

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XV 2007

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE - DIRITTO ALLO STUDIO

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XV 2007

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XV - 1/2007
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI - LUISA CAMAIORA - BONA CAMBIAGHI - ARTURO CATTANEO
SERGIO CIGADA - MARIA FRANCA FROLA - ENRICA GALAZZI - GIOVANNI GOBBER
DANTE LIANO - MARGHERITA ULRYCH - MARISA VERNA - SERENA VITALE - MARIA TERESA
ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI - GIULIANA BENEDELLI - ANNA BONOLA - GUIDO MILANESE
MARIACRISTINA PEDRAZZINI - VITTORIA PRENCIPE - MARISA VERNA

© 2008 Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*)
web: www.unicatt.it/librario

Questo volume è stato stampato nel mese di giugno 2008
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

“EXISTE-T-IL DES SIGNES VISUELS?”¹

RIVISITAZIONE DEL *TRAITÉ DU SIGNE VISUEL* DEL GROUPE M

MICHELE AMADÓ



R. Magritte, *La trahison des images*, 1928-29

Premessa

Esiste un sistema di significazione proprio all'immagine visiva? Come dire di no di fronte all'odierno iperbolico utilizzo dei immagini in atti e fatti comunicativi? È comune parlare di 'linguaggio visivo'. Un linguaggio per esistere presuppone l'esistenza di segni composti da significanti e significati. Come non dire che esistono segni visivi analizzabili come espressioni di specifici contenuti? Le strisce, ad esempio rosse, che marchiano il manto delle pecore che pascolano libere in alta montagna non sono segni che indicano a chi appartengono le greggi? Gli ometti costruiti in montagna non sono dei segni che indicano la via? Il discorso potrebbe concludersi qui, se non che proprio qui si apre.

Nel 1992 è stato pubblicato un volume del Groupe μ , intitolato *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*². Il libro non è stato tradotto in italiano e non ha avuto il successo delle precedenti pubblicazioni del Groupe, come ad esempio la *Rhétorique générale*³. A tutt'oggi il trattato sul segno visivo rimane un testo capitale per affrontare la questione. Si tratta di un volume di non facile lettura a causa di un vocabolario molto tecnico.

Faremo ampi riferimenti alla prima parte del libro che tratta della semiotica della comunicazione visiva (la seconda sviluppa la retorica della comunicazione visiva), sezione che mette l'accento sulle difficoltà di definire lo statuto della comunicazione visiva e che propone degli originali percorsi interpretativi per comprendere i fenomeni visivi.

¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris 1992, p. 87.

² *Ibidem*

³ Groupe μ , *Rhétorique Générale*, Seuil, Paris 1970.

1. *Sullo sfondo dell'imperialismo linguistico*

Il Groupe μ pone l'accento sui pericoli dell'imperialismo linguistico⁴. A parere del Groupe μ una semiotica relativa al fatto visivo deve far riferimento al canale visivo.

La questione è rilevante al fine della caratterizzazione di una semiotica specifica del sistema visivo. È uso corrente parlare di linguaggio della fotografia, del cinema, dell'architettura... espressioni che si possono intendere come la sistematica riduzione di ogni sistema di segni a quello linguistico.

Parlando di linguaggio, di lingua, facciamo implicitamente riferimento a ciò che gli antichi Greci sostenevano essere la caratteristica dell'uomo, qualità che lo pone in un rapporto privilegiato con l'essere. L'espressione 'lingua' è una sineddoche che prende una parte (la lingua come organo corporeo) per l'intero atto espressivo-comunicativo. Il pregio di questa sineddoche è quello di indicare l'importanza del canale (in realtà si tratta della somma dell'apparato fonatorio e uditivo) nell'atto comunicativo. Il difetto di questo tropo è quello di ridurre l'atto comunicativo ai suoi processi fisici, all'espressione di concetti attraverso un canale corporeo, con il rischio di sminuire se non di dimenticare l'interpretazione dell'uomo e del linguaggio come 'rapporto con l'essere'⁵.

In tale prospettiva estendere la sineddoche ad altri sistemi di segni potrebbe comportare un annichilimento ancora più profondo di tale relazione, allo stesso tempo non va sottovalutata l'importanza del canale nell'analisi di un sistema di segni. Il canale sensoriale e percettivo del visivo è quello visivo, con specifiche proprietà e caratteristiche che vanno considerate.

Per evitare il rischio di ridurre l'atto comunicativo ed espressivo ai suoi processi fisici-psicologici non proponiamo l'utilizzo di altre sineddoche, ad esempio occhiaggio, pupillaggio, retinaggio (che sarebbe per certi versi il più corretto). Ci limiteremo a parlare di sistema di segni visivi⁶.

2. *Il segno visivo*

Il concetto di 'segno visivo' è complesso. Lo statuto del segno visivo è una questione aperta più che un dato di fatto. Come detto a livello di senso comune è dato per scon-

⁴ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, p. 146. "L'idée que le langage est le code par excellence, et que tout transite par lui par l'effet d'une inévitable verbalisation, est une idée fautive" (*Ibid.*, p. 52). Ferdinand de Saussure riteneva che la lingua fosse il più importante dei sistemi di segni espressioni delle idee (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Editori Laterza, Roma/Bari 1996, p. 25). Il Groupe μ sostiene che Ronald Barthes subordina alla lingua tutti i sistemi di segni (Groupe μ , *Traité du signe visuel*, p. 52), che Dora Vallier assimila il triangolo cromatico a quello vocalico (*Ibid.*, p. 53), che Felix Thürlemann, quando tratta del colore parte da una descrizione linguistica del colore e non da un sistema cromatico (*Ibid.*, p. 234).

⁵ In questa prospettiva va fatto riferimento alle riflessioni sul linguaggio di Martin Heidegger, ad esempio in: M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959.

⁶ Si potrebbe parlare anche di sistemi segnici visivi. Sulla distinzione tra sistema di segni e sistema segnico si veda E. Rigotti - S. Cigada, *La comunicazione verbale*, Apogeo, Milano 2004, pp. 41-42. Sull'argomento: M. Amadò, *L'ambiguo statuto del fatto visivo: sistema di segni o sistema segnico?*, "Studies in Communication Sciences", VII, 2007, 2, pp. 129-150.

tato che si possa parlare di segni visivi. Prendiamo l'esempio della segnaletica stradale, essa è intesa come un insieme di segni che indicano dei contenuti. Ogni sistema semiotico si poggia sulla supposizione dell'esistenza di segni che hanno la funzione di esprimere dei significati o delle funzioni. Questo presupposto implica una distinzione tra espressione e contenuto, tra significante e significato.

Da queste supposizioni si sono elaborate le teorie dei segni che asseriscono che la relazione tra significante e significato è arbitraria (l'arbitrarietà fonda il segno saussuriano) e convenzionale (la convenzione sociale che rende linguistico un segno arbitrario)⁷.

A nessuno verrebbe in mente di sostenere che la proibizione è rotonda, il pericolo triangolare, l'informazione rettangolare, si tratta di convenzioni. A livello della segnaletica i segni visivi esprimono convenzionalmente dei contenuti e delle funzioni. Di quale altra dimostrazione abbiamo bisogno?

A sostegno di questa constatazione, oltre alla conferma pragmatica dell'esistenza di segni visivi nell'esperienza quotidiana, si può far riferimento alla tradizione. In molteplici campi disciplinari si parla di segni visivi, e in particolare di 'segni iconici'. Ad esempio⁸ sono scoppiate violente controversie iconoclaste fondate su opposte interpretazioni del segno iconico. I migliori cervelli (altra discutibile sineddoche) si sono calati sulla questione, che però non è affatto risolta e rimane latente⁹.

Luigi Pareyson è tra gli autori che nega l'esistenza di segni nell'opera d'arte.

...questo suo – dell'opera d'arte – carattere comunicativo appare, in lei, con una particolare evidenza e intensità: essa è tutta presente nella sua realtà fisica, né rinvia ad un significato che la trascenda, ché la sua stessa esistenza è il suo significato; essa non è né segno, né simbolo, né allusione, ma non indica che sé: non che il suo aspetto sensibile sia trasparente a un'idea che vi traluce e vi si manifesti o a uno spirito che vi s'incarna e vi si riveli, ché in essa spiritualità e fisicità sono tutt'uno, e la sua stessa presenza fisica è eloquentissima e parlante¹⁰.

⁷ Il discorso è antico, basti ricordare il *Cratilo* di Platone. Platone pare condividere la posizione che indica nel segno verbale una *mimesis* originaria, come imitazione non della cosa indicata ma del suo movimento (imitazione dell'apparato fonatorio del moto di ciò che è indicato); ma chi metterebbe oggi in dubbio che il segno si fonda su un rapporto arbitrario, reso convenzionale dalla comunità linguistica che lo utilizza, tra significante e significato?

⁸ Rinviamo a M. Amadò, *Techne e Aletheia. Dal paragone alla metafora*, "Rivista Teologica di Lugano", V, 2000, 1, pp. 103-130. Articolo nel quale sono evidenziati alcuni fondamenti della controversia iconoclasta per eccellenza (726-843 d.C.) e di alcune successive, che riprendono il presunto conflitto teoretico tra Platone e Aristotele sul valore della finzione. In particolare nell'articolo sosteniamo che la soluzione vincente della controversia fu propriamente parlando di carattere linguistico, fondata sul pensiero di Aristotele.

⁹ I conflitti relativi all'utilizzo dei segni visivi sono sempre potenzialmente in fase di esplosione. Si pensi alle polemiche relative alla pubblicazione di vignette satiriche con a soggetto Maometto. Il conflitto non era fondato solo sulla satira sul Profeta, ma anche sul fatto che sia stato rappresentato Maometto. In una cultura teologica tendenzialmente iconoclasta la visualizzazione di Maometto, fuori da certi condizioni e contesti ben regolamentati, è di per sé un atto illecito, dunque non rispettoso di tale tradizione.

¹⁰ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, pp. 281-282.

Al contempo Pareyson non nega il carattere comunicativo delle forme artistiche.

Se la forma è di per sé interpretabile, né c'è interpretazione se non di forme, essa è essenzialmente aperta e comunicativa¹¹. È questo carattere comunicativo, che la forma possiede in quanto tale, quello a cui s'allude, in fondo, quando si dice che l'arte è 'espressione'¹².

Per Pareyson la forma artistica non indica via da sé: "non indica che sé". L'arte si manifesta così come unità perfetta di spirito e fisicità. Non si danno, nell'arte, segni che rinviano a significati, espressioni che rimandano a contenuti. Le forme artistiche indicano solamente sé stesse.

Se riteniamo che l'arte sia una forma esemplare del fatto visivo non possiamo fare a meno di prendere in seria considerazione quest'interpretazione dal momento in cui nega che l'opera d'arte si componga di segni. Il problema si pone dal momento in cui se nell'opera d'arte non vi fosse distinzione tra espressione e contenuto non potremmo parlare né di sistema di segni artistici, né di semiotica dell'arte in generale. E se non ci fosse un sistema di segni dell'arte, intesa come livello esemplare della comunicazione visiva, perché dovrebbe esserci nelle altre forme di comunicazione visiva?¹³

Una certa analogia rispetto alla posizione di Pareyson è riscontrabile nelle riflessioni di Roman Jakobson quando tratta della 'funzione poetica'¹⁴. In un testo con funzione dominante poetica i segni evidenziano sé stessi. Sono noti gli esempi fatti da Jakobson: *Veni, Vidi, Vici; I like Ike...* Laddove domina la funzione poetica la forme delle espressioni costituisce il cuore del 'messaggio'. Siccome, come insegna Jakobson, tutte le funzioni sono sempre presenti in ogni enunciato (dunque anche quella referenziale in un enunciato con dominante poetica), possiamo comunque risalire dall'espressione ad un significato riferito, ma la dominante poetica in sé non segna via da sé stessa, non indica che sé. Possiamo riconoscere in quelle espressioni anche una funzione referenziale, ma solo a livello periferico.

Come non riferire a questo punto del famoso dipinto di René Magritte *La trahi-*

¹¹ *Ibid.*, p. 281.

¹² *Ibid.*, p. 282.

¹³ Il linguaggio in genere è forma della libertà espressiva. Carla Schick sostiene che per il letterato ed il poeta "la forma linguistica da strumento diviene fine e, quando è attuata pienamente, attinge quell'aspetto definitivo, nel quale i contenuti e valori spirituali appaiono tutti spiegati ed aperti" (C. Schick, *Il linguaggio. Natura, struttura, storicità del fatto linguistico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1960, p. 101). Schick, parlando della storicità della lingua, intendendo con essa sia l'assimilazione dei motivi culturali offerti dalla tradizione, sia l'unificazione delle esperienze personali che chi scrive ha compiuto e che induce il suo lettore a ripetere in sé, afferma che è possibile istituire fra scrittore e lettore "in alcuni momenti di grazia, quella comprensione quasi immediata e perfetta, quella comunione di spiriti, di cui la parola non è più mezzo, ma quasi presupposto. E presupposto del resto è giusto che sia, nel suo stadio più alto, dato che mai la parola si identifica con l'oggetto, ma di questo è simbolo creato e attuato dall'individuo, e che una delle direttrici dello sviluppo della libertà linguistica è proprio l'acquisto di un senso più sicuro della autonomia del linguaggio rispetto al mondo che simbolicamente rappresenta" (*Ibid.*, p. 107). In base a questa autonomia si può parlare del linguaggio e del sistema di segni visivo non come mezzo ma come fine. Sono riflessioni analoghe a quelle effettuate da Jakobson, e da Pareyson.

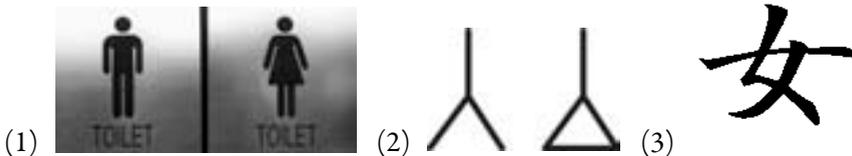
¹⁴ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218.

son des images? In questa opera è dipinta una pipa e ‘sotto’ di essa Magritte scrive: *Ceci n’est pas une pipe*. In questo modo il pittore impedisce al fruitore di andare oltre (davanti, dietro...) al manufatto. La composizione di forme del quadro (immagine della pipa e scritta) indica null’altro che se stessa. La scritta dice che non si tratta di una pipa, ma dell’immagine di una pipa; in altre parole focalizza l’attenzione del fruitore sulla realtà della forma e non su ciò che essa normalmente indica. La pipa dipinta nel quadro non ha, nell’enunciato, il valore di icona. Il valore stesso di icona è messo in crisi in questo dipinto¹⁵.

Sulla crisi del concetto di icona va citato Umberto Eco che “a mené le plus loin la critique du concept – di iconocità –, et de la manière la plus solidement argumentée”¹⁶. Il Gruppo μ riporta le analisi critiche di Eco sul segno iconico, ovvero mimetico. L’icona si fonderebbe su una supposta somiglianza tra significante e referente. La posizione di Eco mette in crisi la stessa nozione di segno.

La crise de la définition de l’iconisme est pour lui le signe d’une crise plus importante: celle de la notion de signe elle-même. Cette notion se condamne à être inopérante si on tente de la réduire à l’idée d’une unité sémiotique, unité entrante toujours en relation *fixe* avec un signifié¹⁷.

Eco ritiene ingenua l’asserzione di chi sostiene che nel segno iconico vi sia somiglianza tra significante e referente. Basta guardare alcuni segni che indicano ‘uomo’ o ‘donna’ sulle porte delle toilettes per condividere le sue critiche.



Nell’esempio 1 compaiono delle immagini che sembrano iconiche, ma quale donna o uomo hanno al posto della testa un cerchio nero distaccato dal corpo, sono senza mani e piedi, sono monocromi, sono un insieme di forme geometriche incastrate tra loro?

Nell’esempio 2, per una logica di opposizione, intuiamo quale segno indica l’uomo e quale la donna, ma di certo non possiamo parlare di somiglianza.

Nell’esempio 3 l’ideogramma giapponese che indica ‘donna’ non manifesta per la nostra cultura nessuna analogia tra significante e referente. Chi non conosce il giapponese non è in grado di riconoscere l’immagine anche se originariamente il segno è ideografico.

La critica del concetto di segno iconico porta a negare ogni rapporto di somi-

¹⁵ Si veda anche il rapporto di analogia fra scritta e immagine della pipa: il corsivo riprende l’orientamento della pipa, il colore della scritta e della pipa è simile, la ‘C’ iniziale della scritta rinvia al camino della pipa, il punto finale della scritta rinvia al bocchino della pipa.

¹⁶ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, p. 124. Come non ricordare che Eco fu allievo di Pareyson?

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

gianza tra significante e referente. Nelson Goodman sostiene che nell'ambito del visivo ogni cosa può rappresentare qualcosa d'altro, e dunque anche per il segno visivo varrebbe il principio della totale arbitrarietà tra segno e suo referente. Con questa posizione però, come giustamente afferma il Gruppo μ , si uccide il concetto stesso di segno iconico¹⁸, infatti se non vi è distinzione alcuna tra espressione e contenuto non vi è alcun segno. Di fatto nella comunicazione visiva spesso accade che il segno sia identico al suo referente.

A questo proposito il Gruppo μ riferisce della definizione di Eco dei segni occasionali, ovvero di segni che occasionalmente sono costituiti della medesima sostanza del loro referente per cui la distinzione tra segno e oggetto è solo pragmatica e non semiotica. Una bottiglia di birra sollevata al bar in direzione della cameriera coincide fisicamente con il segno che indica il desiderio del cliente di riceverne un'altra: la bottiglia di birra è anche il suo segno.

Di fronte ad uno spettacolo naturale ed ad uno artificiale i processi di percezione sono gli stessi (percepire un cavallo nella prateria o una statua di un cavallo), e questa è un altro motivo delle difficoltà di definire il segno iconico dato che un medesimo oggetto empirico può avere sia lo statuto di significante sia quello di referente e che i due oggetti possono occupare a turno queste due posizioni; insomma non sono i criteri percettivi a decidere dello statuto dell'oggetto¹⁹.

Questi esempi evidenziano quanto sia difficile afferrare e spiegare il concetto di segno visivo.

3. *Uno sguardo fuori dal limbo*

Come uscire da queste sabbie mobili? Se non risolviamo la questione del segno visivo (se si tratti o meno di un segno) non possiamo fare un passo avanti.

Storicamente si è studiato sistematicamente solo il segno iconico, fondato sulla sua supposta somiglianza tra significante e referente. Abbiamo visto che i segni iconici spesso, piuttosto che essere il risultato di similitudini visive, sono una produzione convenzionale oppure sono identici al referente. Dunque lo statuto di segno iconico, nel modo in cui è genericamente inteso dalla tradizione, è debole. Ma nessuno vieta di pensare che si possa parlare di segni visivi con categorie e modelli appropriati al canale visivo.

Anche la comunicazione visiva ha un valore di indice ma con modalità coerenti con il fatto e il canale visivi.

Il Gruppo μ dedica molta attenzione al canale e ai suoi elementi: retina, nervo ottico, corteccia: sistema retinico²⁰. Una semiotica del fatto visivo non può prescindere dal dato che il canale della comunicazione visiva è diverso da quello verbale, e questo

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰ *Ibid.*, pp. 58-82. Chapitre III *Les fondements perceptifs du système visuel*.

senza per forza cadere nella tesi di McLuhan secondo il quale il messaggio è il medium²¹.

Canale e forma sono strettamente legati.

... la prise en compte de la matière est indispensable dans la première description de tout système. Cette matière doit en effet, pour devenir substance sémiotique, être perçue, e dont passer pour un canal²².

Il Groupe μ ritiene che la materia (fisica-psicologica) della percezione visiva, e il canale di trasmissione e produzione di tale materia, vadano considerati per la costruzione di una semiotica del fatto visivo²³.

3.1. Il canale visivo

La prima particolarità del medium visivo è la sua 'potenza'. L'occhio è colpito da un'enorme quantità di dati sensoriali: 10⁷ bits/secondo, cioè 7 volte più che l'orecchio. Teniamo presente che la coscienza è in grado di elaborare da 8 a 25 bits/secondo²⁴.

Questo dato ha una grande rilevanza in quanto per necessità i processi di formalizzazione sono di grande semplificazione, selezione, riduzione²⁵. Si tratta di processi di trasformazione ad esempio del continuo nel discontinuo. L'immagine della spazialità non è che una costruzione dell'apparato recettivo²⁶. Il sistema retinico funziona già come un tutto, svolge delle sintesi (riduzioni mirate) che trasmette alla corteccia attraverso il nervo ottico. I processi di semplificazione, di integrazione per similitudine da una parte e per differenziazione dall'altra, sono in atto già a livello di retina.

Ciò significa che la visione si fonda su determinati modelli di semplificazione. Qui risiede anche il motivo della grande polisemia delle forme visive in quanto costruzioni semplificate. Forme fraintendibili, riconoscibili o meno nella misura in cui i modelli siano noti.

Non si tratta solo di processi fisici. Prendiamo ad esempio la distinzione operata dal sistema percettivo tra figura e forma. La figura corrisponde a ciò che si distingue dal fondo indeterminato, e una volta riconosciuta, grazie ad un processo comparativo, è denominata 'forma' (secondo grado di organizzazione dello spazio percepito). Dunque già al livello del riconoscimento della forma è mobilitata la memoria che permette la comparazione. La percezione è dunque semiotizzante²⁷. La percezione è il frutto di

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ Il Trattato cita Greimas e Courtès i quali criticano la classificazione dei segni fondata sul canale di trasmissione in quanto in tal caso essa concernerebbe la sostanza e non la forma, che sarebbe l'unico fondamento di una semiotica. Ma se è chiaro che la semiotica si fonda sulla forma è altrettanto vero che essa si produce unicamente attraverso il canale e dunque non si può prescindere da esso (*Ibid.*, p. 58).

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ La *Gestaltpsychologie* è stata la prima disciplina ad aver analizzato i processi di riduzione nell'apparato visivo.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

una supersemplificazione che impone un ordine alla materia inorganizzata. Non si tratta di forme a priori universalmente valide, bensì di forme apprese culturalmente attraverso l'educazione, la vita sociale... Tale interpretazione entra in contrasto con quella classica della *Gestaltpsychologie* che intendeva fondare la percezione scientificamente²⁸. I criteri di integrazione, di similitudine e differenziazione sono comuni agli uomini, ma non è uguale per tutti il modo di dare forma allo sterminato materiale visivo. Questa operazione è resa possibile dalla memoria, ovvero da una facoltà che si sviluppa a livello sociale con modalità diverse in distinte culture.

In un paragrafo intitolato *De l'objet au signe* il Gruppo μ sviluppa tale interpretazione asserendo che l'oggetto è una forma riconosciuta che appare a chi percepisce come una somma di proprietà permanenti (grazie all'apprendimento e alla memoria)²⁹. Tale oggetto può assumere il valore di segno il quale a sua volta è definito come una somma di proprietà permanenti, una configurazione stabile. E questo spiega in parte sia l'ambiguità precedentemente evidenziata tra oggetto e segno, sia il fatto che segni mimetici prodotti in determinate tradizioni culturali non siano riconoscibili in altre. Il passaggio dal livello percettivo a quello cognitivo presuppone l'esistenza e la conoscenza di un repertorio³⁰.

3.2. Segno iconico e segno plastico

A differenza del segno linguistico il sistema di segni visivo non si fonda su una tipologia di segni bensì su due: il segno iconico e il segno plastico.

3.2.1. Segno iconico

Abbiamo parlato delle fondate critiche all'interpretazione del segno iconico basata sulla presunta somiglianza tra significante e referente. A volte il rapporto tra espressione e contenuto appare completamente arbitrario. In altre occasioni significante e significato sono fisicamente identici. A partire da questi dati è sembrato impossibile parlare di segni visivi. Per superare l'*impasse* il Groupe μ introduce il concetto di 'tipo', e quello di 'repertorio' di tipi. Il repertorio, organizzato per opposizioni e differenze, è un sistema: rende conto di tutti gli oggetti della percezione e serve a sottomettere i percepiti ad una verifica di conformità, "ce qui autorise cette épreuve est la notion de type: le répertoire est un système de types"³¹.

Il segno iconico non si compone dunque di due elementi ma di tre: significante – tipo – referente.

²⁸ L'espressione 'scientificamente' è qui intesa nel senso comune alle scienze della natura, ma è altrettanto scientifico, nel senso di rigoroso, ad esempio l'approccio del Groupe μ . Non è fecondo ridurre il concetto di scienza a quello delle scienze naturali.

²⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

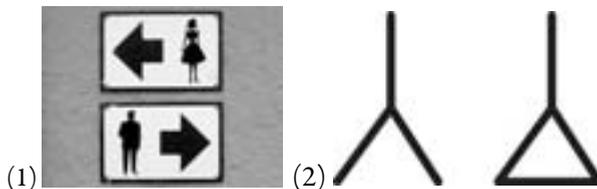
³¹ *Ibid.*, p. 93.

Livello	Significante		Tipo
N+1	Marque	Surentité	Supratype
N	Marque	Entité	Type
N-1	Marque	Sous-entité	Sous-type

La tabella descrive il rapporto tra significante e tipo nel segno iconico.

La funzione dei tipi, rappresentazioni mentali teoretiche³², è quella di permettere ai fruitori di percepire l'equivalenza tra significante e referente. I tipi si articolano concretamente grazie a significanti a diversi livelli (entità, sottoentità, sopraentità) corrispondenti ai modelli mentali (tipo, sottotipo e sopratipo).

Il significante che esprime il tipo è chiamato entità. Si tratta di un'unità che si qualifica per il fatto di possedere delle sottoentità riconoscibili, ad esempio dell'entità corpo umano, una testa, un busto, delle braccia... Sotto la soglia delle sottoentità, in questo processo analitico di decomposizione, si giunge prima o poi al grado di segni plastici, chiamati 'marche', funzionali al riconoscimento del tipo.



Nell'esempio 1 parliamo ad esempio di entità 'corpo umano di donna', in quanto l'immagine è scomponibile in sottoentità (la capigliatura femminile, il corsetto, la gonna, le scarpe...) e da marche che concorrono al riconoscimento del tipo (il riempimento delle superfici di nero a rappresentare un corpo pieno...).

Nell'esempio 2 non sono presenti entità ma solo marche. Il riconoscimento del tipo è reso possibile unicamente dall'articolazione di segni plastici: linee orientate in una certa posizione, direzione e dimensione coerenti ad un modello di donna; marche volte a farci riconoscere ad esempio nel triangolo posto in basso una gonna (sottotipo di donna). La linea verticale poggiate sul vertice del triangolo ci permette di risalire al tipo donna.

Il Groupe μ , grazie alla teoria dei tipi, non rinuncia al criterio della somiglianza. Similitudine che da una parte è fra significante e tipo (un insieme modellizzato di stimoli visivi corrispondenti ad un tipo stabile); dall'altra il referente reale è riconosciuto a sua volta solo grazie al possesso di un tipo stabilizzato. Anche il referente reale somiglia allo stesso tipo del significante; è riconosciuto grazie al possesso del fruitore di un suo modello mentale. Può quindi non esserci alcuna similitudine 'diretta' tra significante e referente, ma entrambi devono assomigliare ad un 'tipo' comune, paradigmatico.

³² *Ibid.*, p. 97.

La funzione del tipo è analoga a quella delle idee platoniche³³: non potremmo riconoscere né una donna né un uomo se non possedessimo a priori l'idea di donna e di uomo.

I tipi si costruiscono in modi distinti in differenti culture per un processo di stilizzazione che non è riducibile ad una semplice soppressione: procedimento che a volte rimpiazza e aggiunge³⁴. Ad esempio la piramide è stata definita stilizzazione di una montagna³⁵, ma a seconda della lettura della montagna si sono prodotte immagini nettamente differenziate. Gli elementi in comune si riducono all'esistenza di un asse verticale e dal fatto che la sezione decresce dalla base al culmine.



Ziggurat (Mesopotamia) Stupa (Giappone) Mastaba (Egitto) Borobudur (Indonesia)

Questo valore culturale e in continua trasformazione del tipo è un elemento fondamentale del segno visivo. La consapevolezza di questo meccanismo visivo e dell'articolazione dei tipi in repertori è certamente lacunosa nella nostra supposta epoca delle immagini, evo che per divenire tale necessiterebbe di sviluppare questo processo in una prospettiva interculturale. Noi uomini non apprendiamo né possediamo gli stessi tipi e dunque non vediamo le stesse cose.

3.2.2. Segno plastico

Forma	Colore	Testura
-------	--------	---------

Con la nascita dell'arte astratta si è sviluppata una approfondita riflessione sull'autonomia o meno del segno plastico. Per segno plastico si intendono segni che non hanno un riferimento diretto a un essere del mondo reale³⁶, e che non sono subordinati al segno iconico. In prevalenza nella tradizione i segni plastici non erano considerati autonomi bensì in genere elementi funzionali al riconoscimento del segno iconico (dunque marche).

Il segno plastico si classifica in tre distinte famiglie: forma, colore e testura. Solo recentemente si è riconosciuto il valore autonomo di segno anche della testura³⁷.

I significanti della testura (il Groupe μ parla di microtopografia della superficie intesa come proprietà della superficie)³⁸ sono suddivisi in due testuremi: gli elementi

³³ Ma ben diversa in quanto il tipo è un modello culturale in modificazione, acquisito per apprendimento.

³⁴ *Ibid.*, p. 370.

³⁵ *Ibid.*, p. 369.

³⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁷ Nella storia dell'arte il primo autore che tratta in modo sostenuto dell'importanza del ruolo della testura nella pittura, in un'opera per il grande pubblico, è Waldemar Januszczak (*Ibid.*, p. 200).

³⁸ *Ibid.*, p. 197.

che la compongono e che costituiscono la grana; la logica della ripetizione di tali elementi su una superficie. I significati della testura sono riconducibili alla tridimensionalità, alla dimensione tattile e motoria e alla espressività.

I significanti della forma (proprietà spaziale) si compongono di tre parametri chiamati formemi: posizione, dimensione ed orientamento. I significati dei formemi sono molteplici: repulsione, dominanza, equilibrio... I contenuti delle forme si sviluppano attraverso i rapporti fra i tre formemi secondo tipi culturalizzati. Un formema può essere enfatizzato rispetto ad altri, ad esempio quello di orientamento rispetto al fondo può dare alla figura il contenuto di stabilità, di instabilità e via di seguito. Inoltre certe forme, in rapporto ai tipi culturalizzati, possiamo richiamare determinati valori: il cerchio può esprimere perfezione, divinità ma anche negazione³⁹.

I significanti dei colori sono ritenuti “Un système d'ensembles flous”⁴⁰ composto da tre cromemi: dominante (tono), brillantezza, saturazione. I significati sono fortemente culturalizzati e variabili: piacere, calore, forza, leggerezza, chiarezza, proibizione...

L'approfondimento del sistema è ampio e molto caratterizzato, e non possiamo che rimandare il lettore alla lettura del Trattato.

3.3. La non facile distinzione tra segni iconici e segni plastici

Per quanto la suddivisione tra segni plastici ed iconici appaia chiara nella teoria, non lo è affatto nella pratica. “Il n'est pas aisé de distinguer empiriquement le signe plastique et le signe iconique”⁴¹. La differenza tra segno iconico e segno plastico non è sempre facilmente individuabile. In gran parte dei casi visivi complessi ci troviamo di fronte a testi visivi composti di segni icono-plastici, ovvero composti sia da segni iconici sia plastici (non intesi come marche).

Abbiamo visto che il segno iconico si compone di entità e di marche. In una analisi approfondita di un segno iconico giungiamo ad un certo punto sempre a individuare dei segni plastici, non più riducibili in sottoentità (linee, colori, punti...). È comune la tentazione di interpretare tali segni come iconici o in funzione iconica (finalizzati al riconoscimento di un tipo). Questa interpretazione dei segni plastici come marche, applicata in ogni testo visivo, comporta il rischio di disconoscere la capacità comunicativa dei segni plastici in quanto tali: di fronte ad una macchia blu il fruitore può esclamare tanto ‘è blu’, quanto ‘questo rappresenta un cielo’. Oppure di fronte ad un cerchio potrà esclamare sia ‘è un cerchio’ sia ‘rappresenta un cerchio’⁴².

Il fruitore di un dipinto astratto (plastico) è tentato dal desiderio di individuare dei riferimenti iconici a tutti i costi, come quando guardando la forma delle nuvole vuole riconoscere forme di animali, di fiori. Ma in tal modo perde di vista la capacità

³⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴² *Ibidem*

autonoma dei segni plastici di esprimere contenuti. Questo aspetto non vale solo per l'opera d'arte; basti pensare all'importanza del tipo di testura, colore, forma della carta utilizzata per una lettera o per un libro, segni plastici capaci di trasmettere contenuti quali eleganza, rigore, pulizia... La grafica ad esempio veicola contenuti specifici proprio grazie ai segni plastici senza dover far riferimento a referenti esterni. Se poi parlassimo dell'architettura dovremmo constatare che i segni plastici sono i principali portatori dei contenuti espressi dall'opera.

3.4. Segno plastico e tipo, rapporto inconciliabile?

Il Gruppo μ sostiene in modo convincente l'autonomia dei due tipi di segni nonostante la difficoltà empirica che può sorgere nel distinguerli. Si sofferma sul segno geometrico, come nell'esempio sopra citato del cerchio. Per il senso comune è pacifico asserire che una macchia è un segno plastico e un viso uno iconico, mentre una forma geometrica può essere interpretata sia a livello plastico sia iconico. Per i fautori dell'interpretazione iconica del segno plastico esiste un referente del segno cerchio: un cerchio. Ma secondo il Gruppo μ , che utilizza una dimostrazione per assurdo, in tal caso l'unico 'referente' sarebbe un altro cerchio (si avvia così un processo di rinvio all'infinito).

Pur condividendo la risolutezza del Gruppo μ nel difendere l'autonomia del segno plastico rispetto a quello iconico non condividiamo la troppo rapida esclusione della posizione di chi ritiene che ad esempio il cerchio abbia un 'referente' perché rinvia alla classe degli oggetti circolari, al tipo culturale stabilizzato cerchio⁴³. A nostro avviso anche la forma plastica rinvia a qualcosa.

Il Groupe μ argomenta la sua posizione asserendo che il segno iconico presuppone una relazione di trasformazione del significante in conformità ad un tipo: "réfèrent et signifiant étant ensemble dans une relation de conformité à un type"⁴⁴, mentre il segno plastico è in grado di esprimere contenuti specifici senza presupporre la necessità di un referente esterno all'enunciato per comunicare dei contenuti. Il Groupe μ si fonda "sur l'idée que le signe plastique n'est jamais codé en dehors d'un énoncé particulier"⁴⁵. Motivazione che in sostanza condividiamo, ma non per questo è necessario escludere dal concetto di segno plastico quello di tipo (inteso come modello astratto).

La relazione tra significante-tipo-referente è di rinvio reciproco, e presuppone una conformità ad un elemento esteriore all'enunciato (appunto al tipo culturale stabilito). Ma come è possibile riconoscere un cerchio e in genere tutti i segni plastici (a livello di colore, di testura, una semplice macchia...) senza alcun elemento di paragone? L'analogia già citata tra tipo e idea platonica può applicarsi al segno plastico senza per questo cadere nel processo di rimando iconico a un referente reale.

Platone direbbe che riconosciamo una macchia attraverso lo stesso meccanismo per mezzo del quale riconosciamo un'icona, ovvero la riconosciamo perché possediamo

⁴³ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

l'idea di macchia. Si tratta di un riconoscimento che non presuppone un referente (non è dedotto dall'esistenza di un referente esterno all'enunciato). Presuppone solo un tipo mentale.

Se il segno iconico si compone di significante, tipo e referente, il segno plastico si potrebbe comporre di significante e tipo. Tipo come modello culturale stabilizzato: appunto 'cerchio' nell'esempio sopra discusso. Ma solo l'enunciato è in grado di manifestare questo tipo, o se vogliamo la conformità tra quel segno plastico e il tipo.

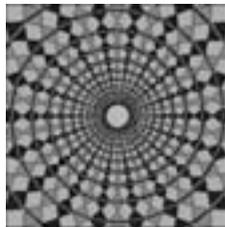
Questo fenomeno è constatabile nei casi di distorsione percettiva, o di paradossi visivi.

Una scala che scende (facendo riferimento al formema orientamento, dunque al di qua del segno iconico) può apparire come se salisse (come insegna Maurits Cornelis Escher).



M. Escher, Relativiteit, 1953

In un enunciato visivo plastico un cerchio può non sembrare affatto un cerchio. In tale enunciato viene contraddetto il tipo attraverso determinati accorgimenti formali.



L'immagine è formata da un insieme di cerchi concentrici e non da una spirale come appare alla percezione del fruitore.

Nei paradossi visivi ciò che viene contraddetto è il tipo culturale, ma proprio perché esiste può essere contraddetto. I fenomeni visivi paradossali sono fondati sui processi di riduzione e di semplificazione citati, per mezzo di modelli culturali che si manifestano all'interno degli enunciati.



Serie di francobolli dedicati dalla Svezia all'artista Oscar Reutersvärd, 1982

Anche la famiglia plastica 'colore' è organizzata nella percezione attraverso modelli culturali. In alcune culture primitive (sempre che esistano) i colori sono organizzati solo in tre gruppi, nero, bianco e rosso⁴⁶. Certi colori sono riconosciuti e nominati in alcune epoche e non in altre. A questo livello ci rifacciamo a modelli culturali esterni (tipi), ma sempre incarnati in enunciati concreti. Peraltro nel Trattato, facendo riferimento a *La Pensée visuelle* (1969) di Arnheim, si afferma che "on peut maîtriser le type 'rotondité' sans même connaître le mot /rond/"⁴⁷. Il tipo rotondità permette di riconoscere i segni plastici rotondi.

4. Distinzioni tra sistema linguistico e visivo

Attestata l'esistenza di segni visivi con caratteristiche proprie e distinte dal segno linguistico, almeno sulla base della proposta del Gruppo μ , è possibile fondare una semiotica coerente con la materia e con il canale visivo utilizzati. A questo punto è possibile proporre schematicamente le caratteristiche che distinguono il linguaggio dal sistema di segni visivo.

Caratteristiche del canale linguistico e della relativa percezione dei dati	Caratteristiche del canale visivo e della relativa percezione dei dati
Discreta potenza	Grande potenza
Percezione sequenziale dei testi	Percezione simultanea dei testi
Lettura cronologica degli enunciati	Lettura tabulare dell'immagine
Traduzione non spaziale del segno	Traduzione bi-tridimensionale dei segni

⁴⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 147.

Caratteristiche della semiotica linguistica	Caratteristiche della semiotica visiva
Utilizzo di un tipo di segno	Utilizzo di due tipi di segno (iconico e plastico)
Legame arbitrario tra significante e significato	Nel caso del segno iconico (teoria dei tipi) legame non totalmente arbitrario tra significante e referente
Nette segmentazioni tra espressione e contenuto (sistema fortemente codificato e stabile)	Fluide segmentazioni tra espressione e contenuto (sistema debolmente codificato)
Semiotiche stabilite istituzionalmente, rapporti tra espressione e contenuti tendenti alla biunivocità	Legami instabili e difficili da stabilire tra espressione e contenuto
Unità che acquisiscono un valore di sistema indipendente dalle applicazioni in un enunciato.	Unità cui è attribuito il contenuto solo all'interno di un'espressione
Ruolo non decisivo del destinatario nell'attribuzione dei contenuti dell'enunciato	Ruolo più importante del destinatario nell'attribuzione del contenuto dell'espressione

Le differenze delineate tra i due canali e tra le due semiotiche sono rilevanti: alcune lo sono solo di grado (più o meno convenzionali, codificati...), altre invece lo sono di sostanza quali le caratteristiche dei testi visivi di possedere una visione spaziale e simultanea, la distinzione di due generi di segno visivo, il modello mentale culturale visivo denominato tipo.

5. *Pensare visivamente*

L'importanza della differenza tra i canali percettivi in rapporto al pensiero era stata messa in luce da Hegel.

La *vista* ha invece con gli oggetti un rapporto puramente teorico per mezzo della luce, questa materia per così dire immateriale, che da parte sua appunto lascia gli oggetti sussistere liberi per sé, li fa vedere e apparire... Alla vista priva di desiderio si offre tutto ciò che esiste materialmente nello spazio in exteriorità reciproca...

L'altro senso teoretico è l'*udito*. Qui viene ad accadere l'opposto. L'udito ha a che fare non con la forma, il colore ecc., ma con i suoni, le vibrazioni del corpo... Questo movimento ideale, nel quale per mezzo del suo risuonare si estrinseca... l'anima dei corpi, viene appreso dall'orecchio in modo altrettanto teoretico come la forma o il colore dall'occhio, lascian-

do così che l'interno degli oggetti divenga per l'interno stesso⁴⁸.

Per Hegel l'arte assoluta è la poesia, l'arte del discorso, più elevata della musica con la quale condivide il materiale di comunicazione: il suono. Secondo Hegel la poesia, come caratteristica, ha un rapporto singolare con il materiale che utilizza per esprimere e comunicare, caratteristica che la rende superiore alla musica:

*il materiale con cui si palesa possiede per lei solo il valore di un mezzo ... per l'estrinsecazione dello spirito allo spirito...⁴⁹
...si riempie ... interamente del mondo spirituale e del contenuto determinato della rappresentazione e dell'intuizione, apparendo come semplice designazione esterna di questo contenuto⁵⁰.*

Hegel esalta il carattere della parola intesa come mero mezzo, come semplice designazione, capace in tal modo di indicare il contenuto senza fermare l'attenzione su di sé (designazione esterna). Mentre per le arti figurative il pensiero accade solo attraverso delle forme (non dei concetti astratti veicolati dal suono). La pittura, ad esempio,

concentra per l'espressione dell'animo interno le tre dimensioni spaziali nella superficie quale più prossima interiorità dell'esterno, e rappresenta le distanze e le forme spaziali mediante la parvenza del colore⁵¹.

In altre parole il segno linguistico 'parola' è per Hegel solo mezzo 'esteriore' per indicare il senso, segno astratto che 'rinvia' a dei concetti. Segno acustico come materiale che "non vale come un'esistenza sensibile in cui il contenuto spirituale sia in grado di trovare una realtà a lui corrispondente"⁵². Questo aspetto è per Hegel il pregio del suono nel linguaggio poetico. Completamente diversa è la situazione per i segni visivi. Il materiale di questi segni (la forma, il colore...), vale in quanto esistenza sensibile il cui contenuto spirituale trova una realtà a lui corrispondente. I segni visivi non sono un mero strumento da oltrepassare a favore del contenuto, ma sono forme che valgono in quanto esistenza sensibile attraverso la quale il pensiero si estrinseca. Questo livello è per Hegel di minor valore rispetto a quello del suono con funzione solo designante. Hegel esalta il pensiero che si sviluppa attraverso la concettualizzazione astratta e che utilizza dei segni che hanno un valore di mera designazione, e ritiene di minor pregio il pensiero che si incarna in forme e modelli, ad esempio visivi. Per quanto sia discutibile questa valutazione essa pone l'accento su un aspetto irrinunciabile del segno visivo: lo stretto e indiscutibile legame tra comunicazione e forma comunicativa.

Paul Klee, in Tunisia, scrisse "Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colo-

⁴⁸ G. W. F. Hegel, *Estetica II*, Einaudi, Milano 1976, p. 697.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 702.

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibid.*, p. 701.

⁵² Hegel, *Estetica II*, p. 702.

re siamo tutt'uno. Sono pittore"⁵³. Egli afferma qualcosa di analogo a quanto detto da Hegel, anche se in una prospettiva completamente diversa che valorizza l'espressione visiva. Klee sostiene la possibilità di un pensare con le forme, coi colori più che attraverso concetti veicolati da segni. Nell'espressione "io e il colore siamo tutt'uno", la relazione che si intrattiene tra intenzione formativa (artista) e materia (colore), non è quella del comunicatore che utilizza la materia come strumento, o mezzo espressivo; il rapporto è di totale unità dei fattori in gioco. Nell'espressione artistica forma e pensiero sono inscindibili. A motivo delle peculiarità del sistema di segni visivi si può dire che ogni livello di comunicazione visiva 'partecipa' di questa unità che si esprime concretamente nell'atto comunicativo⁵⁴.

I segni visivi assumono un valore caratteristico e irrinunciabile nella comunicazione visiva in genere. Se nella comunicazione linguistica il segno convenzionale è spesso considerato come mero mezzo e ne ha la funzione, e questo fatto costituisce una ricchezza di tale forma di comunicazione, non è così nella comunicazione visiva, e non solo nelle sue espressioni artistiche. Comunicazione nella quale non è possibile prescindere dalle forme e questo aspetto corrisponde alla sua peculiare pregio.

Crediamo che questa dinamica di comunicare e di pensare 'con', e forse meglio 'nelle' forme e non per mezzo e 'oltre' ad esse, sia valida per tutte le forme della comunicazione visiva grazie ai suoi elementi distintivi. Di conseguenza sposiamo le tesi principali del Trattato del Groupe μ volte a evidenziare l'autonomia e le particolarità del sistema di segni visivo rispetto a quello linguistico⁵⁵.

⁵³ P. Klee, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 301.

⁵⁴ Per Pareyson il processo artistico è un dialogo tra artista (intenzione formativa) e materia (che ha delle caratteristiche proprie, una resistenza); l'artista non adopera o usa una materia per formare l'opera, non utilizza la materia come mezzo espressivo, ma forma la materia. L'opera conclusa è 'materia formata' (Pareyson, *Estetica*, p. 47). Nell'opera felicemente compiuta l'intenzione formativa e la materia d'arte sono indisciungibili, e per questo motivo le forme non sono segni che rinviano via da sé. «Intenzione formativa e materia d'arte vanno dunque così poco disgiunte, che bisogna piuttosto dire ch'esse nascono insieme; e questa loro indisciungibilità è il presagio di quell'unità e indivisibilità che alla fine del processo di formazione sussiste fra l'opera e la sua materia" (*Ibid.*, p. 46).

⁵⁵ Come detto tutto ciò non contraddice il fatto che anche la comunicazione linguistica si fondi sulla autonomia dei segni linguistici rispetto alla realtà riferita, e che nei casi più elevati (letteratura, poesia) la forma assuma piuttosto valore di fine che di mezzo.

BOOK REVIEW

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XV - 1/2007

Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione)
librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)
web: www.unicatt.it/librario

ISSN 1122 - 1917