

ANGELA MENGONI
(Università IUAV Venezia)

EURISTICA DEL SENSO. ICONIC TURN E SEMIOTICA DELL'IMMAGINE

Nello scambio epistolare con Tom Mitchell, sin dal paragrafo introduttivo Gottfried Boehm indica come tratto fondante per il progetto di una *Bildwissenschaft* la necessità che l'elaborazione teorica sia costantemente 'verificata' e messa alla prova in una prospettiva genuinamente interdisciplinare. Questa necessità, tipica di ogni progetto a vocazione euristica, non si limita alla ricognizione di 'concetti' appartenenti a tradizioni e orizzonti disciplinari diversi – dall'ermeneutica alla filosofia, dall'iconologia alla semiotica –, ma si fonda su un lavoro di 'traduzione' che consiste nell'interrogare le *operazioni* cui i singoli concetti rinviano, al di là delle etichette lessicali che sono venute sedimentandosi in tradizioni intellettuali e in prospettive metodologiche diverse.

Da questo punto di vista, il rapporto che in quelle pagine si delinea con l'orizzonte semiotico merita forse di essere ripensato e colto al di là dell'esplicito riferimento fatto ad autori e modelli, ossia soprattutto a partire dalla domanda che la *Bildkritik* pone incessantemente al centro della propria indagine e che negli stessi testi di Boehm è sempre posta come fondante per la «Wende zum Bild» (la «svolta verso l'immagine»): «Come le immagini generano senso? – questa è la domanda che mi guida»¹. In altre parole, non sono tanto i riferimenti ad autori e paradigmi tradizionalmente riconosciuti come semiotici a garantire o suggerire un terreno potenzialmente comune all'orizzonte semiotico, della *Bildwissenschaft* e dei *visual studies*; se intento comune vi è, esso pertiene piuttosto alla ricognizione delle articolazioni che costituiscono la 'logica' di produzione del senso immanente alle immagini, per usare l'espressione di Gottfried Boehm. La comprensione e articolazione di questa 'logica' costituisce il progetto fondamentale euristico di una *Bildwissenschaft*, un progetto che si sottrae a ogni

¹ «Wie erzeugen Bilder Sinn? – diese Frage leitet mich an», G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief*, in H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, p. 29 [Nda: nelle citazioni dal testo originale di G. Boehm la traduzione è sempre mia].

intento di definizione meramente filosofica e che fonda le proprie formulazioni teoriche nell'analisi degli oggetti visivi, coerentemente con l'idea che i meccanismi di produzione del senso siano *immanenti* alle immagini e la loro ricognizione sia condizione della stessa elaborazione teorica; la domanda «Che cos'è un'immagine?» – titolo programmatico della raccolta edita nel 1994 – è dunque sempre da intendersi come formulata al plurale «che cosa sono le immagini?» come precisa lo stesso Boehm². E non è un caso che all'origine di quella riflessione venga posta una «intensa familiarità con l'arte e la stessa *pratica* storico-artistica [kunsthistorische *Praxis*]»³. Questo progetto antimetafisico e la concezione di una 'logica' intesa come articolazione immanente al piano di manifestazione costituito da ciascun artefatto visivo animano anche la riflessione di quella semiotica 'dell'immagine' – ma questa espressione dovrà essere precisata – che si è sviluppata nell'ambito della tradizione strutturalista e, in particolare, della cosiddetta semiotica generativa elaborata da Algirdas Greimas⁴. Ciò può, a prima vista, apparire paradossale vista l'esplicita critica di Boehm al progetto semiotico – anche quello della «semiotica francese» – che considererebbe le immagini alla stregua di «occorrenze linguistiche» o che «partecipano ad un sistema universale di segni» di matrice sostanzialmente linguistica, un sistema nel quale non sarebbe stato riconosciuto il ruolo fondante di un ancoraggio antropologico extralinguistico⁵. Sebbene non si intenda qui chiarire a fondo come questo ancoraggio giochi, proprio in quel paradigma, un ruolo cruciale nella definizione della dimensione figurativa e semantica, la questione cruciale resta quella di una concezione della generazione del senso immanente agli oggetti, ed è a partire da essa che il confronto tra la *Bildkritik* e questo orizzonte specifico dell'elaborazione semiotica può avere alcune implicazioni interes-

² «A first step forward might be to use the plural [What are images?]. That is because they are singular items and they are historical. They include materiality and so forth. So the first step might be to consider that we are able to reflect on the plurality of *the image*»; «The question, What is an image?, considered as a Platonic question is linked with the other question, How do images work? You can't answer the first question except by relation to the other»; James Elkins - Maja Naef (eds.), *What is an image? The stone art theory institutes*, vol. 2, Pennsylvania State University Press, University Park (PA), 2011, pp. 26 e 33.

³ G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30, corsivo mio.

⁴ Ci riferiremo qui soprattutto all'articolo in cui Greimas riassume e formula le proposte maturate in seno all'Atelier de sémiotique visuelle dell'EHESS di Parigi: A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques. Documents» VI/ 60 (1984), pp. 3-24.

⁵ G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 29.

santi. Da una parte, tale confronto può evidenziare un tratto epistemologico cruciale in entrambi gli ambiti, cioè quello che riguarda l'interrelazione costitutiva tra l'elaborazione di un modello teorico o, per lo meno, l'individuazione di alcuni meccanismi fondamentali di generazione del senso di portata necessariamente 'generale' (come quello della *differenza iconica*) e la piena presa in carico delle qualità sensibili e della loro messa in forma storicamente determinata nei singoli testi visivi. D'altra parte, ciò contribuirà anche a individuare un possibile e più fruttuoso terreno di incontro con quell'orizzonte semiotico che resta, in ogni caso, un interlocutore privilegiato di fronte alla domanda sulla produzione di senso immanente ai testi visivi che orienta la stessa 'svolta' dell'*iconic turn*.

Le note che seguono si propongono dunque di evidenziare alcuni aspetti di questa 'domanda sul senso' che avvicinano l'orizzonte semiotico e quello di una *Bildkritik*, laddove essa assume come condizione del proprio operare una dimensione analitica e l'articolazione interna dei fenomeni che ha per oggetto, fedele, del resto, al progetto di 'esame' e 'distinzione' cui rinvia la sua stessa radice linguistica (*krinein*)⁶. Rispetto alle posizioni delineate nello scambio epistolare, sarà dunque l'orizzonte della *Bildwissenschaft* di area germanofona a essere privilegiato. Da questo punto di vista si profila, infatti, una certa differenza tra «l'accento posto anzitutto dal lato dell'artefatto» in quella tradizione⁷ e il ruolo attribuito da Mitchell ai processi di «produzione, distribuzione, circolazione e consumo delle immagini» che assumono un ruolo cruciale nel cosiddetto *pictorial turn*⁸; sebbene anche quest'ultima pro-

⁶ E. Alloa, *Das Urteil des Paris. Stichproben für eine Bild(dia)kritik*, «Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie» 18-19 (2012), pp. 97-102. Il nome *Bildkritik* è quello attribuito da Gottfried Boehm al progetto da lui diretto in seno al Fondo nazionale di ricerca svizzero presso l'Università di Basilea, ma esso identifica, più in generale, l'orizzonte di riflessione aperto dalla cosiddetta 'svolta iconica'.

⁷ Così Gottfried Boehm alla fine del primo paragrafo della sua lettera.

⁸ 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 concentra, quant à lui, sur une expressivité et logique propres de l'image, recourant explicitement à la tradition herméneutique et transposant aux images la phrase de Gadamer: 'L'être qui peut être compris est langage'» (B. Stiegler, *'Iconic turn' et réflexion sociétale. Introduction*, traduit par D. Trierweiler, «Trivium» 1 (2008), mis en ligne le 08

spettiva legghi a doppio filo il versante sociologico dei mutamenti tecnologici e dei nuovi «repertori visivi» con quello della teorizzazione di un nuovo paradigma nelle scienze umane, è il riconoscimento di una «logica propria all'immagine» che qui ci interessa e i tentativi di darne conto.

1. La logica iconica

Il gesto di rottura epistemologica che anima la 'svolta iconica' consiste anzitutto nel rivendicare per l'immagine la capacità di articolare un proprio *logos*, termine che, in questa prospettiva, perde ogni riduttiva coincidenza con il solo dominio linguistico, per rinviare piuttosto alla 'logica' dei meccanismi di generazione del senso specifici dell'immagine e non riducibili ai modi di significazione propri del linguaggio verbale:

Se effettivamente si dà una 'svolta iconica' [...] 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 [bildnerischen]*.⁹

La comprensione e, soprattutto, la teorizzazione di questa 'logica iconica' sono il compito di una scienza delle immagini e – come Boehm sottolinea nel primo paragrafo della sua lettera – se un «significato paradigmatico» può essere ascritto all'interesse crescente per lo studio delle immagini concrete (più che dell'«immagine» in generale), ciò è legato alla possibilità stessa di assegnare una posizione epistemologica solida a questo importante ambito delle dinamiche del senso. Il progetto origina così una serie di domande fondamentalmente semiotiche enunciate programmaticamente nella raccolta del 1994:

Che cosa rende eloquenti le immagini? Come è possibile, in generale, imprimere dei significati nella materia (nel colore, nella scrittura, nel marmo, nella pellicola etc.), ma anche nell'animo umano? Come si comporta

avril 2008, URL : <http://trivium.revues.org/308>). Anche il secondo paragrafo del testo di Mitchell nello scambio epistolare, intitolato *Turns*, sottolinea questa dimensione.

⁹ G. Boehm, *Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in C. Maar - H. Burda (eds.), *Iconic worlds. Neue Bilderwelte und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006 (tr. it. *Al di là del linguaggio. Osservazioni sulla logica delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, tr. it. di M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Marrone, E. Pastore, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, postfazione di T. Griffero, Roma, Meltemi, 2009, p. 105).

l'immagine (e con essa tutte le forme espressive non verbali della cultura) rispetto al linguaggio che su tutto domina?¹⁰

L'ultimo interrogativo introduce il tratto polemico che anima il progetto, ossia la critica verso tutti quei paradigmi e modelli che, nelle discipline storico-artistiche e in generale nelle scienze umane, analizzano e affrontano il senso delle immagini attraverso la lente di un logocentrismo riduttivo che, di fatto, riconduce sistematicamente il visibile e le sue qualità al 'dicibile'. Il paradigma semiotico è sovente evocato, nei *visual studies* in genere, come operante una riduzione di questo tipo; tuttavia l'evocazione del «linguaggio verbale» in senso generico non permette di chiarire come le forme di questo 'logocentrismo' possano investire livelli semiotici molto diversi: talvolta si tratta dei testi narrativi intorno ai quali l'iconologia ha costruito i suoi meccanismi di legittimazione; talaltra si tratta della non considerazione delle qualità sensibili del visivo in favore di una corrispondenza tra immagini e tratti del significato delle lingue naturali; a volte la critica si rivolge all'estensione dei modelli di produzione del senso di matrice linguistica all'ambito delle immagini. In questa prospettiva, mi pare siano in gioco almeno due macroambiti di natura diversa che riguardano il «linguaggio verbale»: da una parte la sua dimensione figurativa e il modo in cui, ad esempio, l'iconologia si concentra sulla corrispondenza tra testo e immagine in questo ambito; d'altra parte il problema dell'estensione dei *modelli* di produzione del senso nelle lingue verbali al dominio dell'immagine (con le questioni della individuazione di unità minime, di combinazione etc.). Dichiarare questa differenza dovrebbe consentire di capire a quale livello si gioca, di volta in volta, la specificità dell'immagine e anche provare a delineare qualche punto di contatto nei modi in cui sia la *Bildkritik* sia la semiotica generativa hanno riconosciuto e teorizzato questa specificità.

Quando, nello scambio epistolare, si afferma che la *logica* propriamente visiva cui abbiamo accennato permette di «emanciparsi dalle prescrizioni della lingua, dai testi canonici o da altre istanze mimetiche»¹¹, a essere in gioco è soprattutto il ruolo preminente accordato a vari aspetti del linguaggio verbale dal paradigma iconologico. Nell'articolo *Al di là del linguaggio? Osservazio-*

¹⁰ Id., *Die Wiederkehr der Bilder*, in Id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994 (tr. it. *Il ritorno delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica* cit., p. 37).

¹¹ Id., *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30.

ni su una logica delle immagini (2004) si chiarisce proprio come il «massiccio ed entusiastico» consumo delle immagini nella modernità sia accompagnato dal ruolo preminente mantenuto «dal linguaggio, dalla parola o dal testo». 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», l'immagine si darebbe allora come «riformulazione ottica di qualcosa che in primo luogo è *detto*»¹²; ciò non investe solo lo statuto dello spettatore e il suo 'sapere', ma la stessa concezione di un modello ermeneutico in cui «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 balla di un testo invisibile»¹³. A essere criticato è qui l'uso legittimante che l'iconologia fa delle fonti verbali, il fatto cioè che il testo-fonte possa divenire l'unico criterio che orienta la lettura dell'immagine e ne garantisce una interpretazione 'legittima', approdando «ad una dominanza del linguaggio che – letteralmente – non riesce a 'vedere' l'immagine in tutte le sue possibilità». In effetti, la natura del testo-fonte attiva come pertinente unicamente la dimensione figurativa dell'immagine, cioè il riconoscimento di figure del mondo e di configurazioni narrative 'nominabili'. Non si tratta dunque solo di criticare il potere legittimante del testo verbale, ma soprattutto il privilegio accordato alla dimensione mimetica dell'immagine, alla «pratica figurativa storicamente più popolare e più diffusa [che] è anche la più debole, dacché tratta l'immagine come una *riproduzione*»¹⁴. In altre parole, la polemica è rivolta contro la proiezione dell'articolazione semantica del linguaggio verbale sull'oggetto visivo *tout court*.

La constatazione che «le autentiche possibilità dell'immagine non si possono comprendere nel senso di una sostituzione» apre un fondamentale punto di contatto con la tradizione che, in ambito francofono, ha elaborato una vera e propria teoria dell'immagine fondata sul riconoscimento di una *tensione* costitutiva di ogni testo visivo: quella tra una dimensione *rappresentativa* orientata alla produzione di un massimo 'effetto di realtà' e una dimensione *presentativa* che prende in carico la dimensione riflessiva dell'immagine, il manifestarsi dei dispositivi che ne regolano le

¹² Id., *Jenseits der Sprache* cit., p. 113.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

strategie enunciative¹⁵. Nell'ambito dell'*iconic turn*, tuttavia, l'articolazione «rappresentazione – presentazione – presenza» trascende, pur ricomprendendola, la dimensione riflessiva dell'immagine, per volgersi a tutto il ricco e complesso «lavoro sulla materia» attraverso cui l'immagine non solo rappresenta 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 Boehm¹⁶. Lungi dal limitarsi ad adempiere una funzione di rappresentazione mimetica che la accomunerebbe al linguaggio verbale o, meglio, lungi dall'esaurirsi nell'articolazione semantica che tanta parte gioca nella funzione comunicativa del linguaggio verbale (poiché tutt'altro accade nel caso di quel linguaggio poetico esplorato da Roman Jakobson), la *logica iconica* dell'immagine prende in carico una più complessa – e genuinamente visiva – produzione di senso. Non è possibile dar conto in queste note dello sforzo di teorizzazione e di articolazione tramite cui la *Bildkritik* ha tentato e tenta di dar conto di questi processi semiotici, sarà però utile introdurre attraverso un esempio di analisi la portata del termine 'iconico', per poter infine esplorare alcuni possibili punti di contatto con l'orizzonte più strettamente semiotico.

L'uso del termine *iconico* (*Ikonik* come sostantivo e *ikonisch* come aggettivo), precisa Boehm nella sua lettera, è legato alla storia dell'arte tedesca di area germanofona e più precisamente ai lavori di Max Imdahl che ha dedicato una celebre analisi al ciclo di affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni¹⁷. Il tipo di analisi che Imdahl propone è, anzitutto, esplicitamente volta a superare i limiti di una lettura iconologica tenuta in scacco, come abbiamo visto, dall'ancoraggio primario al testo verbale e da una lettura strettamente figurativa dell'immagine. I modi di questo superamento sono messi in opera, in modo esemplare, nella sua analisi dell'affresco dedicato al bacio di Giuda, in cui Giuda e Cristo si

¹⁵ Il lavoro di Louis Marin ha esplorato a fondo questa tensione e il ruolo che la dimensione presentativa dell'immagine gioca riguardo alla sua *efficacia*, mi limito qui a rinviare a: L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard-Hautes Études, 1994; Id., *Opacités de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

¹⁶ G. Boehm, *Räpresentation, Präsentation, Präsenz. Auf den Spuren des Homo Pictor*, in G. Boehm (Hrsg.), *Homo pictor*, Colloquium Rauricum, München-Leipzig, 2001, pp. 3-13 (tr.it. *Rappresentazione – presentazione – presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, cit., pp. 89-103).

¹⁷ M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie Ikonik*, München, Fink, 1980. Si veda anche il saggio: Id., *Iconica. L'intuizione delle immagini* (1994), tr. It. Di P. Conte, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 5 (2012), 2, pp. 11-32.

fronteggiano circondati dai soldati e dalla folla, uno degli affreschi più celebri dell'arte occidentale. Pur ribadendo l'assoluta evidenza che quella scena si fondi sul testo narrativo delle sacre scritture, Imdahl sottolinea come una dimensione specifica dell'immagine partecipi a pieno titolo alla produzione del senso dell'affresco:

Da una parte il linguaggio, in quanto narrazione, sta alla base dell'immagine, dall'altra l'immagine sta alla base dell'interpretazione linguistica – inevitabilmente linguistica. Ma ciò che l'immagine in quanto tale è, si oppone a qualunque sostituzione linguistica.¹⁸

È, infatti, nell'«evidenza di una simultaneità scenica altamente complessa» che «l'immagine si differenzia dalle narrazioni evangeliche»¹⁹. Nei fattori che sostanziano questa *evidenza visiva* risiede la logica propriamente «iconica» dell'immagine. Abbiamo appena visto che uno di questi fattori risiede nella compresenza simultanea di una molteplicità di elementi sulla superficie pittorica e nella loro articolazione, una 'simultaneità articolata' che la narrazione verbale non può prendere in carico e che la descrizione – dotata di una genuina funzione conoscitiva nella *Bildwissenschaft* – o, nel caso della semiotica, il vero e proprio metalinguaggio che interdefinisce i suoi concetti operativi, cercano di cogliere e restituire. Le articolazioni che scandiscono, attraversano, organizzano questo insieme 'simultaneo' contribuiscono all'evidenza iconica che partecipa in modo cruciale del senso prodotto dall'immagine. Queste articolazioni si situano e interagiscono a diversi 'livelli' dell'immagine e investono attivamente quelli che Boehm chiama «i presupposti del raffigurato» e che descrive in questi termini:

Ciò che noi vediamo nei quadri sono disposizioni di colori, forme e linee, che non definiscono oggetti, né fissano segni, ma danno da vedere qualcosa, Cézanne è interessato nella stessa misura a rendere visibile e a guardare. Egli conferma il rapporto esperienziale dell'uomo con la realtà e nello stesso tempo lo supera attraverso un vedere che è in grado di mostrare tutto come se fosse la prima volta.²⁰

Questo passaggio contiene *in nuce* due elementi cruciali che costituiscono il cuore della *Bildkritik* e anche la sua carica innovativa rispetto all'orizzonte formalistico sviluppato da autori come Konrad Fiedler in prospettiva 'purovisibilista': se è cruciale il ricono-

¹⁸ Id., *Iconica* cit., p. 20.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., p. 47.

scimento di una dimensione dell'immagine che deve essere colta nella sua autonomia rispetto alla lettura figurativa («disposizioni di colori, forme e linee...»), altrettanto cruciale è riconoscere a questa dimensione uno *statuto semioticamente produttivo*, dando conto di come la logica iconica – con le sue risonanze, relazioni, contrasti – partecipi pienamente della produzione del senso. In altre parole, cruciale è riconoscere che questa «intelligenza iconica» è in grado di articolare significati complessi, di restituire, attraverso i processi e le operazioni che le sono propri, forme del contenuto specifiche e anche storicamente determinate.

Un altro breve accenno alla celebre analisi di Imdahl potrà chiarire questo aspetto. Quando l'autore osserva la configurazione dell'affresco in cui i volti di Cristo e di Giuda si fronteggiano, circondati dalla folla, mostrando gli opposti profili, egli rileva una relazione che 'attraversa' alcuni elementi figurativi ma che non si instaura grazie ad analogie tra gli elementi 'nominabili' delle 'figure del mondo', bensì grazie alla disposizione delle forme, delle linee, dell'orientamento topologico che costituisce quegli elementi: da una parte, il tessuto figurativo dell'immagine costruisce la posizione di «soggezione» e debolezza del Cristo, il quale, completamente avvolto e come 'imprigionato' nel mantello di Giuda, viene additato da un fariseo che, nella parte destra nell'affresco, gli punta contro l'indice e, al contempo, minacciato da una mazza che uno sgherro agita giusto sopra la sua testa, sulla sinistra. Questi due stessi elementi figurativi – la mano del fariseo a destra e il bastone sospeso in posizione diagonale a sinistra – sono però anche 'supporti figurali', per così dire, di una diagonale topologica che li unisce e attraversa lo sguardo del Cristo situato proprio al centro di questa diagonale, rafforzandone l'orientamento dall'alto verso il basso. Lo sguardo che Cristo getta su Giuda, dall'alto, è dunque raddoppiato da un vettore topologico dell'immagine. Si profila così un'imbricazione paradossale per cui il Cristo appare, al contempo, tanto fragile e sottomesso, quanto potente e sovrastante. L'articolazione reciproca di un livello figurativo e di un livello che pertiene all'organizzazione 'figurale' dell'immagine riescono così a dar forma a uno dei nuclei teologici più complessi della religione cristiana, quello di un Dio fatto uomo che, proprio nell'esser massimamente vinto, trionfa della morte. Non sono quindi gli elementi strettamente materici o formali dell'immagine che costituiscono la sua logica 'iconica', è piuttosto l'articolazione complessa di molteplici livelli che struttura l'intelligenza iconica dell'immagine.

2. La semiotica del testo visivo

Nell'orizzonte che abbiamo appena evocato la ricezione di una semiotica dell'immagine – nelle sue molteplici tradizioni – è stata per lo più una ricezione caratterizzata da evidenti lacune e dalla mutua ignoranza di paradigmi che, paradossalmente, perseguono progetti i cui intenti sono senza dubbio vicini. In particolare, a più riprese nel carteggio tra i due autori, Gottfried Boehm mette in guardia rispetto alla tentazione di una «scienza 'generale' dell'immagine (di impronta semiotica)»²¹, suggerendo così, almeno indirettamente, il rischio di una preminenza del 'modello' epistemologico rispetto alla specificità materiale degli oggetti visivi, laddove, ad esempio, si accenna a «una comune base semiotica che possa fondare le più diverse forme espressive culturali»²² o, talvolta, a un «sistema generale di segni».

Se per «base semiotica» 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 – e mi riferisco qui alla semiotica generativa elaborata da Algirdas Greimas a partire dagli anni Sessanta – 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 modo specifico e costruendo relazioni con forme del contenuto determinate. Non sarebbe pertinente approfondire qui il 'paradosso' per cui la semiotica continua a essere sostanzialmente considerata una 'scienza dei segni' pur avendo compiuto, almeno in ambito strutturalista, una rimodulazione epistemologica decisiva che la definisce piuttosto come una «teoria della significazione»²³; tuttavia, questo fattore ha indubbiamente un peso nei processi di circolazione e ricezione delle elaborazioni teoriche degli ultimi trent'anni, tra le quali va annoverata proprio quella di una semiotica plastica, come vedremo. È dunque importante precisare che la prospettiva greimasiana sull'immagine è espressione di un paradigma semiotico che ha spostato il fuoco della ricerca da una definizione del 'segno' e del 'codice' verso

²¹ Id., *Iconic turn: ein Brief* cit., p. 35 tr. mia.

²² Id., *Il ritorno delle immagini* cit., p. 53.

²³ P. Fabbri - G. Marrone, *Semiotica in nuce*, vol. 1, *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi, 2000 (in particolare: P. Fabbri, *Premessa e Una storia tendenziosa*, pp. 14-27; G. Marrone *Significato, contenuto, senso*, pp. 28-44).

problemi relativi all'organizzazione immanente del *testo* e che si propone di definire i processi di generazione del senso immanenti ai testi in generale e anche ai testi visivi²⁴. È su questa base che è possibile avvicinare l'euristica dell'immagine che caratterizza la svolta iconica alla semiotica del testo, dal momento che in entrambe le prospettive è centrale la domanda, non tanto sul 'significato dell'immagine', bensì sulla *generazione del senso* peculiare dell'immagine e che, riassume Boehm, risiede nella sua «potenza insieme visiva e logica» per cui essa, sebbene «iscritta irrinunciabilmente nella materia, vi lascia apparire un senso che allo stesso tempo supera ogni fatticità».

Da questo punto di vista l'articolo intitolato *Sémiotique plastique et sémiotique figurative*, scritto da Greimas nel 1978 e pubblicato sei anni dopo, ha valore paradigmatico: sebbene non sia separabile dall'elaborazione del modello generale di produzione del senso che il semiologo lituano naturalizzato francese ha elaborato a partire dalla metà degli anni Sessanta, questo testo mantiene, tuttavia, un tratto di autonomia, come primo tentativo di sistematizzare una metodologia di analisi e, parallelamente, di mappare le logiche di produzione del senso nei testi visivi; logiche per le quali risulterà fondante la distinzione – puramente analitica essendo quelle dimensioni profondamente imbricate – tra i due *modi di relazione* semiotica indicati nel titolo, quindi non tra due 'livelli', ma tra due modi di produzione del senso: una semiotica figurativa e una semiotica plastica.

Il progetto di una *Bildwissenschaft* non si limita, come abbiamo visto, a cogliere e a descrivere le qualità *iconiche* dell'immagine non 'riassorbibili' in una mera funzione mimetica e rappresentativa (la vibrazione di un colore o le qualità della materia pittorica sono, del resto, tutti elementi che la lettura iconologica coglie, riconducendoli almeno in parte al problema dello 'stile'). Il suo compito è, piuttosto, dar conto di come questa dimensione partecipi attivamente e a pieno titolo alla produzione del senso – come avviene con le relazioni topologiche individuate da Imdahl nell'affresco di Giotto. Dar conto di questi elementi significa però anche, e soprattutto, chiarire le condizioni e i meccanismi del loro operare *nell'immagine* e, di conseguenza, offrirne una qualche si-

²⁴ 'Testo' in questa tradizione, non si limita a indicare il testo verbale, ma si riferisce a oggetti di estensione variabile e di diverse sostanze espressive analizzabili in quanto significanti.

stematizzazione teorica e metodologica. Questa aspirazione della *Bildkritik* sembra centrale a giudicare dalle parole di Boehm:

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 [*bildlichen*] è stato un affare complicato sul piano metodologico e per la storia dell'arte e lo è restato sinora.²⁵

La semiotica del visivo – coerentemente con le premesse epistemologiche per cui l'analisi dei testi è volta a una verifica e a un costante incremento del modello teorico – assume questo orizzonte come prioritario. L'articolo di Greimas affronta i problemi classici di una teoria dell'immagine sistematizzandoli però entro una teoria generale della produzione di senso, definendoli su questa base e chiarendone le interrelazioni. Ritroviamo così, riformulati, alcuni dei nuclei che abbiamo passato in rassegna.

Anzitutto si affronta la questione dell'iconismo. L'idea che la somiglianza, nella relazione iconica, si situi a livello del significante, risieda cioè nelle stesse 'qualità' dell'immagine, è decostruita e riarticolata: tale somiglianza si fonda piuttosto su una *mediazione* dovuta all'intervento di una «griglia di lettura» di natura semantica grazie alla quale il mondo diviene «riconoscibile e intellegibile». Solo l'intervento di questa mediazione del tutto culturale²⁶ fa sì che il dato visibile immediatamente percepito possa strutturarsi in universo figurativo abitato da oggetti e attraversato da potenziali relazioni. Ciò non vale solo per la dimensione figurativa nelle immagini, ma per la percezione stessa della realtà in quanto dotata di significato, quella che Greimas chiama la «lettura umana del mondo» (in questo senso egli dice che una griglia di lettura «ci rende il mondo significante»). Questo 'gesto' sposta la questione della 'somiglianza' delle immagini al mondo dal piano delle qualità del significante a quello della mediazione semantica. Tale «griglia di lettura» non è, infatti, «condizione necessaria dell'apercezio-

²⁵ G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30, tr. mia.

²⁶ «C'est à peine s'il faut préciser qu'étant de nature culturelle, cette liste est soumise au relativisme culturel, qu'elle est largement variable dans le temps et l'espace [...] chaque culture étant dotée d'une vision du monde qui lui est propre, elle pose aussi des conditions variables à la reconnaissance des objets» (A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., p. 9).

ne»: gli oggetti del mondo, così come le immagini che li ‘rappresentano’, possono, cioè, essere percepiti anche nel caso in cui l’assenza di una griglia di lettura culturale impedisca di coglierli come figure.

Il problema del rapporto tra immagine e referente viene quindi ridefinito nell’ambito un tipo specifico di semiosi, di un modo peculiare di produzione del senso. In un passaggio del suo articolo Greimas ne articola e descrive le fasi: una griglia di lettura di tipo culturale «sollecita» dunque l’immagine che percepiamo e provoca la *saisie* unitaria di alcuni ‘fasci’ o ‘pacchetti’ di tratti visivi di densità variabile, che vengono così trasformati in formanti figurativi cioè in figure riconoscibili²⁷. Fasci di tratti più ‘densi’ corrisponderanno, nell’immagine, a un maggiore ‘effetto di realtà’, allorché le strategie di ‘spoliazione’ figurativa o di ‘astrazione’ si fonderanno su una bassa ‘densità figurativa’.

La polemica con il metodo iconologico verte, evidentemente, sul ridurre l’intera analisi dell’immagine a questo tipo di semiosi, cosicché le qualità del significante sono prese in carico solo laddove quelle stesse qualità «appaiono allo stesso tempo come tratti del significato delle lingue naturali», solo nella misura in cui, cioè, gli elementi presi in carico dal visivo abbiano un corrispondente sul piano linguistico, poiché «i discorsi verbali portano in sé una propria dimensione figurativa» seppure essa allestisce «figure del contenuto» (e non dell’espressione)²⁸. Da questo punto di vista, oltre a chiarire in modo rigoroso la questione del rapporto testo/immagine, l’idea di una ‘semiotica figurativa’ apre la via all’individuazione di modi *altri* di produzione del senso nell’universo delle immagini. Si prefigura così quella dimensione del testo visivo che non si lascia ‘riassorbire’ nella lettura figurati-

²⁷ «L’essenziale è questo: la questione della figuratività degli oggetti planari (‘immagine’, ‘quadro’ etc.) non si pone se una griglia di lettura iconizzante non è postulata e applicata all’interpretazione di quegli oggetti. Una tale lettura iconizzante è tuttavia una semiosi, cioè un’operazione che, congiungendo un significante e un significato, ha per effetto la produzione di segni. La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita [*solicite*] dunque il significante planare e, prendendo in carico dei pacchetti di tratti visivi [*paquets de traits visuels*] di densità variabile, che costituisce in *formanti figurativi*, li dota di significanti, trasformando così le figure visive in segni-oggetto [...] l’operazione principale che costituisce [l’atto di semiosi] è la selezione di un certo numero di tratti visivi e la loro globalizzazione, la presa [*saisie*] simultanea che trasforma il pacchetto di tratti eterogenei in un formante, cioè in un’unità del significante, riconoscibile, quando è inquadrata nella griglia de significato, come la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale» (*ibid.*, p. 10, tr. mia).

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

va e che costituisce proprio il terreno privilegiato della proposta teorica di una *Bildwissenschaft*.

Il paragrafo che chiude la prima parte dell'articolo di Greimas pone le basi di questo ampliamento, laddove si osserva che, proprio perché una dimensione figurativa è comune alle immagini e ai testi verbali – e assimilabile alla problematica dei motivi e delle strutture narrative nelle scene pittoriche –, essa non può in alcun modo esaurire la questione della produzione del senso dei testi visivi²⁹.

Su queste basi la semiotica strutturale propone di riconoscere il ruolo cruciale di un altro tipo di produzione del senso preso in carico da una dimensione definita *plastica*, aggettivo la cui storia è, peraltro, legata a quella del rapporto tra immagine e teorie della percezione³⁰. Tale dimensione viene così a indicare «un linguaggio secondo elaborato a partire dalla dimensione figurativa di un linguaggio primo»³¹, dove la dicitura di «secondo» non ha alcuna implicazione temporale o valoriale, ma indica solo la possibilità che la dimensione plastica devii, rovesci, ridefinisca il senso di quella figurativa.

La semiotica plastica deriva, dunque, «dalla volontà di rendere conto della materialità del significante delle immagini» ma, più generalmente, consiste in «una interrogazione dei modi di esistenza semiotica delle 'logiche del sensibile', per riprendere l'espressione di Claude Lévi-Strauss», quelle logiche che ritroviamo sia nell'immagine planare sia in volumi, corpi in movimento, giochi di luce: in generale nel «mondo delle qualità visive»³².

Ritroviamo qui le motivazioni che hanno portato all'interrogazione e all'esplorazione di quella «logica iconica» o «intelligenza iconica» di cui si è parlato. Nonostante le divergenze lessicali – per cui, ad esempio, «iconico» e «iconizzazione» indicano in semiotica

²⁹ «La problematica dei 'motivi', seppure mal posta in entrambi i casi, è comune alla storia dell'arte e all'etnoletteratura, lo stesso vale per la presenza della 'messa in scena' e delle strutture narrative, riconoscibili nei due casi. Le ricerche figurative, costituendo una componente autonoma della semiotica generale, non sembrano pertanto poter specificare il dominio specifico che cerchiamo qui di cogliere» (*ibid.*, p. 11, tr. mia).

³⁰ Il termine 'plastico' è stato protagonista, a partire dal XIX secolo, di diversi tentativi di teorizzazione di una «retorica del sensibile»; sulle implicazioni ideologiche di questi paradigmi e del termine stesso si veda: E. Michaud, *La fin de l'iconographie (une nouvelle rhétorique du sensible)*, in Id., *La fin du salut par l'image*, Paris, Chambon, 1992, pp. 61-80.

³¹ *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2, Paris, Hachette, 1986, «Plastique (sémiotique)» *ad vocem*.

³² *Ibid.*

una figuratività densa e un forte 'effetto di reale', mentre per Im Dahl o Boehm *ikonisch* rinvia a processi che in semiotica pertengono, almeno in parte, alla dimensione plastica dei testi –, la comunanza di intenti è evidente, se è vero che anche la riflessione semiotica sul discorso plastico «nasce dal rifiuto della necessità e dell'immediatezza di una lessicalizzazione dei testi visivi». La semiotica si dota, dunque, di una serie di categorie analitiche per poter cogliere l'articolazione plastica di un testo visivo, categorie che saranno elaborate sempre a partire dalla contingenza testuale, ma che tuttavia vedono nelle tre grandi questioni 'topologica', 'cromatica' ed 'eidetica' modi fondamentali di organizzazione del discorso plastico. Non è possibile dar conto in dettaglio di una proposta teorica e metodologica che, tra l'altro, è venuta affinandosi negli anni e ha prodotto molti lavori di analisi. Vorrei dunque limitarmi agli aspetti che sono qui pertinenti e che riguardano le connessioni possibili tra due paradigmi teorici che hanno elaborato la propria riflessione in modo sostanzialmente autonomo l'uno rispetto all'altro.

Sia la semiotica dell'immagine sia la *Bildkritik* non intendono limitarsi a una descrizione accidentale e asistemica delle qualità sensibili dell'immagine, bensì reperirne le articolazioni, ossia il modo in cui di volta in volta la *forma* del significante visivo è capace di generare contenuti che non si limitano alla sua lessicalizzazione e che possono essere particolarmente ricchi e complessi. Ciò chiarisce anche come questo sforzo articolatorio non sia, e non possa essere in alcun modo considerato, un 'formalismo' in senso stretto, ma sia dettato dalla «consapevolezza che in nessun modo sia possibile dar conto dei contenuti visivi e i loro effetti, sia nel campo delle arti che delle scienze o della politica, senza una presa in considerazione delle forme e della loro storia»³³. È in questa prospettiva che ciascuna tradizione ha indagato i modi di questa articolazione.

La parola «appropriata» della descrizione, per la *Bildkritik*, può e deve cogliere l'aspetto processuale che scandisce e struttura la manifestazione visiva in rapporto con la sua simultaneità, poiché

³³ H. Bredekamp - G. Werner, *Bilder in Prozessen. Bildwelten des Wissens*, «Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik» 1 (2003), pp. 7-8; il passo è evocato da Keith Moxey a proposito della «unapologetically formalist dimension» che caratterizzerebbe la *Bildkritik* (K. Moxey, *Visual studies and the iconic turn*, «Journal of visual culture» 7 (2008), p. 139.

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.³⁴

Si tratta di un aspetto su cui Boehm insisterà a più riprese, così come sul rapporto reciproco e la «tensione produttiva» tra «superficie e profondità», cioè tra percezione del supporto plastico, direbbe il semiotico, e rappresentazione figurativa, due dimensioni che non devono essere considerate come alternative né nella percezione (come farebbe Ernst Gombrich) né nella produzione del senso, ma che si intrecciano e si ridefiniscono reciprocamente articolando i modi di una fondamentale «differenza iconica»³⁵. La semiotica, dal canto suo, 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), elabora categorie analitiche che danno conto della produzione del senso a diversi 'livelli', senza comunque trascurare le relazioni e i contrasti che sintatticamente organizzano l'immagine e la tensione interna tra l'universo figurativo che l'immagine può allestire e quei 'formanti' che si mettono a significare non solo in senso figurativo ma anche plastico (per tornare al nostro esempio: la relazione tra elementi 'diagonali' individuata da Imdahl sarebbe, in questo senso, una relazione tra formanti le cui qualità plastiche, e non solo figurative, sono portatrici di significato). Anche in questa prospettiva, dunque, gli elementi costitutivi del significante plastico sono sempre definiti in modo relazionale e 'locale', mai sostanziale: persino la questione del 'colore' e della 'forma' non è definita per le loro qualità materiali (la loro distinzione «ne réside pas dans la matérialité di 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

³⁴ G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., p. 57.

³⁵ Si veda in particolare il paragrafo *La differenza iconica* in G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., pp. 56-63. La differenza iconica è, da una parte, «luogo d'origine di ogni senso visivo» e condizione stessa dell'immagine in quanto *medium*, 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» (si veda in G. Boehm, *La svolta iconica* cit. la traduzione italiana del saggio *La questione delle immagini* [*Die Bilderfrage*], in particolare § II, pp. 72-77).

della linea e del 'contorno', a una «individuante e integrante», che sarebbe propria del colore ma più in generale della testura e della macchia³⁶. Si profila quindi un modo di procedere 'locale' e attento alla dimensione sintagmatica, che coglie di volta in volta le relazioni, le opposizioni e i «contrastasti plastici» desumendo da essi le categorie analitiche pertinenti; lungi dall'individuare unità minime della significazione, 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»³⁷.

Quel che è cruciale in entrambi gli approcci è il fatto che essi riconoscono alle «logiche del sensibile» la capacità di produrre senso in modo autonomo rispetto alla dimensione figurativa e anche di suggerire significati, relazioni e implicazioni semantiche non veicolati dalla figuratività in quanto tale. Da una parte, ciò mostra l'inconsistenza dell'accusa rivolta alla semiotica di relegare questa dimensione sensibile o 'plastica' allo statuto di «subsemiotic mark», critica tanto più paradossale per una semiotica del visivo che proprio sulla presa in carico di quella dimensione fonda il proprio scarto rispetto all'approccio iconologico³⁸. D'altra parte, ciò implica anche uno scarto rispetto all'esaltazione di un «vedere vedente» (*Sehendes Sehen*) di radice purovisibilista. In effetti – pur riconoscendo a Konrad Fiedler un gesto critico fondamentale rispetto al solo sguardo che *riconosce* nell'immagine oggetti del mondo limitandosi a un vedere 'riconoscitivo' –, quel che sia Boehm sia Greimas superano, ciascuno a suo modo, è l'idea della totale autonomia di quel 'puro vedere' e dell'esperienza che esso dischiude³⁹. Sia la tensione che caratterizza la «differenza iconica»

³⁶ A. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., pp. 16-19.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ J. Elkins, *Marks, traces, 'traits', contours, 'orli' and 'splendores': nonsemiotic elements in pictures*, «Critical inquiry» 21 (1995), pp. 822-860. È interessante che in questo articolo Elkins riconosca proprio la tradizione greimasiana come un «promising program», relegandola però a una eccezione minoritaria che sarebbe stata, di fatto, incapace di affermarsi rispetto alla «great mass of more loosely semiotic art history that show how easy it is to assume that visual semiotics needs only to attach names to pictorial forms» (pp. 830-831).

³⁹ Boehm discute la tradizione purovisibilista a più riprese, si veda ad esempio: G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in G. Boehm - H. Pfothenauer (Hrsgg.), *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zum Gegenwart*, München, Fink, 1995 (tr. it. *La descrizione delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica* cit., in particolare § 2, pp. 191-196). Sulla differenza tra tradizione purovisibilista e semiotica dell'immagine rinvio a: T. Lancioni, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze, La Casa Usher, 2012.

sia l'idea semiotica di una possibile ridefinizione e sovvertimento del livello figurativo dell'immagine grazie al lavoro del discorso plastico propongono piuttosto l'intreccio di quelle due dimensioni, intendendola come un'interdefinizione che produce conoscenza in modo specifico, tant'è che ancora Imdahl parlerà di un vedere né solo 'riconoscitivo', né percettivamente 'puro', bensì di un «vedere conoscitivo»⁴⁰.

3. Immanenza

Questo breve – e non esaustivo – percorso tra *Bildkritik* e semiotica generativa dovrebbe aver chiarito la ragione per cui ci si è qui posti sotto la formula di una «euristica del senso». Nella lettera indirizzata a Tom Mitchell, Boehm chiarisce come anche la dimensione culturale e 'sociale' che sta più a cuore al *pictorial turn* e ai *visual studies* in generale, quella che Mitchell definisce una «interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuralità», venga da lui affrontata proprio nella prospettiva di una esplorazione del senso immanente alle singole immagini⁴¹. La riflessione più ampiamente storica e 'contestuale' è innescata, per il teorico tedesco, «a partire dall'ordine del visibile, per concentrarsi così sulla differenza storica che l'immagine stessa dischiude [*die das Bild aufmacht*]»⁴². La differenza tra questo metodo e una prospettiva di studi culturali consiste proprio nel fatto che «l'analisi della logica visiva diviene sempre il punto di partenza».

Un principio di *immanenza* è condizione di questo tipo di approccio: di fronte a un oggetto visivo il semiologo, come anche il teorico dell'immagine che lavora in prospettiva «*bildkritisch*», postula l'esistenza di un sistema di generazione del senso 'immanente' al testo, cioè non definito a proprio o esternamente a esso, ma conoscibile solo attraverso la manifestazione testuale. La semiotica ha affermato esplicitamente questo principio parlando del testo visivo come di un «sistema locale», cioè un oggetto specifico e concreto retto da un sistema, il quale però potrà essere rinvenuto e articolato solo attraverso l'analisi di specifici «processi» (del resto anche il modello semiotico 'generale' delle condizioni di gene-

⁴⁰ Cfr. M. Imdahl, *Giotto Arenafresken* cit., p. 92.

⁴¹ W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.16, tr. mia.

⁴² G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 34.

razione del senso è frutto del confronto con i testi)⁴³. Un'euristica, dunque, e non un'ontologia o, almeno, non un'ontologia in senso metafisico, come lo stesso Boehm ha chiarito recentemente, interrogato sulla differenza tra il suo approccio e l'ontologia «in senso metafisico tradizionale»:

La mia posizione si basa su una critica della metafisica e dell'ontologia tradizionali che è stata sviluppata durante il ventesimo secolo da filosofi come Husserl, Wittgenstein, Heidegger, Whitehead, Derrida e altri. Il punto cruciale è che i termini generali (cioè ontologici) non calano da un mondo delle idee, ma dipendono da processi situati nel tempo, nella storia o nella percezione. Se si vuol intraprendere una teoria o, come si diceva, una ontologia dell'immagine, questo greco 'on' deve derivare dalla nostra esperienza nel tempo [...] Una teoria dell'immagine deve, perciò, essere legata a questi processi dell'esperienza, al dominio degli effetti e degli affetti, agli occhi dello spettatore, le sue interpretazioni implicite o esplicite. L'immagine come oggetto teorico è un atto concreto nel senso del verbo latino *conoscere* che significa 'crescere insieme'. Il generale e l'individuale è una unica qualità.⁴⁴

Non è un caso che faccia qui la sua apparizione la formula di « oggetto teorico », elaborata da autori come Hubert Damisch e Louis Marin e, a sua volta, esplorata dalla semiotica del visivo⁴⁵. Rinviano alla coalescenza tra la concretezza degli oggetti dell'arte e la loro capacità di articolare elaborazioni teoriche di portata generale, questa formula sembra restituire la concezione stessa di immagine che emerge dal nostro percorso : il luogo in cui la più generale elaborazione teorica è accolta e declinata dalla più particolare 'logica del sensibile'.

Proposal: 07/09/2012, Review: 16/12/2012, Publication: 21/12/2012

⁴³ «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 che solo la conoscenza degli oggetti planari può condurre a quella del sistema che li sottende» (A. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., p. 13).

⁴⁴ J. Elkins - M. Naef (eds.), *What is an image? The stone art theory institutes* cit., p. 37.

⁴⁵ O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La Casa Usher, 2012 (in particolare il paragrafo iniziale del primo capitolo *Per una geografia di oggetti teorici*, pp. 1-7).