



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Logiche iconiche? Semiotica plastica e *Iconic Turn*

Angela Mengoni

Abstract

Il paper esplora le relazioni tra il cosiddetto *Iconic Turn* di Gottfried Boehm e la semiotica dell'immagine di Algirdas Greimas. Al di là dei riferimenti espliciti al paradigma semiotico nella teoria delle immagini di area germanofona, l'articolo propone di indagare l'approccio euristico all'immagine che caratterizza sia la dimensione analitica della Bildkritik che la semiotica dell'immagine sviluppata nell'ambito della semiotica generativa. Prendendo in considerazione il ruolo di una concezione del senso come immanente alle immagini e diversi concetti operativi e modelli di generazione del senso elaborati nei due casi (come "differenza iconica" e "semiotica plastica") l'articolo evidenzia sia la comune concezione di una capacità di generazione di senso propria delle "logiche del sensibile", sia una fondamentale differenza tra i due approcci che riguarda l'elaborazione di una metodologia di analisi del testo visivo.

The paper explores the relationship between the so-called *Iconic Turn* by Gottfried Boehm and the visual semiotics developed by Algirdas Greimas. Beyond a focus on the explicit quotation of semiotic concepts or authors, the paper proposes to examine the heuristic approach to the image that characterizes both the analytical dimension of the Bildkritik and the semiotics of the image developed by the French generative semiotics. Taking into account the immanent approach of both traditions and some key-operators (such as "iconic difference" and "sémiotique plastique"), the acknowledgement of an active sense-generating capability of the "visual" will emerge as a common feature.

Nel quadro di una riflessione sul metodo semiotico e sulle sue relazioni con altre tradizioni intellettuali e ambiti disciplinari è utile interrogarsi sui rapporti – ma sarebbe più appropriato dire sui rapporti mancati – tra la semiotica dell’immagine di matrice strutturalista e la “teoria delle immagini” di area germanofona, soprattutto perché in quest’ambito la cosiddetta “svolta iconica” (*ikonische Wende*) di Gottfried Boehm ha esplicitamente fondato il proprio progetto su una domanda di natura genuinamente semiotica, che riguarda i meccanismi di generazione di senso dei testi visivi. La pertinenza delle possibili relazioni, mai esplorate, tra questi due paradigmi è suggerita dalla domanda che, per Boehm, orienta tutto il progetto della cosiddetta Bildkritik: “Come le immagini generano senso? Questa è la domanda che mi guida” (Boehm 2007, p. 29)¹. Malgrado un interrogativo così apertamente semiotico, i riferimenti al paradigma semio-linguistico mostrano sino a che punto sia ignorata l’esistenza stessa di una semiotica del visivo; oltre ai riferimenti espliciti, dunque, sarà utile confrontare le operazioni cui rinviano concetti e metatermini, al di là delle scelte lessicali sedimentate nelle varie tradizioni e che hanno favorito duraturi fraintendimenti (basti pensare al termine “iconico”).

Il gesto di rottura che anima la svolta iconica condivide anzitutto con la semiotica delle arti una genuina vocazione post-iconologica e consiste nella rivendicazione della capacità dell’immagine di articolare il suo proprio *logos*, termine che, in questa prospettiva, perde ogni riduttiva coincidenza con il dominio linguistico per rinviare piuttosto alla *logica* dei meccanismi di generazione del senso specifici dell’immagine e non riconducibili ai modi di significazione del linguaggio verbale. Boehm si scaglia contro una “icono-grafia” che riconduce sistematicamente le qualità sensibili dell’immagine a un senso che si trova sempre altrove, in un testo fonte che proietta sul testo visivo “tutt’altra logica”, canalizzando il visibile nei suoi ranghi. Ciò avviene in particolare “nel modello dell’iconografia” nel quale “l’orientamento dell’attenzione dello spettatore dell’immagine è guidato da indicatori che, in un modo o nell’altro, rimandano sempre a un sotto-testo o a un pre-testo”, cosicché l’immagine si dà come “riformulazione ottica di qualcosa che in primo luogo è detto” (Boehm 2006, p. 113). Ciò non riguarda solo la storia dell’arte, ma il “massiccio ed entusiastico” consumo delle immagini nella modernità, laddove l’interprete è chiamato a “decifrare ciò che si è nascosto dietro il carattere manifesto del visivo” cosicché “la logica dell’immagine è semplicemente il segnaposto di un’altra logica del tutto diversa, quella della *graphé*, che si costituisce in una scrittura d’immagine in cui l’iconico è lasciato in balia di un testo invisibile” (Boehm 2006, p. 113). Il bersaglio è dunque tanto il testo-fonte dell’iconologia (che per Boehm letteralmente impedisce di “vedere” l’immagine in tutte le sue possibilità), quanto la proiezione dell’articolazione semantica del linguaggio verbale sul testo visivo, cioè la riduzione dell’immagine alla sua mera trasparenza mimetica². In effetti, l’iconologo non ignora le qualità sensibili del testo visivo, le questioni di colore ad esempio, ma lo fa sempre a partire dai formanti figurativi e da un ancoraggio di queste stesse qualità al livello del significato delle lingue naturali. Boehm tuttavia non teorizza rigorosamente tale ancoraggio del visibile al dicibile e parla indifferentemente di un “primato del linguaggio, della parola o del testo” (Boehm 2006, p. 113).

Dal canto suo, la semiotica strutturale ha, da una parte, condiviso – sin dagli anni Settanta – la critica dell’iconologia anche grazie a un dialogo storicamente cruciale con la teoria dell’arte di matrice

¹ Bisogna precisare che se *Ikonische Wende* indica la svolta epistemologica, *Bildkritik* (critica dell’immagine) è il nome del progetto scientifico e istituzionale che da tale svolta scaturisce e che si è concretizzato in un progetto pluriennale del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca presso l’Università di Basilea intitolato appunto “*Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder*” (Critica dell’immagine. Forza e significato delle immagini) diretto dallo stesso Boehm.

² Boehm critica costantemente la “comprensione secolare dell’immagine” propria di “certi modelli d’iconografia”, ma che si impone anche nella fruizione quotidiana delle immagini d’informazione, per cui “l’attenzione dello spettatore è guidata da degli indicatori che rinviano a dei sotto- o pre-testi” e le immagini si danno come “sostituti, cioè come documenti da leggere di un senso che vi si rispecchia senza che esse lo fondino” (Boehm 2006, p. 42 trad. mia).

strutturalista in Francia³; dall'altra, soprattutto con l'articolo seminale di Greimas su "Semiotica figurativa e semiotica plastica", ha intrapreso un decisivo sforzo di teorizzazione per esplorare i meccanismi di produzione di senso che presiedono al riconoscimento nell'immagine di "segno-oggetto" e per chiarire la loro relazione con il piano del contenuto delle lingue naturali⁴. Le due prospettive condividono quindi una critica della dimensione transitivo/mimetica dell'immagine per rivendicare una logica altra di produzione del senso. Tuttavia, mentre Greimas chiarisce i meccanismi semiotici del riconoscimento figurativo, Boehm evoca, senza proporsi di chiarirlo o definirlo, un paradigma della "sostituzione" (dunque implicante un referente esterno) che apre per l'immagine un destino di "immagine debole", "copia" che non sfrutta appieno le potenzialità di generazione del senso non asservite a quella transitività, laddove l'immagine *forte* si nutre di "una doppia verità" per cui non solo rappresenta qualcosa, bensì "dà a vedere" ciò che rappresenta e si rende capace di produrre "un incremento d'essere" del rappresentato, secondo la formula gadameriana utilizzata da Boehm (Boehm 2001). La "logica iconica" dà conto di questo modo di generazione del senso:

Se effettivamente si dà una 'svolta verso l'immagine' non vengono qui chiamati in causa soltanto fenomeni superficiali o alla moda, ma sono in gioco gli stessi presupposti portanti della nostra cultura. È in tal senso che vorrei discutere la tesi secondo la quale le immagini possiedono una logica propria, una logica che pertiene a esse soltanto. Con il termine logica intendiamo qui *una coerente produzione di senso attraverso mezzi autenticamente figurativi* [*die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln*] (Boehm 2006, p. 105)⁵.

L'espressione rinvia dunque all'idea di una "coerente produzione di senso" (logica) propria della significazione non figurativa delle immagini che Boehm chiama "iconica", scelta terminologica che – nonostante le apparenze – non ha radice semiotica, ma si rifà al lavoro dello storico dell'arte Max Imdahl e alla sua celebre analisi degli affreschi di Giotto nella quale si evidenzia il ruolo della dimensione che la semiotica definirebbe plastica⁶. Per Imdahl è, infatti, nell'"evidenza di una simultaneità scenica altamente complessa" che "l'immagine si distingue dai testi narrativi": la compresenza simultanea di una molteplicità di elementi sulla superficie pittorica e, al contempo, la loro articolazione interna costituisce una simultaneità articolata che diventerà per Boehm "luogo d'origine di ogni senso visivo" e *condizione* stessa dell'immagine indipendentemente dalla sua sostanza mediale: egli la chiama *differenza iconica*. Formulata tra il 1978 e i primi anni 90⁷ essa indica la condizione della produzione di senso in ogni immagine e quello che la differenzia dal linguaggio verbale:

ciò che ci si presenta come immagine si basa su un unico contrasto fondamentale, quello tra la totalità di una superficie chiaramente visibile e tutte le interazioni che essa include al suo interno [...] Le immagini – comunque si presentino – non sono un coacervo di dettagli qualsiasi, ma unità dotate di senso. Dischiudendo una relazione tra la loro totalità visibile e la ricchezza della molteplicità che raffigurano (Boehm 1994, p. 57).

³ Il Centro di semiotica e linguistica di Urbino è stato il luogo privilegiato di un dialogo sistematico tra la semiotica greimasiana e la storia e teoria dell'arte praticata da studiosi come Arasse, Marin e Damisch sin dagli anni Settanta. Un momento cruciale è stato il convegno "Iconologia e oltre" organizzato da Omar Calabrese a Palermo nel 1989.

⁴ Come noto Greimas descrive rigorosamente il processo per cui la griglia di lettura del mondo naturale "sollecita" il significante planare e attiva una "presa simultanea" di alcuni "fasci [*paquets*] di tratti visuali di densità variabile" trasformandoli in "formanti figurativi dotati di significato", in "segno-oggetto" (Greimas 1984, p. 199).

⁵ Si noti che l'aggettivo *bildnerisch* è qui tradotto come "figurativo" il che è abbastanza problematico visto il legame di questo termine con la trasparenza mimetica; se i traduttori francesi optano per "iconique" per mantenere una coerenza con la terminologia dell'autore, in italiano si potrebbe dire "mezzi propri all'immagine".

⁶ Imdahl 1980 e 1994. Si veda anche il recente dossier su Imdahl nella rivista franco-tedesca on line *Regards croisés*, 7, 2017.

⁷ Le prime formulazioni risalgono a Boehm 1978 e 1980.

Senza poter qui approfondire, mi limito a rilevare alcune analogie e differenze con quella semiotica plastica che Greimas formula negli stessi anni, dandone però una teorizzazione rigorosa già alla fine degli anni Settanta⁸. Se, infatti, questa modalità altra di produzione di senso ha, per entrambe le tradizioni, i tratti di *un'articolazione esplorabile nelle sue operazioni e relazioni* – quella certa “coerenza” insita per Boehm nell’idea di logica –, la differenza riguarda proprio il metodo, inteso come formalizzazione di operazioni necessarie all’esplorazione di questa produttività semiotica.

La comprensione e, soprattutto, la teorizzazione della “logica iconica” assunta a compito dalla Bildwissenschaft è comparabile, per lo meno nella sua vocazione, al riconoscimento e all’elaborazione di una semiotica plastica che per la semiotica non è un mero “livello” di senso, come si sa, ma un *linguaggio* secondo capace di segmentare diversamente il piano della manifestazione, allorché dei formanti plastici “sono chiamati a fare da pretesto a investimenti di significazioni diverse” capaci di rigenerare, ridefinire, sovvertire la significazione figurativa dell’immagine (Greimas 1984, p. 205).

Anche per la Bildkritik non sono gli elementi strettamente materici o formali in sé che costituiscono la “logica iconica”, è piuttosto l’articolazione complessa di molteplici livelli che struttura l’intelligenza iconica dell’immagine, cosicché quella *differenza iconica*, che pure ne è un tratto ontologico⁹, si traduce di volta in volta nelle singole immagini in una “tensione produttiva tra superficie e profondità”, tra formante plastico, direbbe il semiotico, e rappresentazione figurativa, due dimensioni che, anche per Boehm, non devono essere considerate come alternative né nella percezione (come farebbe Ernst Gombrich) né nella produzione di senso, ma che si intrecciano e si ridefiniscono reciprocamente articolando i modi di una fondamentale “differenza iconica”¹⁰. In definitiva, si tratta dell’aspetto processuale che scandisce e struttura la manifestazione visiva in rapporto con la sua simultaneità, poiché

ciò che ci si presenta come immagine si basa su un unico contrasto fondamentale, quello tra la totalità di una superficie chiaramente visibile e tutte le interazioni che essa include al suo interno [...] Le immagini – comunque si presentino – non sono un coacervo di dettagli qualsiasi, ma unità dotate di senso. Dischiudendo una relazione tra la loro totalità visibile e la ricchezza della molteplicità che raffigurano (Boehm 1994, p. 57).

La generalità di questa definizione sembra tuttavia avvicinare la differenza iconica all’idea stessa di articolazione interna di un oggetto significante, cioè un’operazione differenziale necessaria alla produzione di senso tout-court. Per Greimas ciò costituirebbe piuttosto uno dei “preliminari” che regolano l’esplorazione delle dinamiche non-figurative del senso, cioè il minimo epistemologico che guida le procedure della nascente semiotica plastica: “Dire che un oggetto planare è un processo (...) significa implicitamente incominciare a considerare la superficie che ci è data nella sua materialità come manifestazione di un *significante* e, al contempo, interrogarsi sulla sua articolazione interna in quanto ‘possibilità di significare’” (Greimas 1984, p. 202). Questa potrebbe essere la formulazione semiotica della coppia *simultaneità/successione* che regola la differenza iconica, salvo che Boehm sembra pensare questa relazione come una “disposizione successiva” sulla superficie (*Nacheinander auf der*

⁸ “Semiotica figurativa e semiotica plastica” era infatti nato come introduzione di una raccolta collettiva diretta da Jean-Marie Floch mai pubblicata e Floch stesso ne fa risalire la stesura al 1977; in ogni caso una prima versione italiana appare già nel 1981 nel numero 309 di *Filmcritica*.

⁹ Questo punto merita una precisazione dello stesso Boehm: “My position is based on a critique of traditional metaphysics and ontology which was established during the twentieth century by philosophers (...) The main point is, that general (that means ontological) terms do not fall from the heaven of ideas, but they depend on processes in time, history or perception. (...) The general and the individual is one single quality” (così nel dialogo con James Elkins e Maja Naef poi raccolto nel volume a loro cura *What is an Image? The Stone Art Theory Institutes*, Pennsylvania State University Press, 2011, p. 38).

¹⁰ Si veda in particolare il paragrafo “La differenza iconica” (Boehm 1994, pp. 56-63). La “differenza iconica” è, da una parte, “luogo d’origine di ogni senso visivo”, ma essa si traduce in un “contrasto interno” all’immagine che attiva di volta in volta diverse articolazioni tensive come superficie/profondità, simultaneità/processualità, o anche “incarnare *versus* rappresentare”.



Flache)¹¹, mentre per Greimas questa articolazione interna e immanente al testo è di natura generativa. La potenza del modello semiotico deriva dal sistema di relazioni immanenti che esso ha desunto e desume dal confronto euristico con quei sistemi locali che sono i testi visivi nella loro specificità. Sebbene, infatti, Boehm dichiari la sistematicità delle relazioni che articolano il testo visivo, la tipologia di quelli che chiama “eventi interni” all’immagine resta irrimediabilmente frammentaria: Boehm dichiara semplicemente immanente all’immagine l’articolazione di una differenza, Greimas modella generativamente questa immanenza. Dar conto di questa logica del sensibile significa infatti anche, e soprattutto, chiarire le condizioni e i meccanismi del suo operare *nell’immagine*, un’esigenza che la Bildkritik riconosce come centrale, ignorando tuttavia come altri abbiano implementato tale esigenza dal punto metodologico:

Ma come avviene questa esposizione di un significato indipendente dalla lingua? Quali sono le sue condizioni oggettive e in cosa consistono i suoi meccanismi? Ne sappiamo ancora troppo poco e il poco che sappiamo manca della precisione necessaria. [...] Il riconoscimento di un senso genuinamente iconico è del tutto incontestabile sul piano pratico. [...] D’altra parte il riconoscimento di quel senso proprio all’immagine [*bildlich*] è stato un affare complicato sul piano metodologico e per la storia dell’arte e lo è restato sinora (Boehm 2007, p. 30).

Sull’implementazione di un metodo per “interrogare”, come dirà Greimas, i modi di articolazione di una logica del sensibile questi due orizzonti si allontanano: paradossalmente, è proprio la tensione insita in ogni metodologia, cioè quella tra la necessaria universalità dei modelli e delle operazioni e la specificità delle articolazioni che essi permettono di esplorare, ad essere spesso travisata e a produrre l’accusa di universalismo per la semiotica. L’ignoranza di regioni significative del pensiero semiotico – per esempio del paradigma greimasiano¹² – fa sì che Boehm metta talvolta in guardia rispetto alla tentazione di una “scienza ‘generale’ dell’immagine (di impronta semiotica)” (Boehm 2007, p. 35), suggerendo così il rischio di una preminenza del modello epistemologico rispetto alla specificità materiale degli oggetti visivi, laddove, ad esempio, si critica l’idea che “le immagini partecipino a un sistema universale di segni” poiché ciò non consentirebbe di cogliere la specificità del visivo¹³. All’inizio di un paragrafo su “Metafora e immagine” Boehm evoca brevemente la semiotica proprio per respingere il suo modello universalista e volgersi al campo più circoscritto della metafora: le difficoltà di una “teoria universale dei significati” (il rinvio è ancora a Goodman) sarebbero “di un’evidenza palmare” laddove si concepisca “una base semiotica comune che starebbe a fondamento delle più diverse forme d’espressione culturali”, progetto che, peraltro, viene attribuito dai riferimenti in nota ad autori tanto diversi quali Louis Marin, Umberto Eco, Felix Thürlemann (Boehm 1994, pp. 54-55); si noti che Greimas non è citato, sebbene sia l’iniziatore della metodologia cui molti di questi studiosi si richiamano e bisogna dire che spesso si ignora addirittura che egli si sia occupato di semiotica dell’immagine. Solo alla “semiotica del piano e della cornice” di Meyer Schapiro è riconosciuta una certa efficacia, precisamente in ragione della limitazione del suo progetto. Ora, se per “base semiotica comune” si intende un modello che dia conto della produzione di senso immanente alle manifestazioni semiotiche indipendentemente dalle loro sostanze espressive, indubbiamente la semiotica di matrice strutturale si dota di questo modello, il cui fine tuttavia è precisamente quello di dar conto del modo in cui i singoli testi generano senso ciascuno in modo peculiare, articolando sostanze dell’espressione in

¹¹ Magari una successione non lineare ma in qualche modo sequenziale se è vero che la differenza iconica riguarda “la relazione tra il susseguirsi degli elementi sulla superficie e la visibilità di questa in quanto superficie, in breve: tra successione e simultaneità” (Boehm 1994, p. 58).

¹² Mi pare qui doveroso testimoniare del sincero interesse di Boehm per la semiotica greimasiana che ho avuto modo di verificare durante i miei anni di lavoro presso il suo centro di ricerca, tuttavia nei testi cui qui ci riferiamo e negli anni in cui essi furono scritti questa conoscenza non aveva avuto occasione di svilupparsi e di essere alimentata.

¹³ “Il Linguistic Turn sembrava minare ogni tentativo di far progressi con l’immagine, a meno che non si cercasse di mostrare che le immagini stesse sono occorrenze linguistiche o che partecipano a un sistema universale di segni. Questa via (preconizzata da C.S. Peirce e Nelson Goodman, ma anche dalla semiotica francese) era affascinante, ma alla fine non mi ha convinto” (Boehm 2007, p. 28).

modo specifico e costruendo relazioni con forme del contenuto determinate. In realtà, le argomentazioni di Boehm riguardano una semiotica dell'immagine ancora intesa come "tentativo di fondare una teoria dell'immagine basandosi sulla teoria del linguaggio di Saussure", un tentativo che egli rintraccia anzitutto in Merleau-Ponty ma che investe la modellizzazione semiotica in generale se è vero che, ancora a metà degli anni Novanta, si sollevano argomentazioni con cui la semiotica del testo ha fatto i conti da lungo tempo, rimarcando che "le immagini non dispongono di una quantità finita di elementi o di segni ricorsivi, né possono essere sistematizzate in qualche modo le regole di associazione di colore o di forma" (Boehm 1994, p. 51)¹⁴. Bisognerebbe interrogarsi sul paradosso per cui la semiotica continua ad essere considerata una "scienza dei segni" o dei codici – o, peggio, una scienza dei testi verbali – avendo invece compiuto, nella prospettiva strutturalista, una rimodulazione epistemologica decisiva che ne ha fatto una teoria della significazione¹⁵ e avendo da lungo tempo regolato la questione delle "unità minime" anche nella semiotica del visivo, come mostrano le parole di Greimas a proposito dei formanti plastici: "il carattere minimale di tali unità è peraltro assai relativo: invece di puntare all'ideale fonologico, l'analisi del significante plastico deve accontentarsi dell'esempio della semantica che [...] si accontenta di considerare le sole categorie pertinenti per l'analisi di questo o quel micro-universo dato" (Greimas 1984, p. 204)¹⁶. È difficile comprendere le ragioni di questa mancata diffusione e mancato dialogo, benché la questione del metalinguaggio sia stata più volte evocata¹⁷, e benché alcune maldestre traduzioni in inglese non aiutino forse la diffusione del testo seminale di Greimas¹⁸.

In ogni caso, per scacciare ogni sospetto di universalismo basterebbe leggere il primo dei postulati operativi in cui Greimas chiarisce quella idea di "sistema locale" che è, in fondo, lo scopo di ogni teoria delle immagini che intenda dar conto della produzione di senso immanente agli oggetti, senza rassegnarsi a una descrizione asistemica, episodica e frammentaria:

Dire che un oggetto planare costruito produce 'effetti di senso' è già postularlo come un oggetto significante che dipende, in quanto tale, da un *sistema semiotico* [...] Affermare l'esistenza di un sistema semiotico non impedisce di riconoscere allo stesso tempo che questo sistema – tanto nei suoi modi di organizzazione che nel contenuto che è suscettibile di articolare – ci è sconosciuto. Un tale sistema, dichiarato esistente ma sconosciuto non può essere colto ed esplicitato se non attraverso l'esame dei *processi semiotici* – dei 'testi visivi' – attraverso i quali si realizza: ciò significa

¹⁴ Boehm cita il saggio di Merleau-Ponty "Le langage indirect et les voix du silence", che è del 1952.

¹⁵ Fabbri, Marrone, a cura, 2000; in particolare: P. Fabbri, "Premessa" e "Una storia tendenziosa", pp. 14-27; G. Marrone, "Significato, contenuto, senso", pp. 28-44.

¹⁶ Per Paolo Fabbri questo è uno dei tratti decisivi di quella che definisce la "svolta semiotica": "non è possibile, come si era pensato, decomporre il linguaggio in unità semiotiche minime, per poi ricomporle e attribuire il significato al testo di cui fanno parte. È necessario, al contrario, aver chiaro che non riusciremo mai, a priori, a fare un'operazione di questo genere, e che invece possiamo investire degli universi di senso particolari dentro cui ricostruire specifiche organizzazioni di senso, di funzionamenti di significato, senza con questo vantare la pretesa di ricostruire, almeno per ora, generalizzazioni valide in ultima istanza" (Fabbri 1998, p. 20).

¹⁷ Mi pare che Michel Arrivé riassume bene i termini della questione: "Greimas, auteur d'un *Dictionnaire* [...] était forcément très attentif aux problèmes du métalangage: il décrit avec lucidité la situation de la sémiotique dans le n. 13 (1980) du *Bulletin [du Groupe de recherches sémio-linguistiques]*, et reconnaît sans ambages que 'du point de vue socio-linguistique, la situation de la sémiotique est inconfortable'. [...] C'est un fait que la sémiotique greimassienne s'est donné un métalangage, mais un métalangage au sens plein du terme, c'est-à-dire, indissolublement, un inventaire raisonné (le mot, on le sait, apparaît dans le titre du *Dictionnaire*) de termes et la conceptualisation d'un champ scientifique. En somme, le métalangage greimassien n'est – contrairement, peut-être à certains autres – ni décoratif, ni terroriste. Reste qu'il a souvent été reçu comme étant l'un ou l'autre, et parfois l'un et l'autre. [...] Mais on sait que Greimas n'est pas le seul à 'jargonner'. Pourquoi est-il la victime spécifique d'un discrédit qui n'atteint pas, par exemple, Lacan, chez qui l'hermétisme s'enracine, de façon plus perverse, non seulement dans le lexique mais aussi dans la syntaxe?" (Arrivé 1993, pp. 19-20).

¹⁸ Mi riferisco qui alla traduzione dell'articolo di Greimas in *New Literary History*, vol. 20, n. 3 del 1989 che traduce paradossalmente il titolo di "Semiotica figurativa e semiotica plastica" in "Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts".



che solo la conoscenza degli oggetti planari può condurre a quella del sistema che li sottende (Greimas 1984, p. 202).

Fedele al tentativo di costruire un modello le cui operazioni siano interdefinite e colte da un metalinguaggio comune (e ciò costituisce una differenza decisiva tra i due approcci), la semiotica greimasiana elabora categorie analitiche che danno conto della produzione del senso a diversi “livelli” della sua generazione, sempre però a partire dalle articolazioni che sintatticamente organizzano l’immagine, cosicché gli elementi costitutivi del significante plastico siano sempre definiti in modo relazionale e locale, mai sostanziale: persino la questione del “colore” e della “forma” non sono definiti in base a qualità materiali (la loro distinzione “ne réside pas dans la matérialité du signifiant”, dice Greimas) ma per i loro modi di definire relazioni tra elementi, opponendo una funzione “isolante e discriminante” che sarebbe per lo più propria della linea e del contorno, a una “individuante e integrante” che sarebbe propria della testura, cosicché “cromatico” e “eidetico” sono i nomi di due modalità di relazione (Greimas 1984, p. 204). Lungi dall’individuare unità minime della significazione (la “quantità finita di elementi ricorsivi” paventata da Boehm), la semiotica esplora “le ricorrenze del simile e del differente, del medesimo e dell’altro, costituenti la trama che ricopre la superficie costruita e riconoscibili sotto forma di tensioni e isotopie d’attesa” (Greimas 1984, p. 206); si tratta precisamente di quella articolazione interna simultanea riconosciuta da Boehm come specifica logica dell’immagine, che si intreccia però in Greimas con la necessità di modellizzazione e di metodologia, giacché:

persuaso che questi oggetti [i testi pittorici, fotografici e architettonici citati] possedano in sé un linguaggio comune utilizzato per ‘parlarci’, ma anche – e soprattutto – della possibilità di costruire un linguaggio tale da permetterci di parlarne, il semiologo cerca di istituire un luogo di interrogazione sul come e perché della loro presenza (Greimas 1984, p. 201)¹⁹.

Boehm resta invece legato a quella che chiama la parola “appropriata” della descrizione, che per la *Bildkritik* dovrebbe tentare di cogliere l’aspetto processuale che scandisce e struttura la manifestazione visiva, benché resti di fatto uno iato incolmabile tra la parola che descrive e il “denso silenzio” delle immagini²⁰. Ciononostante, e pur in assenza di una proposta metodologica, Boehm riconosce appieno, come si è detto, la necessità di descrivere “in cosa consistano i meccanismi” della logica iconica, sebbene ciò resti “un affare complicato”. La semiotica dell’immagine di matrice strutturalista, dal canto suo, assume questo “affare” come prioritario, non tanto per proporre una metodologia come insieme di strumenti di analisi “applicabili” ai testi, ma postulando una coalescenza tra modello e immanenza dei processi:

Non vi è da una parte una teoria generale della significazione, costruita secondo un modello estraneo al senso realizzato, che si dota, dall’altra parte, di uno strumento operativo per l’indagine dell’organizzazione specifica dei vari testi [...]: la ‘realtà’ dell’organizzazione formale di un effetto di senso è contemporaneamente la forma della sua descrizione [...] Il Percorso Generativo è precisamente questa profonda imbricatura tra la forma immanente dell’oggetto di senso e la sua descrivibilità teorica e metalinguistica (Marsciani 2012, p. 139).

Questo tratto di immanenza è cruciale per cogliere una possibile affinità tra le due tradizioni (e una certa differenza rispetto ai *visual studies* il cui indubbio merito si coglie piuttosto sul versante ideologico-politico delle immagini e con cui Boehm ha intensamente dialogato, a partire dalla nota corrispondenza con Tom Mitchell)²¹. Sebbene separati da concezioni differenti di metodo,

¹⁹ Sui diversi modi di procedere in questa “interrogazione” della dimensione plastica, con maggior o minore attenzione alla dimensione sintagmatica del testo, rinvio alle osservazioni di Tarcisio Lancioni (2012, p. 263).

²⁰ Attraverso il loro “senso non-predicativo” le immagini “senza essere un universo chiuso [...] affermano la loro costitutiva estraneità, il loro denso silenzio e la loro evidente pienezza” (Boehm 2006, pp. 52-53).

²¹ La corrispondenza tra Boehm e Mitchell sottolinea la differenza tra “l’accento posto anzitutto dal lato dell’artefatto” nella teoria delle immagini di area germanofona (più vicina, in questo senso, a una semiotica del testo visivo) e il ruolo cruciale dei processi di “produzione, distribuzione, circolazione e consumo delle immagini”



metalinguaggio e modellizzazione del senso, la semiotica greimasiana e la Bildkritik condividono infatti la centralità assegnata all'*immanenza* dei processi di generazione del senso, tanto che per Boehm il rapporto tra immagine e dimensione storica, culturale e sociale rivendicato dai *visual studies* è esplorabile solo “a partire dall’ordine del visibile, concentrandosi sulla specificità storica che l’immagine stessa rivela [*die das Bild aufmacht*]” (Boehm 2007, p. 34). Per questo motivo, volgersi alle analisi testuali condotte da entrambe queste tradizioni – a differenza degli approcci che riflettono su un’ontologia dell’immagine senza supporto dell’esplorazione testuale – rivelerebbe quelle domande comuni che le differenze terminologiche e i misteriosi *impasses* degli scambi tra orizzonti intellettuali hanno occultato.

pubblicato in rete il 15 gennaio 2019

nel cosiddetto *Pictorial Turn* di area anglosassone fondato da Mitchell (Boehm 2007). Bernd Stiegler sottolinea questa differenza: “Tandis que Mitchell et de nombreux autres théoriciens dans l’espace anglophone concédaient au visuel surtout une force subversive et critique envers l’idéologie, en d’autres termes une force résolument sociale et politique, qui reçut d’importantes impulsions des débats des *Cultural Studies* – ce qui ouvrit à leur tour ceux des *Visual Studies*, des *Cultural Studies* et des *Visual Culture Studies* (cette triade étant symptomatique pour l’étrange situation d’un mélange théorique qui a toujours compris aussi le *Pictorial Turn* comme un *Cultural Turn*) – Boehm se concentre, quant à lui, sur une expressivité et logique propres de l’image, recourant explicitement à la tradition herméneutique” (Stiegler 2008).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Arrivé, M., 1993, "Souvenir scientifiques et autres sur A. J. Greimas", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 25, *Hommage à Greimas*, pp. 19-20.
- Boehm, G., 1978, "Zu einer Hermeneutik des Bildes", in H.G. Gadamer, G. Boehm, a cura, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 444-471.
- Boehm, G., 1980, "Bildsinn und Sinnesorgane", in *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, pp. 118-132.
- Boehm, G., 1994, "Die Wiederkehr der Bilder", in Boehm, a cura, *Was ist ein Bild?*, München, Fink; trad. it. "Il ritorno delle immagini", in Boehm, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi 2009.
- Boehm, G., 2001, "Repräsentation - Präsentation - Präsenz. Auf den Spuren des homo Pictor", in S. Hauser, a cura, *Homo Pictor*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 3-13 ; trad. it. "Rappresentazione – presentazione - presenza. Sulle tracce dell'homo pictor", in Boehm, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi 2009, pp. 89-103.
- Boehm, G., 2006, "Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder", in C. Maar, H. Burda, a cura, *Iconic worlds. Neue Bilderwelte und Wissensräume*, Köln, DuMont, pp. 34-53; trad. it. "Al di là del linguaggio. Osservazioni sulla logica delle immagini", in Boehm, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi 2009.
- Boehm, G., 2007, "Iconic Turn. Ein Brief", in H. Belting, a cura, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, pp. 27-36.
- Elkins, J., 1995, "Marks, traces, 'traits', contours, 'orli' and 'splendores': nonsemiotic elements in pictures", in *Critical Inquiry*, Vol. 21, No. 4, pp. 822-860.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2000, *Semiotica in nuce, vol. 1. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi.
- Greimas, A.J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques. Documents*, VI, 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 196-210.
- Imdahl, M., 1980, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie Ikonik*, München, Fink.
- Imdahl, M., 1994, "Ikonik. Bilder und ihre Anschauung", in Boehm, a cura, *Was ist ein Bild?*, München, Fink, pp. 300-324.
- Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Marsciani, F., 2012, *Ricerche semiotiche 1. Il tema trascendentale*, Bologna, Esculapio.
- Stiegler, B., 2008, "'Iconic Turn' et réflexion sociétale. Introduction", trad. D. Trierweiler, in *Trivium*, 1, <http://trivium.revues.org/308>.