



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

Semiotica e iconologia. Nuovi temi per un vecchio confronto

Tarcisio Lancioni

*Le système, c'est actuellement notre
forme majeure d'honnêteté*
M. Foucault¹

Abstract

The essay proposes a reflection on the relationship between semiotics and iconology. A comparison in which semiotics has already dealt with but which today, with the diffusion of visual studies, takes on a different perspective that calls into question both semiotics and iconology, with regard to their respective abilities to deal with the “meaning of images”. In particular, we tried to understand which image of semiotics emerges from the point of view of iconology and visual studies.

Il saggio propone una riflessione sul rapporto fra semiotica e iconologia. Un confronto in cui la semiotica si è già cimentata, ma che oggi, con l'emersione dei cosiddetti visual studies, assume una prospettiva diversa, in cui sia l'immagine della semiotica sia quella dell'iconologia sono rimesse in discussione riguardo alle rispettive capacità di confrontarsi con il “significato delle immagini”. In particolare, si è cercato di capire quale sia l'immagine della semiotica che emerge dal punto di vista di iconologia e visual studies.

1. Premessa

Nel quadro di questa discussione sul metodo e sulle relazioni fra la semiotica e le altre discipline, vorrei tornare a considerare il confronto con il “metodo iconologico”, che data dagli anni Sessanta del secolo scorso, ma che è riemerso anche grazie ai cosiddetti *visual studies*, oltre che all'interno di manuali e introduzioni all'iconologia. Il confronto in questi due ambiti, iconologia e *visual studies*, non ha gli stessi motivi e obiettivi: nelle introduzioni ai *visual studies* le due discipline sono spesso trattate come metodi

¹*Dits et écrits 1*, p. 582

paralleli, alternativi o complementari, mentre nei manuali di iconologia la “semiologia” sembra adombrare un panorama di possibile apertura o sviluppo dell’iconologia stessa.

In entrambi i casi, abbiamo a che fare con una *immagine* della semiotica con la quale penso che sia utile confrontarsi.

2. L’iconologia per la semiotica

Inizierò ricordando che c’è stato un tempo in cui l’iconologia ha esercitato un fascino irresistibile sulla semiotica, tanto da farla apparire come un ambito già costituito della semiotica stessa, o quantomeno da considerare come guida sicura per la costituzione di una nascente semiologia delle arti². Dall’altro lato, anche qualche storico dell’arte plaudiva entusiasta a questo accostamento, fino a riconoscere in Erwin Panofsky il “Saussure della storia dell’arte” (Argan 1969).

È infatti proprio un saggio metodologico di Panofsky a motivare il reciproco interesse. Si tratta di uno scritto che Panofsky ha rielaborato e ripubblicato, con titoli diversi, nel 1930, nel 1932, nel 1939 e nel 1955. Negli ultimi due casi come introduzione e come capitolo di apertura, rispettivamente, dei suoi due lavori più celebri: *Studies in Iconology* e *Meaning in Visual Arts*.

Non è difficile comprendere i motivi della fascinazione semiotica verso un progetto che si definisce come programma di analisi del significato delle opere d’arte figurative. Ricordiamo, sinteticamente, che il modello proposto da Panofsky si articola in tre livelli di crescente complessità: *pre-iconografico*, *iconografico* e *iconologico*, che Panofsky illustra con l’esempio dell’uomo che saluta toccandosi il cappello.

Al primo livello si situano un significato “naturale” e un significato “emotivo”, per il cui riconoscimento non si necessita d’altro che delle competenze con cui si affrontano le esperienze quotidiane, per cui tutti riconosceranno il gesto stesso del togliersi il cappello.

Al secondo livello si situa un significato convenzionale per il riconoscimento del quale diventano necessarie anche conoscenze propriamente culturali, come quelle necessarie per capire che quell’uomo “sta salutando”.

Al terzo livello si situa il *significato intrinseco*, o, *contenuto*, costituito dal mondo dei “valori simbolici”, in cui si potrà comprendere perché il nostro uomo per salutare abbia deciso proprio di toccarsi il cappello, invece che agitare una mano, fare un inchino, usare solo un segno verbale, ecc.

Con le opere d’arte figurativa le cose procederebbero alla stessa maniera, e così si potranno riconoscere “naturalmente” tredici uomini intorno a una tavola imbandita, ma saranno necessarie specifiche conoscenze culturali per riconoscerli un’*ultima cena*, e solo a un livello successivo, ulteriore, ci si potrà interrogare sui *valori simbolici* della scena rappresentata.

Il confronto fra scena “naturale” e opera d’arte non è però perfetto, concede Panofsky, e per una piena comprensione della rappresentazione figurativa sono necessari dei *correttivi*, a ciascuno dei livelli: una conoscenza dalle convenzioni stilistiche a livello pre-iconografico; la conoscenza di una storia dei *tipi* per il livello iconografico; una conoscenza, assai più indefinibile e complessa, delle “tendenze essenziali dello spirito umano” e dei simboli attraverso cui si esprimono, per il livello iconologico.

Le tracce visive sulla tela, a questo livello, non sono più chiari *segni* di qualcosa, oggetto, evento o motivo, ma *sintomi* che esprimono inintenzionalmente un’intera *Weltanschauung*: non si tratta più di una comprensione *analitica*, dice sempre Panofsky, ma di una comprensione *sintetica*, in cui l’intuito individuale assume un ruolo fondamentale.

In un saggio del 1978, che concorrerà significativamente a determinare l’immagine della semiotica presso gli iconologi, Christine Hasenmüller esamina le ragioni dell’accostamento disciplinare, invitandoci però a notare una serie di differenze, che fanno sì che l’iconologia non sia “una semiotica”, e forse nemmeno un buon punto di partenza per la costituzione di una “semiotica visiva”. Possiamo

² Solo a titolo di esempio di una lunga bibliografia: Marin (1971, 1995); Damisch (1972, 1974, 1976, 1992); Eco (1978); Bonerba (1982); Calabrese (1985); Corrain (1991).

così sintetizzare, in ordine sparso, i punti principali della sua argomentazione: 1) la specificità della forma d'arte su cui è costruita l'iconologia, quella umanistica, ne fa una disciplina non estendibile all'insieme delle forme d'arte visiva; 2) le relazioni significanti individuate da Panofsky paiono riconducibili più all'ordine del *simbolico* che a quello propriamente *semiotico*; 3) la riduzione del livello iconografico a un confronto fra motivi letterari e motivi pittorici costituirebbe più un intralcio che un aiuto per una teoria puramente visiva dell'arte figurativa; 4) il carattere discontinuo dei livelli di significato dell'iconologia, in particolare lo scarto tra la forma convenzionale del livello iconografico e quella intuitiva del livello iconologico, sembra implicare un'idea "discontinua" di significato inconciliabile con quella semiotica.

Queste differenze, e in particolare la discontinuità semantica fra livello iconografico e iconologico renderebbe la semiotica confrontabile solo con i primi due livelli, analitici, dell'iconologia, ad esclusione della dimensione "irrazionale", sintomatico-intuitiva e soggettiva, del livello iconologico. Inoltre, anche a questi primi livelli il confronto potrebbe non essere particolarmente produttivo.

A livello pre-iconografico, infatti, l'iconologia accetta un atteggiamento puramente "naturale" e non sembra aver nulla da offrire alla semiotica; il livello iconografico, d'altra parte, si configurerebbe come un *lexicon*, che funziona come una etimologia, ovvero come un inventario di motivi figurativi di significato stabile nel tempo, escludendo la dimensione "sintattica" del testo visivo, che dovrebbe invece essere centrale in un progetto di semiotica visiva.

L'accostamento acritico di iconologia e semiotica sembrerebbe dunque comportare più un pericolo che un vantaggio per l'elaborazione di una semiotica visiva, che dovrebbe occuparsi della comprensione delle forme di significazione e non di inventari di significati.

Potremmo osservare che questa dimensione "lessicologica" dell'iconografia/iconologia costituisce nella pratica della ricerca una forma di integrazione proficua, almeno dal punto di vista della semiotica, e che anzi l'iconografia è assunta normalmente con questa funzione nelle ricerche semiotiche sulle arti, per compensare i limiti "culturali" che emergono nel confronto con opere d'arte di altre epoche. Implicando una complementarità e non una similitudine a questo livello, in cui è il semiologo a chiedere consulenza all'iconologo per la conoscenza dei "codici".

3. La semiotica per l'iconologia

Quanto detto verte sull'immagine dell'iconologia (panofskyana) che la semiotica ha costruito e dibattuto, e dunque sulla possibile utilità (e danno) dell'iconologia per la semiotica, ma il nostro tema era piuttosto quello opposto, ovvero quello dell'immagine della semiotica al di fuori del proprio ambito.

Un'indagine approfondita in questo senso richiederebbe molto spazio e la presa in considerazione di posizioni complesse, come quella di Ernst Gombrich³, ma dovremo limitarci a pochi casi esemplificativi.

Dal punto di vista iconologico, la semiotica sembra aver costituito, da un lato, una prospettiva di arricchimento e completamento, come testimonia questa citazione dal già citato saggio di Argan:

Non è detto che [...] non si possano studiare storicamente, come altrettante iconologie, la linea, il chiaroscuro, il tono, il fondo d'oro, la pennellata, e via dicendo. [...] soltanto che la ricerca cambierebbe nome e non dovrebbe più chiamarsi iconologia ma, con modernissimo termine, semantica o, più esattamente, semiotica (Argan 1969, pp. 30-31).

³ Gombrich è tornato a più riprese sul rapporto fra forme espressive diverse, come parola e immagine, e su concetti come segno e simbolo, da un lato con un atteggiamento di grande apertura verso approcci interessati in genere alla dimensione "comunicativa" delle immagini artistiche, e dall'altro mostrando una notevole cautela verso "l'importazione" in ambito teorico artistico di concetti di derivazione "semiotica". Si vedano in particolare Gombrich (1950, 1972 e 2000).

D'altro lato, troviamo anche posizioni assai più scettiche, come quella espressa da Jan Białostocki (1981), con ampi riferimenti al testo della Hasenmüller, di cui però conserva poco più che un'idea di inadeguatezza della semiotica alle “vere” questioni, tutte storico-artistiche, dell'iconologia.

Tale inadeguatezza deriverebbe innanzitutto dal fondamento linguistico (Saussure) della semiologia, che la renderebbero deputata a operare solo con unità discrete. Anche se, certo, concede Białostocki, anche Panofsky si è interessato di *significato*, e dunque non è strano che “sia stato considerato da alcuni cultori degli studi semiologici, sviluppatosi negli anni Sessanta, come uno di loro” (Białostocki 1981, pp. 47). Ma dal suo punto di vista si tratta chiaramente di un equivoco. Dopo aver elencato alcune peculiarità dell'opera d'arte che la escluderebbero dal dominio semiologico, Białostocki, citando ancora Hasenmüller, concede che al livello iconografico, e solo a questo, il modello panofskyano, avendo come oggetto significati convenzionali e intenzionali, potrebbe essere accostato alla semiologia. Questa parentela, per Białostocki, è basata su una identità di oggetto: il significato convenzionale, il “messaggio”, che sarebbe l'orizzonte ultimo della semiotica e solo un aspetto del significato artistico.

Essendo anche per noi ovvio che un'opera d'arte non è un “messaggio” da decodificare, se ciò che essa ha da offrire fosse un modello in grado di descrivere solo questo aspetto (che peraltro l'iconografia può praticare tranquillamente in autonomia), risulterebbe evidente l'inutilità della semiotica.

Riguardo agli altri livelli, possiamo notare come la semiotica non sia mai presa in considerazione per la sua capacità di studiare il livello preiconografico (*iconismo*) che l'iconologia assume come dato di fatto, mentre gli unici aspetti potenzialmente interessanti a questo livello per l'iconologo, come quello del valore significante dei “correttivi stilistici”, non hanno costituito oggetto di interesse da parte della semiotica. Lo statuto semiotico di tali correttivi non è infatti riconducibile interamente alla questione dell'iconismo, e resta ambiguo anche nel quadro della semiotica greimasiana, nella quale il riconoscimento “naturale” non riguarda la similitudine fra espressione visiva e dati percettivi, ma è questione semantica, e risolto come proiezione di una griglia culturale attraverso cui gli stimoli sensibili vengono organizzati e riconosciuti come “oggetti” e come “eventi”⁴.

È evidente, mi sembra, che i *correttivi* dell'iconologia non sono riconducibili a questa “griglia culturale”, o quantomeno dovremmo considerare una sua complessificazione con il passaggio dalle forme “naturali” alle forme espressive costruite, incorporando gli effetti della “prassi enunciativa”. I correttivi non sono d'altra parte assimilabili neanche alla pura e semplice forma plastica del testo visivo, in quanto riguardano più le relazioni fra plastico e figurativo che non i soli rapporti plastici. Potremmo allora ipotizzare che essi ci suggeriscano una dimensione semiotica specifica del testo visivo, che la semiotica non ha ancora ben definito, limitandosi a qualche ricerca rimasta a margine del panorama. Penso in particolare ai lavori di Abraham Zemsz⁵, il fondatore dell'*atelier* di semiotica plastica del gruppo greimasiano, e al suo concetto di *ottica coerente*, con il quale cerca di rendere conto dei rapporti di “omogeneità plastica” nei testi artistici, cioè di quei rapporti configurativi che fanno sì, ad esempio, che una “lacrima” possa essere “coerentemente” triangolare o quadrata in un dipinto del Picasso cubista, o un albero possa essere rosa in un Picasso del periodo rosa senza perdere riconoscibilità e “coerenza naturalistica”. E' proprio questa dimensione del trattamento plastico/figurativo, mi sembra,

⁴ L'idea di una griglia semantica che articola il mondo dell'esperienza, o “mondo del senso comune”, è chiaramente correlata alla precedente definizione (in *Del Senso*) di “mondo naturale” come campo di esercizio di molteplici forme semiotiche “naturali”, e dunque come campo già articolato dalla cultura, e non come spazio neutro di “oggetti” in sé sussistenti. In questo senso, anche il “riconoscimento figurativo” non può essere questione di similitudine fra “forme” costruite e “forme” date in sé (dunque correlazione fra espressione e referente) ma passa necessariamente attraverso la dimensione culturale che articola il mondo. Ma proprio in questo senso, ciò che rischia di perdersi è il lavoro costruttivo dell'immagine, soprattutto artistica, che dinamizza e sposta continuamente proprio le logiche della “griglia culturale” che sorregge la nostra percezione quotidiana del mondo. Sul tema del “mondo naturale” e del suo rapporto con la semiotica plastica e la semiotica figurativa, mi permetto di rinviare a Lancioni (2009, 2012 e 2017).

⁵ Si veda in particolare Zemsz (1985). Anche in Damisch (1992) ci sono suggerimenti in questa direzione, anche se non formulati in un quadro teorico strettamente semiotico.

che rende specifico il dominio di una certa classe di immagini, e che di conseguenza rende difficoltosa l'ipotesi di una generica "semiotica visuale", o anche quelle di semiotiche distinte per "mezzo", come la "semiotica della fotografia". Rendendo invece necessario il confronto costante fra forme semiotiche generalmente definite, e il diverso modo in cui queste sono convocate e combinate in testi specifici⁶.

Per quanto concerne il terzo livello, la questione appare ancora più complessa, infatti, a dispetto delle osservazioni di Białostocki e di Hasenmüller, è proprio a questo livello che il confronto è a molti parso più promettente, in entrambe le direzioni.

Dal punto di vista della semiotica, il livello iconologico è sembrato infatti una prefigurazione del livello *connotativo* della significazione, grazie al quale la semiologia cercava di dare ragione di significati non coscienti e non volontari, e cioè proprio di quel "tipo" di significato che l'iconologia panofskyana teorizzava ma sembrava poco incline a perseguire⁷.

Ed è in questo senso che parte dell'iconologia sembrerebbe averla intesa. Cito a questo proposito due affermazioni tratte da altrettanti "manuali" di iconografia: Van Straten (1994) e Cieri Via (2009). A conclusione del primo capitolo, dedicato a una presentazione complessiva della disciplina, Van Straten dedica un paragrafo alla semiologia (op. cit., p. 36):

Se da un punto di vista teorico la semiologia può costituire per la storia dell'arte un metodo utile per l'analisi e l'interpretazione dell'opera d'arte, i risultati nella pratica sono tutt'altro che eccezionali. È verosimile che, almeno nell'immediato, iconografia (e iconologia) continuino ad essere più importanti rispetto alla forse troppo astratta semiologia (per uno sguardo generale sulla semiologia nell'ambito della storia dell'arte v. M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History*, "The Art Bulletin", 73 1991, pp. 174-208).

Benché la posizione in indice sembrasse preludere a una presa in considerazione della semiologia come sviluppo dell'iconografia, le considerazioni nel testo invitano invece a intenderla come potenziale "concorrente" della ricerca iconografica, e essa è velocemente liquidata in quanto teoricamente interessante ma praticamente poco utile. Anche il manuale di Cieri Via riserva alla semiotica una sezione, decisamente più ampia, informata e generosa rispetto a Van Straten, e anche in questo caso la posizione assegnata alla semiotica è quello dell'apertura e dello sviluppo: "oltre l'iconologia". Si citano a fondamento di tale legame le ricerche di Damisch e Marin, le osservazioni di altri iconologi sulla semiotica, in particolare quelle di Białostocki, e si offre come riferimento generale, ancora una volta, il saggio già citato da Van Straten di Bal e Bryson. In particolare, Cieri Via rileva che: "Bryson evidenzia la necessità di uscire dal sistema statico della semiotica strutturalista per un'apertura nel tempo", e cita: "il segno non è dunque più una congiunzione fra il significante e il suo unico e singolo significato, ma il movimento da un significante a un altro, come movimento, la significazione visiva è incompatibile con l'idea di definizione di struttura".

Sarebbe qui necessario un ampio commento del saggio di Bal e Bryson, che entrambi i manuali citano, e che insieme a Białostocki, e alla sua rilettura "parziale" di Hasenmüller, sembra costituire una delle fonti principali per la diffusione in ambito iconologico dell'immagine della semiotica. Data la mancanza di spazio, mi limiterò a notare soltanto che in questo caso non si tratta di letture parziali, come nel caso di Hasenmüller da parte di Białostocki. Cieri Via e Van Straten colgono infatti perfettamente lo spirito generale del lavoro di Bal e Bryson, che, scritto per perorare la causa della prospettiva semiotica negli studi storico-artistici, finisce poi per liquidarla velocemente, almeno nella sua prospettiva strutturale, segnata da una irridimibile staticità e da una stretta dipendenza da un modello linguistico che la condannerebbe a una tediosa formalizzazione dell'ovvio e alla necessità di individuare unità discrete e correlazioni convenzionali. È dunque necessario, dicono gli autori, che la semiotica evolva e si trasformi nella direzione di un maggiore "dinamismo", che troverebbe il suo

⁶ Si veda a questo proposito anche Floch (1986), in particolare l'introduzione "Fotografia/fotografie".

⁷ Sulla "normalizzazione" sempre più iconografica dell'iconologia si possono vedere lo stesso Białostocki (1981) e Gombrich (1972).

fondamento in Peirce e in Derrida, il primo con l'idea di *fuga degli interpretanti*, il secondo con l'idea di *disseminazione*.

L'unico riscatto sembra risiedere nella possibilità di spingere lo sguardo al di là della dimensione "linguistica", verso un significato mobile, sfuggente, inconscio, che risponde più a una "sintomatologia", proprio come diceva Panofsky, che non a una vera e propria "semiotica". In questo senso, la proposta di Bal e Bryson, pur fingendo di cambiare paradigma, non fa che riproporre i temi già incontrati a proposito della *connotazione*. Ma *connotazione, fuga degli interpretanti* (la parentela fra i due era già stata indicata da Eco), o *disseminazione*, sono tutti "concetti" che offrono la possibilità di denominare, di additare, quei significati "altri", intuitivi, sintomatici, a cui si riferiva l'iconologia panofskyana, e non strumenti per analizzarli, con la conseguente immagine di una semiotica teoricamente interessante ma praticamente poco efficace.

4. La semiotica e i *visual studies*

Nell'ambito dei *visual studies*, la semiotica è assai diffusa, anche grazie a voci influenti e autorevoli come quella di W. J. T. Mitchell. Spesso si tratta di una semiotica che ha riferimenti diversi da quelli "continentali", una semiotica in cui Culler e Derrida costituiscono i riferimenti principali, ma che nondimeno mostra una presenza decisa, per quanto altrettanto decisamente contestata. E d'altra parte, anche lo stesso Mitchell (2008), mentre riconosce alla semiotica un ruolo importante, le nega valori di "scientificità" facendone un metalinguaggio fra gli altri:

Sebbene abbia un grande rispetto per i risultati raggiunti dalla semiotica, e mi ci soffermi di frequente [...] i metalinguaggi tecnici della semiotica non ci offrono un vocabolario scientifico, transdisciplinare o imparziale, ma solo un mucchio di figure nuove o di immagini teoriche che devono essere, esse stesse, interpretate (op. cit., p. 46).

Questa "relativizzazione" della semiotica caratterizza quasi tutte le introduzioni ai *visual studies*, tra le quali ne sceglierò qui una, appena giunta alla terza riedizione: *Visual Culture* di Richard Howells e Joaquim Negreiros, che ci offre subito una nuova occasione di confronto fra iconologia e semiotica.

Il libro si apre con una sezione teorica articolata in sei capitoli: 1 *Iconology*; 2 *Form*; 3 *Art History*; 4 *Ideology*; 5 *Semiotics*; 6 *Hermeneutics*, a cui segue una seconda sezione "applicativa" intitolata *Media*.

L'idea di fondo del "manuale" è che la nostra comprensione intuitiva del significato delle immagini, basata sul "buon senso", sia spesso sufficiente per la nostra esperienza quotidiana, anche culturale e artistica. Solo che, a volte, le immagini possono "nascondere" significati ulteriori, per comprendere i quali è opportuno affidarsi alle metodologie qui presentate in ordine di complessità crescente. In questa scala, la facilità intuitiva dell'iconologia panofskyana occupa il primo gradino, mentre la semiotica il penultimo, seguita solo dall'ermeneutica. Queste metodologie offrono al lettore un'intera "armeria", resa necessaria dal carattere polisemico delle immagini, e dal fatto che "tipi" diversi di significato richiedono strumenti analitici diversi. La semiotica, in questa compagine, si caratterizza innanzitutto per la sua difficoltà, "Semiotics can be frightening", soprattutto a causa della tecnicità del linguaggio, che gli autori ritengono comunque giustificata, sia dal valore della posta, che non è più capire *cosa* un testo visivo significa, ma *come* esso possa significare, sia dalla vastità dello spettro semantico che permette di affrontare:

At its most basic, semiotics will help us understand how people are able to sell us particular brands of cars, perfume or hamburgers. At its most challenging, it may even provoke us to contemplate the meaning of life (Howells, Negreiros 2018, p. 113).

Date queste premesse, e promesse, è un po' spiazzante scoprire che l'intera presentazione sia ricondotta al solo *Miti d'oggi* di Roland Barthes, che a parere degli autori resta un esempio insuperato, soprattutto per la sua capacità di oltrepassare il limite del modello linguistico, per pervenire alla

comprensione di un significato “ulteriore”, di ciò che c’è “dietro” le immagini. Il tutto grazie a un solo concetto, quello di *mito*, e poi di *connotazione*, di cui gli autori individuano immediatamente la parentela con il livello iconologico di Panofsky, parimenti “intuitivo”.

Anche qui dunque, l’idea di una teoria si riduce a quella di un concetto, che permette di additare qualcosa che emerge dai testi senza la necessità di definire rigorosamente il *come* ciò possa accadere. Ad apparire essenziale è l’indicazione barthesiana di prestare attenzione a «*what goes without saying*», in particolare agli impliciti ideologici del testo: di genere, di classe, di razza, a cui nessun testo può sottrarsi. E ancora una volta emerge l’idea che questi significati costituiscano non un livello, ma un “tipo” particolare, che pervade il testo senza essere riconducibile a forme di significazione positivamente descrivibili. Il manuale di Howells e Negreiros non costituisce un caso particolare, e se scorriamo i saggi che riempiono i molti *reader* di *Visual Culture*⁸, possiamo trovare ribadita questa capacità della connotazione barthesiana, anticipatrice del decostruttivismo, di spingersi al di là del convenzionale.

5. Questioni di ritmo?

L’immagine della semiotica che emerge da questa rapida panoramica non può che sembrarci frutto di un equivoco: i modelli recepiti non sono più quelli della ricerca attuale, o del recente passato, di cui non troviamo traccia, non solo della semiotica post-strutturale con le sue teorie e le sue analisi figurative e plastiche, sociosemiotiche, etnosemiotiche, tensive, ma nemmeno della semiotica post-peirceana, in quanto l’unico autore ad essere citato in tale linea è appunto Peirce, raramente Sebeok.

La semiotica, fuori dal mondo ristretto dei semiologi, è ancora quella degli anni Sessanta, impegnata nella ricerca di unità significanti riconducibili al segno linguistico. Una disciplina impegnata a decodificare *il* significato (o il messaggio) “del” testo, invece che cosciente *dei* significati “nel” testo, che dipendono dall’intreccio testuale di sistemi diversi. Una disciplina che, con fatica certo, prova a riflettere sulla testualità complessa e mutevole dei *big data* e del “*cyberspazio*”.

Non ho risposte ai motivi di questa difficoltà di dialogo, davvero frustrante per una disciplina che si era immaginata come fulcro delle scienze umane (ma che forse riguarda nel complesso la stessa idea di “scienze umane”), né soluzioni da proporre, ma ritengo che la tentazione di abbracciare una forma più “leggera” di semiotica, adattata al lessico altrui, o a quello quotidiano, nella convinzione che questo sia “il” problema, sia in realtà controproducente.

Certo, il nostro lessico può essere ostico, ma a renderlo ancora più ostico credo che sia una percezione di “irrilevanza” della proposta teorica, che a sua volta però non è conosciuta, forse a causa dell’impressione di una certa autoriflessività della disciplina, a sua volta alimentata dalla difficoltà linguistica ... in un circolo vizioso che sembra davvero difficile rompere.

Credo però che l’ostacolo principale, soprattutto nei confronti di approcci di studio “impressionistici” (come gran parte del vasto campo dei *visual studies*), sia di “ritmo”. Ciò che questi approcci trovano, non solo nella semiotica ma in genere nelle scienze umane da un lato e nei saperi “eruditi” dall’altro, come suggerisce la citazione di Mitchell, sono singoli concetti che possono essere assunti velocemente, presto trasformati in parole d’ordine, attraverso cui ci si identifica, e presto sostituiti da altri, con un effetto di grande dinamismo.

La semiotica invece è “lenta”, di una lentezza che le deriva dal suo carattere *analitico*, che costituisce però la sua “differenza”, e cioè, saussurianamente, la sua identità, ovvero anche il motivo per cui qualcuno dovrebbe interessarsi alla semiotica. Anche il carattere analitico ci deriva da Saussure (e da Hjelmslev), ma non consiste nella riduzione di ogni forma semiotica al segno linguistico, bensì nella ricerca di forme di “sistematicità”, che non sono solo quelle codificate della *lingua* ma che, almeno da Benveniste in qua, abbiamo imparato a riconoscere anche localmente, nel *discorso*, e che costituiscono

⁸ Tra i più ampi, Mirzoeff (1998) e Heywood, Sandywell (2012).



le intelaiature significanti dei testi. Il semisimbolico non è altro che una forma di questa sistematicità discorsiva, locale, testuale.

Ma il dialogo con gli altri? Forse potremmo pensarlo non come forma di “accettazione” da parte altrui ma come modo di arricchimento delle nostre teorie e metodi. Che gli altri non ci ascoltino troppo non impedisce a noi di ascoltarli, le discipline “erudite” come gli approcci impressionistici, non per copiarne i metodi, i modi o il lessico, ma per comprenderne i problemi e provare ad affrontarli con i nostri mezzi, per migliorare le nostre teorie e i nostri modelli innanzitutto, e non per cercare in essi soluzioni pronte ai nostri problemi, come è stato fatto con l’iconologia. Un ascolto che può anche portarci a ipotizzare forme semiotiche che non abbiamo ancora considerato (come abbiamo suggerito a proposito dei “correttivi” panofkyani). Quello che possiamo offrire in cambio è forse anche qualche nuovo concetto di facile utilizzo, ma innanzitutto un trattamento “sistematico” del problema, ancora capace di caratterizzare l’identità semiotica, a dispetto di Bal e Bryson. Sistematicità che resta la “nostra” forma di scientificità, oltre che, come ci ricorda il Foucault dell’esergo, uno dei pochi *indici di onestà*, attraverso cui il significato diventa descrivibile, e giustificabile, invece che “sintomaticamente intuibile”.

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

- Argan, G. C., 1969, "La storia dell'arte" in *La storia dell'arte*, nn.1-2; riedito in AAVV, *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- Bal, M., Bryson, N., 1991, "Semiotics and Art History", in *The Art Bulletin*, vol 73 n. 2.
- Białostocki, J., 1981, "Panofsky: iconologia e semiologia", in *Lettere italiane*, vol. 33 n.1.
- Bonerba, G., 1982, "Presupposti semiotici dell'iconologia di Panofsky", in *VS*, n.33.
- Calabrese, O., 1985, *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.
- Calabrese, O., 2012, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La casa Usher (prima edizione, 1985).
- Cieri Via, C., 2009, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci.
- Corrain, L., 1991, "Semiotica e iconografia. Introduzione", in *VS*, n. 58.
- Damisch, H., 1972, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil; trad.it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*. Genova, Costa & Nolan, 1984.
- Damisch, H., 1974, "Huit thèses pour (ou contre) la sémiologie de la peinture" in Chatman, S., Eco, U., Klinkenberg, J., M., a cura, *A Landscape of Semiotics*, The Hague, Mouton, 1979; trad. it. "Otto tesi" in Calabrese, O., a cura, *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Damisch, H., 1976, "Sémiologie et iconographie", in AAVV, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de P. Francastel*, Paris, Gonthier-Denoël.
- Damisch, H., 1992, *Le Jugement de Paris: Iconologie analytique 1*, Paris, Flammarion.
- Eco, U., 1978, "Prospettive di una semiotica delle arti visive", in Mucci, E., Tazzi, P., a cura, *Teorie e pratiche della critica d'arte, atti del convegno di Montecatini, maggio 1978*, Milano, Feltrinelli.
- Floch, J.-M., 1986, *Les forms de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac ; trad. it. *Le forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- Floch, J.-M., 2006, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Roma, Meltemi.
- Gombrich, E. H., 1950, "Word and Image", in Golden, L., a cura, *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies*, Oxford, BAR Publishing, 2001.
- Gombrich, E. H., 1972, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon; trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi 1978.
- Gombrich, E. H., 2000, "Immagini e segni", in *Arte e illusione*, Milano, Leonardo Arte.
- Greimas, A. J., 1989, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques – Documents*; trad. it. "Semiotica Figurativa e semiotica plastica", in Corrain, L., Valenti, M., a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991.
- Hasenmüller, C., 1978, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36 n. 3.
- Heywood, I., Sandywell, B., a cura, 2012, *The Handbook of Visual Culture*, New York, Bloomsbury.
- Howells, R., Negreiros, J., 2018, *Visual Culture*, Cambridge, Polity Press.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.
- Lancioni, T., 2012, "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", in *E/C. Rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, www.ec-aiss.it
- Lancioni, T., 2017, "Figurativo, figural e plástico nos textos literários. Ainda a propósito de Pinóquio", in *Estudos semióticos*, Universidade de Sao Paulo, v.13, n.2.
- Marin, L., 1971, *Etudes Sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck.
- Marin, L., 1995, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil.
- Mirzoeff, N., a cura, 1998, *The Visual culture reader*, London, Routledge.
- Mitchell, W. J. T., 2008, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti.
- Panofsky, E., 1930, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig, B. G. Teubner; trad. it. *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata, Quodlibet 2010.
- Panofsky, E., 1932, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", in *Logos*, XXI; trad. it. "Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa", in *La prospettiva come forma simbolica e altri saggi*, Milano, Feltrinelli 1961.



- Panofsky, E., 1939, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press; trad. it. *Studi di iconologia. Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi 1975.
- Panofsky, E., 1955, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi 1962.
- Van Straten, R., 1994, *An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts*, London, Routledge; trad. it. *Introduzione all'iconografia*, Milano, Jaka Book 2009.
- Zemsz, A., 1985, "Les optiques cohérentes" in *Actes Sémiotiques – Documents*, vol. 7, n. 68.