)

Anche se ci siamo limitati con Peirce, e sia pure un Peirce «addomesticato» per scelta in una direzione del nostro discorso, quella della tipologia dell'immagine visiva, potremmo supporre che questa riflessione ci porta a muoverci in un ambito cognitivo: conoscere il mondo, conoscere il reale, conoscere attraverso la percezione e la produzione di immagini vuol dire innanzitutto entrare in contatto con una gran quantità di informazioni. E fin qui, con la suggestione informazionista, non ci discosteremmo molto da quel cognitivismo ingenuo che ancora non mette in atto una vera e propria semiosi, ovvero anche la facoltà di analizzare l'immagine come linguaggio e come insieme di linguaggi stratificati, posti in quella relazione intertestuale che fa dell'immagine stessa un dispositivo enunciativo.

Il *miscuglio*, dunque, si potrebbe intendere come intertesto.

## BARTHES

Se oggi parliamo addirittura di *dispositivo enunciativo*, *discorso*, *intertexto*, sembrerà del tutto lecito che qualcuno sin dal lontano 1964 si ponesse di fronte al problema supponendo l'azione di una *Retorica dell'immagine*: «(cioè la classificazione dei suoi connotatori) è specifica nella misura in cui è sottoposta alle costrizioni fisiche della visione (diverse dalle costrizioni fonatorie, ad esempio), ma generale nella misura in cui le «figure» non sono altro che rapporti formali fra elementi». (Barthes, 1985, p. 39) Quel qualcuno era Roland Barthes che nell'ormai famoso articolo decide di partire, o meglio di ripartire, dall'origine etimologica della parola «immagine», che sta nel latino *imitari*: ed ecco nuovamente in campo lo spettro non solo dell'imitazione, ovvero dell'immagine come copia, ma anche quello di un più generale rapporto epistemologico con il concetto di reale (l'immagine riprodurrebbe per segni qualcosa di già dato, che appartiene al dominio del reale). Barthes da par suo punta il dito su ciò che, come dice, angoschia tanto i linguisti quanto la *vox populi*, ovvero pensare all'immagine «come un luogo di resistenza al senso, in nome di una certa idea mitica della Vita: l'immagine è ri-presentazione, cioè in definitiva resurrezione (...). Così, dai due lati, l'analogia è considerata come un senso povero: gli uni pensano



che l'immagine sia un sistema molto rudimentale in rapporto alla lingua, gli altri che la significazione non possa esaurire la ricchezza ineffabile dell'immagine. Ora, anche e soprattutto se l'immagine è in certo modo un *limite* del senso, è ad un'autentica ontologia del senso che essa permette di ritornare». (Barthes, 1985, p. 22)

Ma di quale tipo di immagine parla Barthes? Quella dentro la lingua o quella fuori della lingua?

Un'immagine fissa e formalizzata dal codice sistematico di espressione o quella non formalizzata nella sua codificazione apparentemente sfuggente o addirittura mista? È forse con questo dubbio che si rivolge a un «genere misto» qual è il linguaggio su cui poggia il messaggio della pubblicità, cercandovi la trasmissione di significato:

Perché in pubblicità il significato dell'immagine è sicuramente intenzionale: sono certi attributi del prodotto che formano a priori i significati del messaggio pubblicitario e bisogna trasmetterli il più chiaramente possibile. (Barthes, 1985, p. 23)

Se Barthes suppone che vi sia immagine come mescolanza di codici-linguaggi che traducono, trasmettono, ricopiano, le caratteristiche di un oggetto, un reale, un referente, allora l'immagine visivo-verbale finalizzata diviene una sorta di amplificazione retorica di un contenuto: metafora, analogia, metonimia, vi agiscono come in un discorso persuasivo. Essa infatti per Barthes deve secernere un messaggio. Sarebbe questo il senso, ovvero una determinazione del senso?

Evidentemente non possiamo spostarci da un polo all'altro: dall'impressione cognitiva di superficie, di cui abbiamo parlato, a questa finalizzazione comunicativa. Da un lato l'immagine risulterebbe un *medium* rispetto alla realtà, e dall'altro un *vehiculum* a funzione esauribile nell'atto stesso in cui la comunicazione arriva a destinazione. Se non possiamo mantenere divaricati i due poli prospettici, è perché entrambi appartengono a un medesimo insieme, in quanto si ascrivono allo statuto dell'immagine in genere sia il suo essere un supporto cognitivo sia il suo essere un enunciato comunicativo. In mezzo, probabilmente, ci sarà dell'altro.

Barthes affronta il problema in quell'articolo, in effetti isolandolo (in seguito, negli anni, la sua attenzione sistematica rivolta all'immagine come valore semiotico sarà piuttosto continua e diversificata: dal sistema classificatorio della moda alla fotografia, dalle analisi testuali all'autobiografia per immagini).

Limitiamoci, per ora, a quella sua famosa analisi di una pubblicità (il prodotto era la pasta Panzani), come contenuta in una fotografia che proponeva tre messaggi sovrapponibili: un messaggio linguistico, un messaggio iconico codificato (ciò che si vede), un messaggio iconico non codificato (ciò che si nasconde, è indiretto, intuitibile). (Barthes, 1985, p. 26)

Ed entrando un po' nello specifico, quando Barthes suppone che ogni immagine sia polisemica, in effetti apre lo statuto dell'immagine, in generale, a una possibilità (la fluttuazione dei significati) ma lo chiude allo stesso tempo in quanto pensa di aver individuato nel Significato il problema interpretativo o, se si vuole, cognitivo, perciò sostiene che

ogni immagine è polisemica: essa implica, al di sotto dei suoi significanti, una «catena fluttuante» di significati, che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare. La polisemia produce un'interrogazione sul senso; ora, questa interrogazione appare sempre come una disfunzione, anche se tale disfunzione è recuperata dalla società sotto forma di gioco tragico (...). Così in ogni società si sviluppano tecniche diverse destinate a *fissare* la catena fluttuante dei significati, in modo da combattere il terrore dei segni incerti: il messaggio linguistico è una di queste tecniche. (Barthes, 1985, pp. 28–29)

Una tale opera di riduzione della virtualità polisemica dell'immagine da parte di un ordinatore semico (il messaggio linguistico) presenta un vizio di interpretazione oltre che di impostazione teorica. Il travisamento riguarda il fatto che ogni immagine, in quanto unità percepita e/o prodotta si comporta come un Testo. Qui non ci deve preoccupare la fluttuazione dei Significati o terrorizzare la presenza di «segni incerti»: da un lato il Significato, nell'attività semiosica, è frutto di un'operazione e la sua eventuale definizione comporta un patto, ovvero anche un relativizzarsi del testo rispetto ai contesti, e persino la possibilità di una fluttuazione o doppiezza semantica, che non vuol dire polisemia (il Significato non un apriori che dalla lingua si solidifica nel testo); dall'altro lato non esistono segni incerti, ma semplicemente segni, con la qual cosa concorda lo stesso Barthes quando sostiene:

L'immagine, nella sua connotazione, sarebbe dunque costituita da un'architettura di segni derivati da una profondità variabile di lessici (di idioletti) e ciascun lessico, per quanto «profondo» sia, risulta codificato, se è vero, come si pensa oggi, che anche la psiche è articolata come un linguaggio. O meglio: più si «scende» nella profondità psichica di un individuo, più i segni si rarefanno e diventano classificabili(...). La variabilità delle interpretazioni non può dunque mettere in forse la «lingua» dell'immagine, se si ammette che questa lingua è composta da idioletti, lessici o sottocodici: l'immagine è attraversata per intero dal sistema del senso, esattamente come l'uomo si articola fino al fondo di se stesso in linguaggi distinti. La lingua dell'immagine non è solo l'insieme delle parole emesse (...), ma anche l'insieme delle parole ricevute: la lingua deve includere le «sorprese» del senso. (Barthes, 1985, pp. 36–37)

Integrando quest'ultima citazione con le due precedenti, siamo in grado di ricostruire un problema e un fraintendimento che globalmente si affacciano all'orizzonte degli studi semiotici proprio negli anni Sessanta, che come si sa sono anni cruciali per la diffusione delle stesse teorie. Il problema e il fraintendimento riguardano la cosiddetta decodifica o riconoscimento del Significato all'interno di Testo, Codice, Linguaggio. Barthes, infatti, negli anni delle sue prime analisi semiotiche, basate anche su un non disprezzabile fondo intuitivo, ammette una certa supremazia del Significante, ma ne assume come controparte (perdente?) quella faccia linguistica che riguarda il Significato.

L'equivoco, dunque, sorge dal momento in cui si ritiene che l'immagine, test fondamentale per la semiotica, possa essere polisemica, che se ne debba cercare, imbrigliandolo, il Significato o una significazione polivalente, mentre, come si fa di solito nelle indagini semiotiche, non si tiene sufficientemente conto del prodursi della circolazione del Senso, nato sulla spinta di quegli elementi materiali detti

Significanti, e inoltre della relazione (sia esterna che interna al testo) con i Referenti. In questa prospettiva, ed esercitandosi con queste nuove cognizioni, l'ipotesi polisemica non regge, e quella dell'individuazione del Significato non può che essere il risultato indiretto, complessivo, e non finalizzato, delle nostre operazioni: talvolta può essere messo tra parentesi, talvolta distendersi nell'arco di tutta la nostra operazione interpretativo-cognitiva, e comunque non può essere individuabile in un punto stabile che valga come equivalenza, come certezza, come risultato, come costruzione, come soluzione finale della comunicazione.

Ecco perché le teorie dell'immagine portano la semiotica alla resa dei conti (o la va o la spacca): scoprire i Sensi, rendere atto delle relazioni referenziali, questo giustifica il rinnovato interesse per le molteplici tipologie dell'immagine e per i suoi molteplici linguaggi (si veda qui il capitolo sulla *Semiosi dell'interpretazione testuale*).

Ricapitolando, non sarebbe corretto definire l'immagine come polisemica: ogni processo è virtualmente polisemico, ma la pluralità dei significati non lo specifica, per cui occorre tener conto di una prospettiva meno generale e, appunto, più specifica (ciò che ho tentato in Tassoni 1999, che considero libro complementare al presente).

## E C O



L'importante contributo di Umberto Eco a un così ampio ventaglio di questioni, non solo teoriche, aperte dinnanzi all'universo dell'immagine soprattutto nella contemporaneità, sono riassunte sia nel *Trattato di semiotica generale* (1975) sia in *Kant e l'ornitorinco* (1997) (volutamente e per amor di sintesi tralascio di soffermarmi sugli altri salienti contributi di Eco distribuiti negli anni in molta parte del suo lavoro).

Nel *Trattato* viene riportato lo statuto dell'immagine all'originario tema della corrispondenza rispetto ad un oggetto, che, se si pone come punto necessariamente soggetto a chiarimenti, allo stesso tempo rappresenta solo una dimensione, e direi la più semplificata e intuitiva relativa alla semiotica dell'immagine. Perciò, nel capitolo significativamente intitolato *Critica dell'iconismo*, Eco spiega che per «mostrare che anche l'immagine di un oggetto significa quell'oggetto in base a una correlazione culturale, bisogna anzitutto eliminare alcune nozioni ingenuie, e cioè che i cosiddetti segni iconici: i) hanno le stesse proprietà dell'oggetto; ii) sono simili all'oggetto; iii) sono analoghi all'oggetto; iv) sono motivati dall'oggetto». (Eco, 1975, p. 257)

Sgomberato, dunque il campo dalla possibilità di dipendenza del segno iconico, la cui funzione e denominazione vengono introdotte, come si è detto, da Peirce, non resta che spostare il problema in altra direzione, e di qui in avanti il cammino sarà piuttosto lungo, ma all'arrivo capiremo, con Eco, che la categoria di iconismo non serve a nulla, cioè anche che per lo statuto dell'immagine l'assillo della copia

rispetto al modello, non porta a nulla se parte dal considerare una relazione di similarità, analogia, motivazione. E tuttavia se la relazione di corrispondenza non è regolata da leggi di dipendenza, la cosiddetta imitazione dell'oggetto, ammette Eco, «stimola una struttura percettiva 'simile' a quella che sarebbe stimolata dall'oggetto imitato» (Eco, 1975, p. 258) (ma, ribadito che l'immagine non è sempre e non esclusivamente imitazione di un oggetto, possiamo dirci entrati nel dominio degli effetti di senso?).

Nel *Trattato* la questione prende il verso degli «stimoli surrogati» (p. 259), degli esperimenti delle illusioni ottiche (p. 261), per cui l'immagine percepita appare come un surrogato, una stimolazione, appunto, una illusione, e però anche produce un ampliamento implicito del concetto di realtà, che nello specifico non viene preso in considerazione. Probabilmente perché il discorso è incentrato sulla rappresentazione iconica: la possibilità di rappresentare qualcosa tenendo conto che vige necessariamente la regola della fedeltà tra l'oggetto che in partenza viene rappresentato e la rappresentazione stessa. Non a caso Greimas e Courtés hanno parlato di *illusione referenziale* a proposito della facoltà di produrre o riprodurre delle icone (Greimas-Courtés, 1986, p. 168). Anche questa, e anzi soprattutto questa, sembra essere una problematica inserita appieno nel riconoscimento dell'immagine e persino nella sua riproducibilità, come aveva riconosciuto in anni lontani Walter Benjamin. A questo proposito Eco spiega:

Rappresentare iconicamente l'oggetto significa allora trascrivere per mezzo di artifici grafici (o di altro genere) le proprietà culturali che gli vengono attribuite. Una cultura, nel definire i propri oggetti, si rifà ad alcuni CODICI DI RICONOSCIMENTO che individuano tratti pertinenti e caratterizzanti del contenuto. Un CODICE DI RAPPRESENTAZIONE ICONICA stabilisce quindi quali artifici corrispondano ai tratti del contenuto, ovvero agli elementi pertinenti fissati dai codici di riconoscimento. (Eco, 1975, p. 272)

Si arriva, dunque, al punto di ritenere che la «categoria di iconismo non serve a nulla» (p. 282), e che essa stessa mette in crisi la nozione di segno se adoperata come 'unità segnica'. La proposta di Eco, all'epoca del *Trattato*, fu appunto quella di trasferire più proficuamente ogni attenzione nei confronti della tipologia dei modi di produrre le funzioni segniche.

Il segno iconico proprio perché riguarda entità anche non visive rischia di creare molta confusione (abbiamo già ricordato quella pericolosa definizione di Peirce che sosteneva che il segno Icona partecipa dei caratteri dell'oggetto) (Peirce, 1980, p. 220). E tale confusione ha investito a lungo una più attenta riflessione sullo statuto, identità e funzione dell'immagine che si vuole sovente considerare come unità definita, sistema significativo, oggetto di riferimento, cornice rappresentativa, e meno di frequente se ne affronta il discorso, e il racconto della sua produzione (è quello che invece si fa ogni volta che si affronta l'analisi della produzione del Senso ad esempio in un testo letterario, come mostro in Tassoni, 1999).

È più semplice certamente far corrispondere il sèma dell'immagine con quello della visività, ma è estremamente riduttivo sia nell'ambito specifico dei segni figurativi sia in quello molto più ampio del funzionamento direi cooperativo di immagini

percettive ignorare che ciò che malamente Barthes aveva scambiato per polisemia dell'immagine in effetti è una funzionalità a più livelli di produzione di segni e di interazione fra linguaggi (come avviene nel caso, direi ormai alla portata di tutti, della pubblicità). E se dunque il principio iconico è inservibile, se la dipendenza del segno rispetto ad una realtà dittante (come ai tempi in cui Dante intendeva illudere il lettore su questa eventualità) è impraticabile, se muta il rapporto del percepente e del linguaggio (dei segni) rispetto alla Realtà, ciò significa sostanzialmente ammettere che il Referente non è un oggetto certo, non certamente individuabile, non è solo un oggetto, e non appartiene solo al «fuori» rispetto al «dentro» della mente (vedi qui il capitolo sul *Gioco dei tre Referenti*).

Vorrei però a questo punto che si seguisse l'altra parte del ragionamento di Eco, quello contenuto nel volume *Kant e l'ornitorinco* (1997) che non per nulla è maggiormente dedicato alle strategie del riferimento.

Eco qui induce a pensare che sia possibile una sorta di codifica della percezione mediante le ipoicone (si tratterebbe di una sorta di organizzazione della percezione per figure percettive?). Anche se il processo di riconoscimento non riguarda solo l'immagine visiva, poniamo come primo punto del riconoscimento stesso quegli «stimoli» di cui Eco è tornato a parlare, intesi sotto il profilo della loro indicatività informativa (ma gli stimoli non hanno forse quella valenza psicologica tenuta sotto controllo da Saussure?):

Senza quindi togliere nulla al momento attivo della percezione e interpretazione di ipoicone, si deve dunque ammettere che ci sono fenomeni semiosi in cui, anche se sappiamo che si tratta di un segno, prima di percepirlo come segno di qualcosa d'altro, occorre anzitutto percepirlo come insieme di stimoli che crea l'effetto di essere di fronte all'oggetto. Ovvero, occorre accettare l'idea che esista una base percettiva anche nella interpretazione delle ipoicone o che l'immagine visiva sia anzitutto qualcosa che *si offre alla percezione*. (Eco, 1997, p. 331)

Di qui l'orientamento si sposta verso vari tipi e livelli (più o meno complessi) di percezione, che però probabilmente dovrebbero farci supporre che gli eventuali stimoli percettivi non mirano sempre all'identificazione (linguistica, semantica, oggettiva) della cosa percepita, ovvero che (e qui entra in azione la funzione referenziale) non è sempre un luogo certo il riferimento percepito o prodotto:

C'è quindi processo percettivo sia nel riconoscimento dell'immagine di un cane che nel riconoscimento della parola *cane* malamente scarabocchiata su un foglio.

Tuttavia non mi pare che si possa dire che è la stessa cosa percepire la foto di un cane come ipoicona di un cane, e di conseguenza percepire il cane come occorrenza di un tipo percettivo, e d'altro lato percepire uno scarabocchio sul muro come occorrenza della parola *cane*. (Eco, 1997, pp. 335-336)

Si danno processi semiosi di base nella percezione. Si percepisce perché ci costruiamo tipi cognitivi, certamente intessuti di cultura e convenzione, ma che tuttavia dipendono in gran parte da determinazioni del campo stimolante. Per intendere un segno come tale dobbiamo prima attivare processi percettivi, e cioè dobbiamo percepire sostanze come forme dell'espressione. (Eco, 1997, p. 336)



Forse si fa un piccolo passo indietro nel supporre che la percezione sia basata *su sostanze come forme dell'espressione*, e perché questa definizione rimane nel vago mentre trascura la possibilità come operazione indicativa del Senso, di un Senso prima di tutto che non è detto sia quello egemone e stabile (il Senso procede infatti sempre secondo una deriva).

Qui anche il semiologo, e della caratura di Eco, deve fare i conti con una componente possibile ma non immancabile nell'insieme percepito e/o prodotto che è un'immagine (qui l'operazione è tradotta nell'identificazione di ipoicone), e cioè il non certo, l'instabile, persino il provvisorio, che lo statuto dell'immagine mette scandalosamente in rilievo.

Così nella sua ipotesi di analisi Eco si concentra su un modello abbastanza surrettizio qual è il rebus come messaggio misto. Dunque, il rebus, uno di quelli che si trovano in un qualsiasi giornale di enigmistica, in quanto «un rebus è un'ipoicona che rappresenta una scena visiva in cui certi soggetti, cose o persone, dovrebbero (per stimoli surrogati) essere riconosciuti per quel che appaiono e per le azioni che compiono» (Eco, 1997, p. 346), e che portano il decifratore da una *modalità Alfa* (ricorso a una semiosi interpretativa di base) a una *modalità Beta* (ricorso ad una funzione segnica riconosciuta come intenzionalmente prodotta al fine di comunicare). A parte la legittima difficoltà di seguire davvero le due modalità, va aggiunto che conclusione da parte di Eco ci sarebbe, ma lascia piuttostoconcertati dato che riporta la questione al punto di partenza:

Credo sia dovuto a questa incertezza il fatto che i rebus, ultima frontiera del surrealismo, sembrano presentarci sempre situazioni strane, altamente oniriche. Perché dopo aver percepito, per stimoli surrogati, *cose*, cerchiamo una coerenza narrativa nel loro assemblaggio, usciamo dalla naturalità della percezione, entriamo nella sofisticazione dell'intertestualità e non ricordiamo altre *cose* bensì altre *storie*. Così che gli unici a non essere desti siamo noi, che sogniamo a occhi aperti, e in questo vagabondaggio onirico non sappiamo mai dove sia il punto di catastrofe per cui si passa da Alfa a Beta, in una allucinante oscillazione che lascia capire perché sia tanto difficile definire il fenomeno dell'ipoiconismo. (Eco, 1997, p. 348)

Se il lettore cade nella trappola paradossale e ironica tesa dalla grande intelligenza di Eco, cade inequivocabilmente nella rete di quel testo che non solo si dà come completamente autoreferenziale e fine a se stesso: una sorta di narcosi effettiva del Senso che circola senza produrre discorso, e che si risolve con la soluzione elementare e forse disarmante del rebus stesso fra persone, numeri, finte azioni, sillabe e spazi bianchi.

Il lettore desidera precipitare proprio in questo tipo di immagine? Ecco invece una interessante potenzialità messa in atto da questa strana commistione, direi, di artificio semiosico perché l'interpretazione si finalizza con la scoperta di una frase di base che non è né un discorso né una storia, ma solo la soluzione di un rebus. Il bloccaggio del Senso, questo sì, incide sull'annullamento di ogni ipotesi di influenza relazionale: la cognitività nel caso specifico si limita a un'operazione di decodifica e quasi non lascia traccia nella memoria. Altra cosa sarebbe forse un'immagine

onirica. Qui l'insegnamento, che aiuta a superare una malinconica *impasse*, si trae dal fatto che l'immagine sembra essere costituita da oggetti irrimediabilmente fissi, segue una combinatoria fissa, la sua imprevedibilità combinatoria o relazionale interna si riduce praticamente a zero, necessita di una soluzione finale. E sappiamo che in effetti non è così.

## E

Ciò che rende effettivamente affascinante l'immagine percepita è la possibilità della sua elaborazione e rielaborazione a livello segnico, prerogative che vanno ben oltre quelle della produzione come riproduzione, copia rispetto a un modello, discusse così efficacemente da Caprettini (1980), che rimane però sul terreno dell'analogia (fra oggetto e immagine, modello e copia). L'*analogon* fra modello e copia, oggetto e immagine, risulta essere oggi del tutto inadeguato a spiegare le dinamiche dell'immagine sia come percezione che come prodotto, e a indicarne eventuali punti di raccordo, persino intralinguistico, fra diverse tipologie. Se si considera il modello come referente e l'immagine come insieme di segni (di significanti), occorre tener conto che non è la necessità di analogia, somiglianza, ripetizione, ecc. a regolare il rapporto. Ma neanche l'impenetrabile muro di Berlino eretto fra Referente e Segno produce ulteriori possibilità nella concezione di un'immagine dinamicamente composita nella mente intralinguistica. A partire dall'immagine come insieme semiotico capace di organizzare e produrre una relazione sia interna che esterna con la funzione e le funzioni referenziali, è prevedibile invece un nuovo assetto teorico secondo il quale regole non previste dal primitivo assetto di partenza potrebbero, ad esempio, produrre nuovi oggetti referenziali.

Mi rendo conto che ci poniamo così di fronte ad una situazione destabilizzante. Ma, tutto sommato, l'immagine non è forse l'eccitante dominio dell'incertezza che produce Senso, che produce percorsi di Senso?

Insomma l'immagine ha il suo punto di forza nell'essere come la proiezione che Narciso dà di sé nello stagno secondo la versione di Ovidio: una raffigurazione fallace, destinata a sparire, provvisoria eppure complessa, non simbolica, non emblematica, non rappresentativa di alcun assoluto, e però assolutamente necessaria se si pone come complessità della relazione fra segni, e spesso fra codici o addirittura linguaggi differenti. Narciso, lo vedremo in un capitolo più avanti, perisce nell'illusione del raggiungimento dell'oggetto vero perché non sa che l'immagine non è vera ed è per di più menzognera, perché non certa né come percepita né come prodotta.

In una parola, l'immagine fluisce in quella relazionabilità della semiosfera umana e pone soprattutto di fronte alla possibilità che qualche punto tratteggiato indichi un senso di marcia dal segno al referente o dal referente al segno, senza comunque che si pregiudichino o danneggino le rispettive aree di azione, i singoli statuti.

Ed è in presenza dell'immagine semiotica, come insieme complesso di percezioni cognitivizzate, che meglio si può affrontare quel difficile capitolo della inven-

zione del referente a partire da una frammentazione, a partire da una attività semiotica del linguaggio specifico, o di più linguaggi relazionati. Ovvero il referente non si dà come un a priori, e invece si forma nel lavoro del dispositivo semiotico del testo, del discorso, del codice creativo. Il segno non copia e non imita, a questo punto, non riproduce e non iconizza la realtà, che altrimenti sarebbe intesa come una sorta di superlivello, ma produce nuova realtà, realtà impreveduta, realtà del Senso. L'oggetto non si guarda come un «fuori» stabile ma anche si forma come un «dentro» instabile: e allora non è più oggetto ma immagine, immagine il cui destino è quello dell'incertezza.

Mi auguro che nei capitoli seguenti gli argomenti nati dai testi e con i testi possano mostrare in un modo meno superficiale questa particolare e a dir poco paradossale occorrenza.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

- R. Barthes *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, (trad. di *L'obvie et l'obtuse. Essais critiques III*, Paris, Seuil 1982), 1985
- G. P. Caprettini *Aspetti della semiotica*, Torino Einaudi, 1980
- U. Eco *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975
- ID *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997
- M. Foucault *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli (trad. di *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966), 1996
- A. J. Greimas-J. Courtés *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher (trad. di *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979), 1986
- E. Husserl *Semiotica*, a cura di C. Di Martino, Milano, Spirali (trad. di *Zur Logik der Zeichen [Semiotik]*, 1890), 1984
- J. M. Lotman *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia (trad. di *Struktura hudo-gestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970), 1976
- C. S. Peirce *Semiotica*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980
- F. de Saussure *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari, Laterza (trad. del *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922), 1976
- L. Tassoni *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999
- E. Tesaurò *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1690