



Interpretare le immagini attraverso la semiotica visiva

Piero Polidoro, professore ordinario di Semiotica presso
l'Università LUMSA di Roma

Le origini della semiotica visiva

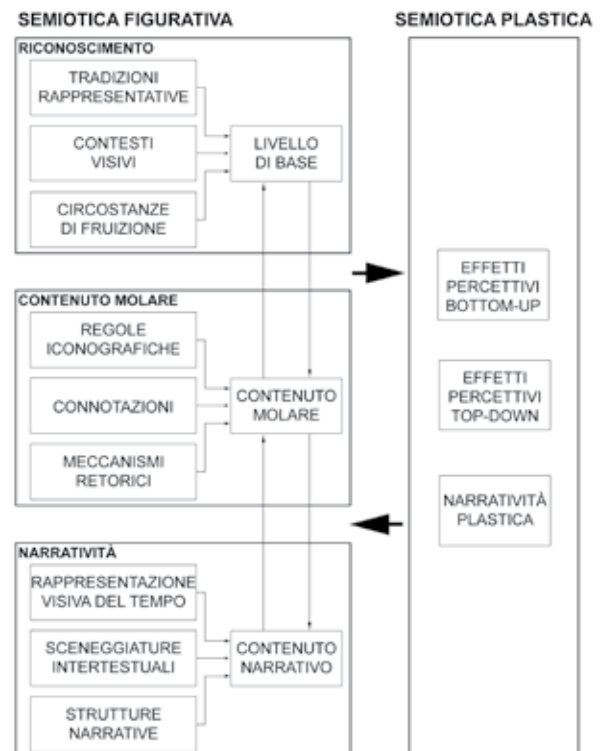
La semiotica visiva è una delle branche principali della semiotica contemporanea, disciplina nata intorno agli anni Sessanta del Novecento dalla convergenza di interessi di molti studiosi e delle rispettive discipline: filosofia, critica letteraria, studi di cinema, storia dell'arte, ecc. Si può anzi dire che la storia della semiotica contemporanea inizi proprio con la semiotica visiva o, almeno, anche con la semiotica visiva. Spesso, infatti, si considera come un vero e proprio atto di nascita della disciplina la pubblicazione nel 1964 del numero 4 della rivista francese *Communications*. Quel numero includeva diversi saggi semiotici e, in appendice, un piccolo manualletto, gli *Éléments de sémiologie* di Roland Barthes, che poi sarebbe stato ripubblicato autonomamente, diventando un classico del settore (Barthes 2002). Fra gli articoli (firmati anche da Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Christian Metz) ce n'era uno, sempre di Barthes (ora in Barthes 2001), dedicato all'analisi di un annuncio pubblicitario della pasta Panzani: una sporta della spesa, aperta sul tavolo, lasciava fuoriuscire o comunque intravedere prodotti Panzani mischiati a ortaggi freschi; a completare il tutto una *headline*: “*Pâtes Tomato Sauce, à l'italienne de luxe*”.

L'articolo di Barthes era una novità dirompente, per vari motivi. Innanzitutto, rivendicava la legittimità di un'analisi che non si rivolgesse solo a testi della cultura “alta” (un romanzo, una pièce teatrale, un dipinto, ecc.), ma anche a prodotti della cultura di massa; anzi, la semiotica si proponeva proprio come lo strumento più adatto per studiare fenomeni che, per quanto snobbati, muovevano da idee e desideri delle complesse società industriali, ed era quindi importante comprendere. Dall'altro lato, Barthes segnava la peculiarità della semiotica rispetto a una delle discipline in cui affondava le radici (e alla quale gli stessi *Éléments* dovevano molto): la linguistica. Se questa si concentrava sullo studio delle lingue o del linguaggio verbale in generale, trovando applicazione nei testi verbali (letterari e non), la semiotica abbatteva questo steccato e dimostrava che potevano essere analizzati criticamente e strutturalmente anche altri linguaggi (e già chiamarli così era un'innovazione): visivo, musicale, cinematografico, ecc.

Va detto che la semiotica visiva di Barthes era molto diversa da quella attuale e, per quanto rivendicasse una sua via autonoma, risentiva ancora molto dell'influenza della linguistica. Eppure, non si può non ricordare quanto questo prolifico e brillante intellettuale abbia fatto per la disciplina nella sua fase nascente.

Un modello per la semiotica visiva

L'obiettivo della semiotica visiva è comprendere quali significati veicolino le immagini e in che modo. In realtà, però, le immagini, di per sé, non significano nulla: esse sono solo dispositivi predisposti a stimolare l'attività interpretativa di un soggetto. Il vero scopo della semiotica visiva, dunque, è comprendere come interpretiamo le immagini, cioè attraverso quali processi attribuiamo significati a un'immagine, partendo dagli elementi che essa ci offre. Per chiarire meglio questo approccio possiamo, per un momento, cambiare campo di applicazione, passando alla narrativa, e prendere in considerazione *Lector in fabula* (1979), una delle opere più riuscite di Umberto Eco. Nel *Lector* Eco voleva comprendere come funzionasse l'attività interpretativa di un lettore di romanzi o racconti e per farlo proponeva un sistema articolato di processi e meccanismi, sintetizzato in uno schema. Questo ricordava un diagramma di flusso (anche se tecnicamente non lo era) ed era in perfetta sintonia con l'approccio delle scienze cognitive classiche. Anche se oggi quei paradigmi sono stati profondamente ridiscussi e in parte modificati, possiamo, non fosse altro che per amore di chiarezza, riprendere quel suggerimento e usare uno schema sintetico per illustrare un'ipotesi sul processo semiotico di interpretazione di un'immagine:



Lo schema ne riprende uno, più dettagliato, proposto in precedenza (Polidoro 2017). Per comprenderlo bene dobbiamo innanzitutto chiarire la differenza fra semiotica figurativa e semiotica plastica. Con un certo grado di approssimazione, potremmo dire che la semiotica figurativa si occupa di tutti quegli effetti di senso (cioè di tutti quei processi di significazione) che derivano dall'aver riconosciuto in un'immagine la rappresentazione di un oggetto del mondo, che si tratti di un cavallo o di una sedia. Da qui discende una serie di processi interpretativi, via via più complessi, di cui parleremo fra poco e che ricadono nell'ambito della semiotica visiva figurativa.

Ma un'immagine non è solo o non è necessariamente la rappresentazione di qualcosa. Essa è innanzitutto una configurazione visiva, composta materialmente da macchie di colore che danno origine a linee, forme, organizzazioni spaziali. Queste configurazioni visive possono creare effetti di senso indipendentemente da ciò che rappresentano o dal fatto di rappresentare qualcosa. È quello che accade quando parliamo dell'equilibrio di un'immagine o del suo dinamismo, cioè di quegli effetti di senso di cui si occupava nelle sue opere teoriche (con ottime intuizioni, ma senza un grande fondamento scientifico) Wassily Kandinsky o, con tutt'altro apparato dimostrativo, Rudolf Arnheim (1999) nel suo progetto per una psicologia dell'arte.

Gli effetti di senso puramente visivi appartengono a quello che in semiotica si chiama livello plastico. Esiste quindi anche una semiotica visiva plastica, che si interessa di questo tipo di significazione.

Il riconoscimento e il livello di base

Sul lato destro dello schema si trovano dunque i processi che interessano la semiotica figurativa e che, alcune volte, sono oggetto anche di altre discipline. Un primo blocco è quello che riguarda il riconoscimento, cioè l'insieme di processi attraverso i quali interpretiamo certe configurazioni visive come rappresentazioni di oggetti del mondo (per es. quando vediamo la sagoma di un cane e pensiamo 'cane').

La semiotica si è occupata a più riprese della questione, in particolare nel corso di quello che è stato chiamato il "dibattito sull'iconismo" (Polidoro 2012) e che si è protratto dagli anni Sessanta alla fine degli anni Novanta del secolo scorso. In estrema sintesi, il problema era quale fosse lo statuto semiotico del segno visivo, cioè se il segno visivo fosse arbitrario (come quello verbale) oppure 'naturale' o, meglio, motivato. Ma cosa si intende esatta-

mente con questa opposizione? Da Aristotele in poi i segni verbali (cioè le parole delle lingue) sono considerati esclusivamente o prevalentemente arbitrari: essi sono frutto di una convenzione e non vi è alcuno specifico motivo (se non storico, culturale) del perché un certo concetto sia indicato da una certa parola: quello che noi chiamiamo /cane/ potrebbe chiamarsi /sedia/; basterebbe mettersi d'accordo e da domani dicendo /sedia/ tutti capirebbero che ci stiamo riferendo all'animale noto. Alcuni partecipanti al dibattito sull'iconismo sostenevano, in misura maggiore o minore, l'arbitrarietà o la convenzionalità anche delle immagini. Noi riconosciamo il disegno di un cane non perché quel disegno abbia qualche proprietà del cane reale (uno è bidimensionale, l'altro tridimensionale; uno è monocromatico, l'altro possiede varie sfumature, ecc.), ma perché siamo stati abituati sin da piccoli ad associare quel tipo di rappresentazioni al concetto di cane. Allo stesso modo gli antichi egizi erano abituati a rappresentare la profondità in verticale, per cui elementi che vengono disegnati uno sopra l'altro possono in realtà rappresentare una successione in profondità; oggi noi – abituati alla prospettiva rinascimentale – faticiamo a decodificare le loro immagini, se non conosciamo questa regola. Dall'altra parte si trovavano i sostenitori della motivazione delle immagini: è vero che il disegno di un cane non ha le stesse proprietà del cane, ma ha delle proprietà (per esempio un contorno bidimensionale) che sono in grado di inviare dei pattern di stimolazione che producono sul nostro sistema percettivo una reazione simile a quella che produrrebbero quelli provenienti dal cane reale. Si dice, in questi casi, che l'espressione visiva è *motivata* dalla natura dell'oggetto, perché il modo in cui quest'ultimo è fatto nella realtà influenza anche le sue possibili rappresentazioni.

Come spesso accade, la ragione sembra stare nel mezzo. Per quanto non ci sia un'opinione univoca sulla questione dell'iconismo, la posizione intermedia alla quale giunse Eco (1997) verso la fine degli anni Novanta sembra molto persuasiva. È innegabile che le immagini si basino su una qualche motivazione: se una comunità può decidere senza troppi problemi di chiamare /sedia/ il cane, è invece più difficile sostenere che – al di là della perizia di realizzazione e dello stile – il disegno di una sedia equivalga a quello di un cane per rappresentare il cane stesso. D'altra parte, però, non bisogna perdere di vista le stratificazioni culturali che troviamo in un'immagine. Non solo il contesto dell'immagine e quello che sappiamo del mondo – anche at-



Sophia von Ballmoos,
corso propedeutico – CSIA

traverso la nostra tradizione – hanno un ruolo importante nel riconoscimento, ma stili e regole di rappresentazione nascono o sono fortemente influenzati da una specifica cultura.

Il dibattito sull'iconismo, d'altronde, non nasceva tanto da una improbabile volontà di negare l'evidenza (la motivazione delle immagini), ma da quella di contrastare un certo punto di vista 'naturalista' e di richiamare l'attenzione sul fatto che culture diverse hanno tradizioni rappresentative diverse e che questi fenomeni rappresentano una parte importante (e forse la più interessante) dello studio delle immagini.

Il contenuto molare e quello narrativo

Il processo di riconoscimento ci consente di identificare un 'livello base' della significazione visiva, corrispondente alle categorie più immediate e comuni per il soggetto. In altre parole, il livello base sarebbe quello per il quale un osservatore medio riconoscerebbe una sedia e non una "Thonet" o una poltroncina "Luigi XVI". Queste ultime sono attribuzioni di significato che intervengono a un livello logicamente superiore, in cui si forma un senso più ricco e stratificato (che Eco chiamava *contenuto molare*).

Per esempio, è a livello di contenuto molare che possiamo inserire i processi iconografici. Com'è noto l'iconografia si occupa del modo in cui, in determinate epo-

che, certi personaggi o certe situazioni (*motivi*) sono rappresentati attraverso schemi ricorrenti. Entrando in una chiesa non riconosco Santa Caterina d'Alessandria fisiognomicamente (cioè non ne riconosco il volto), ma per via iconografica. Vedo infatti una donna, di aspetto fine, che reca con sé alcuni oggetti o altri elementi: il ramo di palma (simbolo generale di martirio), il libro (che indica la sapienza dottrinale) e la ruota spezzata (lo strumento di martirio – in questo caso tentato martirio – specifico della santa). Aspetto fisico e abbigliamento vengono definiti *caratteristiche iconografiche*, mentre gli oggetti o altri elementi di accompagnamento sono gli *attributi*. Il riconoscimento iconografico non riguarda solo personaggi o eventi religiosi. Anche un personaggio della cultura popolare può avere una sua definizione iconografica. È il caso di Babbo Natale (caratteristiche: barba bianca, pinguedine, abito rosso con bordi bianchi; attributi: slitta, renne, sacco dei doni) o di James Bond (caratteristiche: bell'aspetto, smoking; attributi: pistola, auto, donne) ed è anche il motivo per cui riconosciamo facilmente 007 anche quando cambia l'attore che lo interpreta.

Sempre al livello del contenuto molare abbiamo i significati connotativi, che sono significati 'accessori', supplementari, che si aggiungono a quello 'letterale', cioè di base. Per esempio, nella nostra cultura il cane non è un animale qualsiasi: spesso viene collegato all'idea di fe-



Sophia von Ballmoos,
corso propedeutico – CSIA

deltà, di famiglia, di intelligenza, ma anche – a seconda dei casi – di sicurezza o pericolosità. Questi sono tutti significati connotativi, che hanno origine all'interno di una cultura e possono modificarsi nel tempo. Essi non sono sempre attivi, soprattutto contemporaneamente: dei tanti significati connotativi associati in una cultura a un determinato elemento (detto *connotatore*) solo quelli risvegliati dal contesto o dalle ridondanze testuali daranno origine a effetti di senso.

Altri meccanismi che contribuiscono a costruire il livello molare sono quelli retorici, che funzionano per sostituzione o accostamento. Per quanto la retorica del linguaggio verbale sia certamente più potente e articolata, alcuni dei suoi meccanismi valgono anche per quello visivo. L'accostamento metonimico consente, per continuità, una connessione fra significati (la mucca rappresentata sulla scatoletta di carne indica che la scatoletta contiene vera carne bovina, e di mucche abituate a pascolare all'aperto), mentre la sovrapposizione metaforica fra forme suggerisce un'analogia più profonda (nel famoso manifesto del caffè "Chat noir" la caffettiera ha la forma di un gatto, o viceversa, facendo pensare alla piacevolezza del caffè caldo la mattina, simile alle fusa di un gatto che ci si strofina addosso).

A un livello figurativo ancora superiore tutti questi elementi visivi, carichi dei loro significati iconografici, connotativi, retorici, interagiscono fra di loro in diversi modi per costruire un sistema di relazioni, di ruoli, di connessioni. Si tratta di quello che chiamiamo livello narrativo. A questo punto, però, un chiarimento è necessario: per la semiotica la narrazione non è qualcosa che ha a che fare solo con il linguaggio verbale o comunque con testi lineari (come un film), né tantomeno si riduce a una successione di eventi collegati fra di loro. La narritività è soprattutto un sistema di ruoli e relazioni, non necessariamente esplicitati (raccontati o rappresentati), ma anche solo suggeriti. Una natura morta rappresenta, in un'immagine che sembra statica e congelata (*still life* è il termine inglese) un processo di progressivo decadimento; uno stemma araldico, per mera giustapposizione, suggerisce relazioni di parentela, il passato di una famiglia, obiettivi futuri, ecc.

Il significato plastico

Sul versante destro del nostro schema abbiamo i processi che sono di competenza della semiotica plastica. Qui, come abbiamo già visto, incontriamo innanzitutto quegli effetti di senso basilari di equilibrio, dinami-

simo, ecc. che sono legati ad aspetti percettivi. L'importante, però, è non esagerare con il "naturalismo" e non considerare solo gli effetti *bottom-up*, cioè quelli determinati dal modo in cui avviene il processo percettivo, ma anche quelli *top-down*, in cui aspetti culturali influenzano o comunque interagiscono con la percezione (è il caso dell'interessante questione della "direzione di lettura delle immagini", che probabilmente dipende da quella – tutta culturale – di scrittura).

C'è però un altro modo di guardare al livello plastico ed è quello che è stato seguito prevalentemente dalla scuola semiotica parigina di Algirdas Julien Greimas (Greimas 1984; Floch 1997), di ispirazione strutturalista. In questo caso il livello plastico non deriva il suo significato dai meccanismi della percezione. Esso è, piuttosto, un modo puramente visivo di far emergere quelle relazioni e opposizioni che sono l'essenza della narrazione. Una volta analizzato in termini strutturali (cioè come insieme di opposizioni sistematiche di colori, forme, composizioni spaziali), il livello plastico di un'immagine può sia rafforzare quello figurativo, riproponendo gli stessi rapporti e gli stessi conflitti, sia sviluppare un discorso proprio, sempre in termini relazionali.

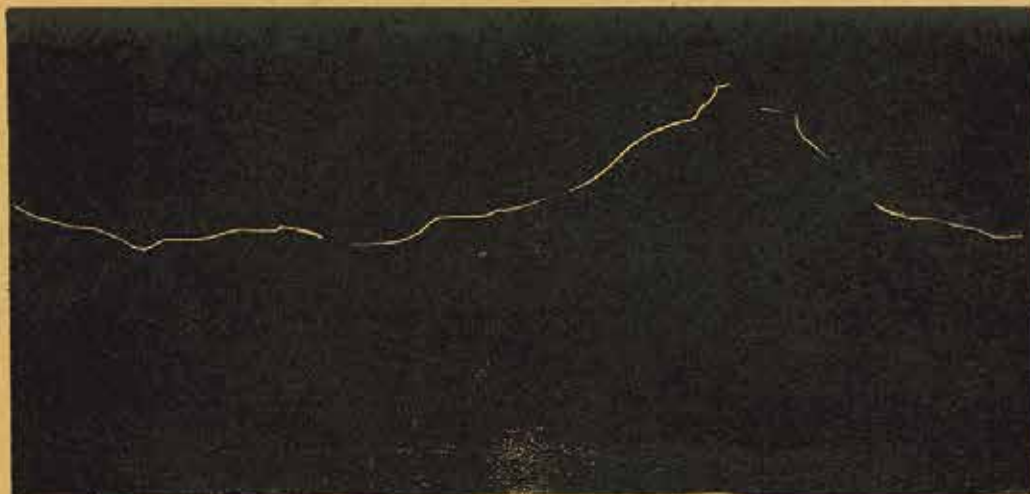
Conclusioni (e qualche cautela)

È opportuno chiarire che l'aver diviso lo schema in due parti (e quella di sinistra in vari blocchi) è un mero espediente espositivo, volto a facilitare la comprensione, e non deve far pensare che il processo interpretativo funzioni a compartimenti stagni. Quella che è stata illustrata qui è una ricostruzione *ex-post* e mirata soprattutto a isolare logicamente i diversi meccanismi di significazione visiva. Nel reale processo interpretativo essi si sovrappongono continuamente e si influenzano reciprocamente (per una trattazione più approfondita di tutti questi processi si rimanda a Polidoro 2008).

Anche il livello figurativo e quello plastico non devono essere visti come due mondi separati e distinti. Essi non solo cooperano nella costruzione di un significato articolato e complesso, ma, soprattutto, sono fondati l'uno sull'altro: da una parte il livello figurativo emerge, tramite il riconoscimento, da elementi minimali non figurativi; dall'altro alcuni meccanismi di significazione plastica potrebbero avere una base figurativa, perché certe configurazioni plastiche possono derivare il loro effetto di senso dall'analogia con configurazioni figurative di cui, per esperienza diretta, conosciamo caratteristiche e comportamenti.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.
- Floch, Jean-Marie, *Identità visive*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Greimas, Algirdas Julien, *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984.
- Polidoro, Piero, *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci, 2008.
- Polidoro, Piero, *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, Aracne, 2012.
- Polidoro, Piero, *Spectator in Fabula: A Model of the Interpretative Cooperation in Visual Texts, in Umberto Eco in His Own Words*, a.c. di Torkild Thellefsen e Bent Sørensen, Berlin, De Gruyter, 2017.



Sara Vigizzi,
corso propedeutico – CSIA