

Angela Biancofiore

ICONA E REVERSIBILITÀ DEL SENSO

Il punto di partenza della nostra analisi è la nozione di icona, che assume un ruolo fondamentale nel pensiero di Peirce.

Un'icona rappresenta il suo oggetto principalmente per somiglianza. Le icone assumono un carattere di rappresentazione conoscitiva, nei diagrammi o nella formule matematiche per esempio, grazie alla loro caratteristica di rivelare delle verità inaspettate. L'icona appare come *logicamente possibile*: le ipotesi innovatrici che scaturiscono da questa rappresentazione possono corrispondere a verità, ma possono sempre essere messe in questione.

L'invenzione iconica rivela i rapporti soggiacenti tra diversi elementi che non sono legati da relazioni necessarie, e dà luogo a quell'inferenza logica fondamentale per l'accrescimento qualitativo della conoscenza: l'*abduzione*.

Peirce situa l'icona all'origine della simbolizzazione. L'iconicità dei segni ha un ruolo duplice e reversibile: geneticamente legata al processo di simbolizzazione, l'icona può spezzare il legame convenzionale tra il simbolo e la sua significazione (interpretante immediato):

A V

L'icona è la preistoria del simbolo: la funzione reversibile dell'icona produce sempre un'oscillazione tra significante e significato. Qualsiasi parola può essere divisa in un gruppo di fonemi privi di significato. Anche la lettera può perdere provvisoriamente il suo carattere di simbolo che rinvia al sistema segnico della lingua, ritornando all'icona che l'ha prodotto, o rinviano, per analogia, a una qualsiasi altra immagine. La A capovolta rinvia all'immagine della testa di bue che, probabilmente, è all'origine di questa lettera.

Nel lavoro della creazione letteraria l'autore è preso in questa oscillazione permanente tra Significante e significato, «*hésitation prolongée entre le son et le sens*» (Valéry), che corrisponde all'alternarsi dei modi della coscienza: modo *realizzante* e modo *derealizzante*. L'oscillazione tra l'aver significato e il non averlo da parte delle lettere, delle parole e delle frasi dipende dal modo di apprensione del segno, che è sempre aspettuale: di un segno percepiamo un «profilo» (Husserl), un aspetto, «*a seeing as*» (Wittgenstein).

Questo gioco di metastabilità tra senso e non senso è all'origine della creazione letteraria. Il termine «metastabilità» è stato usato dagli psicologi della Gestalt, e da Sartre in *L'Être et le Néant*. Claude Gandelman l'ha recentemente ripreso nei suoi scritti¹ per indicare un fenomeno di capovolgimento della forma che si produce quando si fissano certe configurazioni oscillanti tra aspetti contraddittori e spesso antitetici (la famosa «anatra/lepre» di Wittgenstein). Gandelman analizza questo fenomeno dell'inversione del senso nel campo della filosofia, delle arti plastiche, dell'antropologia e della letteratura. Il senso si produce su un fondo di ambivalenza e per annullamento dell'ambivalenza. Una volontà di senso che si materializza in volontà di *espressione del senso* dà luogo a una stabilizzazione momentanea in cui l'intenzione di comunicare abolisce la tentazione del capovolgimento di senso. Il senso della parola si produce su un fondo di catastrofe semantica.

Il testo si presenta come testo discontinuo, che richiede la *comprensione rispondente* del lettore (Bachtin), cioè una nuova posizione di senso. Le successive chiusure e dischiusure del testo (cfr. il *Faktor der Geschlossenheit*, il «fattore di chiusura» analizzato da Wertheimer) generano un capovolgimento di prospettiva, una oscillazione del senso degli elementi del testo: vi è metastabilità tra l'*io* dell'enunciazione e l'*io* dell'enunciato, tra io-narratore e io-eroe, tra figura e fondo, tra faccia e profilo (io/egli), tra eroe positivo e eroe negativo.

L'alternarsi delle modalità della coscienza, coscienza immaginativa e coscienza realizzate² interrompe il *continuum* dell'illusione finzionale: la creazione letteraria comporta un atto derealizzante, l'annullamento momentaneo del mondo.

In un'opera come *Aurélia* di Gérard de Nerval, la riflessione metalinguistica e metanarrativa affronta la questione della *ricerca del senso* nella scrittura.

Il racconto dei sogni e delle visioni dell'eroe assume l'andamento di una «discesa negli inferi», di una ricerca, di una interrogazione sui fondamenti della verità. La parola dell'*io* è caratterizzata dal modo dell'impossibilità: anamnesi frammentaria, incapacità di discernere i segni, impossibilità di decifrarli e di afferrare il legame fra le immagini che si succedono nella coscienza dell'eroe-narratore.

Telle fue cette vision ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir³.

Il paraît que c'était une illusion de ma vue⁴.

Je perdis le sens et la liason des images qui s'offrirent à moi⁵.

¹ Cfr. C. Gandelman, *The Metastability of Signs/Metastability as a Sign*, in «Semiotica», 28, 1979, 1/2.

² Cfr. J.P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris 1940.

³ G. Nerval, *Aurélia. Oeuvres complètes*, ed. Béguin e Richer, Gallimard, Paris 1960, I, 5, p. 371.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Id.*, I, 3, p. 365.

Aurélia si presenta come metafora della creazione letteraria: l'eroe-narratore si pone nel *non-luogo* del sogno. La scrittura letteraria comporta una operazione di distanziamento dagli elementi autobiografici, che produce una visione prospettica, una *epopteia*.

A partire da questo non-luogo della scrittura, l'eroe-narratore «si pone a distanza» per cogliere le connessioni significative nella sequenza delle immagini che si presentano alla coscienza: la scrittura acquista una dimensione gnoseologica e assume il carattere di indagine, rivelando all'autore, spettatore del lavoro della propria scrittura, verità impreviste.

L'autore opera un *ritorno all'icona*: un ritorno alla preistoria del simbolo, a quella preistoria percettiva, di cui parla Merleau-Ponty, che è alla base della nostra esperienza del mondo. Il rapporto soggetto-oggetto, in *Aurélia*, è caratterizzato dalla difficoltà di riconoscere i segni, che sono doppi, opachi e minacciosi, percepiti al di fuori dell'ordine simbolico. La messa in questione del rapporto soggetto-oggetto determina un gioco metastabile fra *heimlich* e *unheimlich*, fra senso e non-senso. Il punto di partenza della scrittura sta in questo azzeramento radicale delle abitudini percettive e interpretative, in questo ritorno all'icona che spezza i rapporti convenzionali fra interpretante e interpretato, e che genera nuovi rapporti di senso, icone mai viste.

La reversibilità dei segni, cioè la possibilità di rovesciamento semantico, distrugge i modi ordinari di apprensione del segno: la metafora dello stato visionario indica il punto extracronotopico (Bachtin) in cui si colloca lo scrittore, quell'interregno o «purgatorio», come lo chiama Nerval, fra ragione e follia, senso e non-senso, modo realizzante e derealizzante della coscienza.

Nell'itinerario mistico dell'eroe-narratore di *Aurélia*, alla rivelazione di un fondamento trascendente, garanzia dell'interpretazione univoca dei segni, segue il disinganno, il ritorno all'opacità e alla difficoltà del riconoscimento dei segni: alla fine del racconto la comunicazione si stabilisce fra l'eroe e il suo doppio catatonico, il vecchio soldato dell'Africa, che non parla, non sente, non vede. La parola si instaura laddove si è verificato un azzeramento del linguaggio ordinario, e diviene *volontà di senso*.

Il narratore di *Aurélia* esprime il progetto di ricostruire la storia delle razze della terra e la sua storia personale: ma questa operazione perviene a una scrittura rapsodica, che sfiora talvolta l'aridità espositiva come nella sezione intitolata *Les Mémorables*. La sequenza delle visioni riportate nel racconto dà luogo a una scrittura geroglifica dove l'immagine diviene unità linguistica semanticamente reversibile. Ecco alcuni esempi: il *doppio*, fratello mistico e usurpatore della fortuna; la *torre*, prigione delle illusioni, torre di Babele e castello degli avi; il *cerchio*, segno della circolarità di uno scambio comunicativo senza perdita, ma nello stesso tempo *témenos* di protezione e orbita, itinerario prestabilito; la *donna*, Aurélia, la solenne e ieratica Isis, ma anche il corpo altro e inquietante che minaccia l'unità dell'io.

Il lavoro linguistico di selezione e combinazione di immagini genera una nuova unità: l'*ideogramma*⁶. La scrittura respinge il principio di imitazione e crea *icone mai viste*: questo lavoro linguistico fonda lo stile della visione, la finzione del racconto onirico. Proprio il «montaggio» delle visioni conferisce al racconto il carattere di delirio. La finzione del discorso psicotico non risiede nella trasgressione delle leggi della sintassi, ma nella giustapposizione delle proposizioni, nell'impiego frequente della congiunzione «o» non disgiuntiva, che indica la difficoltà dell'identificazione, la tendenza alla fusione soggetto-oggetto, la mancanza di precisione nella voce del narratore:

porte d'ivoire ou de corne

L'«*ellipsis événementielle*», cioè la mancanza di precisione circa un avvenimento del racconto, la mancanza di informazione sull'identità di un personaggio, creano un «*effet de brouillard*» (Chambers), che inaugura lo stesso gioco di oscillazione esistente fra una serie di macchie e la pluralità di immagini che essa suggerisce.

L'opera di Nerval diviene il paradigma di un'estetica della metastabilità in cui una matrice metastabile è all'origine della produzione del senso. *L'intenzione di comunicare interrompe momentaneamente il ciclo dei capovolgimenti semantici*: la scrittura sorge dall'azzeramento delle abitudini percettive e interpretative, come un ritorno alla preistoria della coscienza simbolizzante.

⁶ Su questo tema rinviamo al ns. *Economia dell'ideogramma e linguaggi dell'arte*, in «Segni e Comprensione», a.II, n. 4, 1988, pp. 5-17.

Bibliografia

- Bachtin, M., 1988: *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi.
- Biancofiore, A., 1988a: *La violenza del non-ritorno: segno e reversibilità in «Aurélia» di G. de Nerval*, «Lectures» 23;
- Id., 1988b: *Economia dell'ideogramma e linguaggi dell'arte*, in «Segni e comprensione», 4.
- Chambers, R., 1988: *Brouillards baudelairiens, brouillards nervaliens*, in AA.VV. *L'imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, a cura di M. Streiff Moretti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gandelman, C., 1979: *The metastability of Signs/Metastability as a sign*, «Semiotica» 28 (1/2);
- Id., 1982: *Philosophy as a sign-producing activity: the meta-stable Gestalt of Intentionality*, «Semiotica» 34 (1/2).
- Geninasca, J., 1973: *Les Chimères de Nerval*, Paris, Larousse.
- Jeanneret, M., 1978: *La lettre perdue. Ecriture et folie dans l'oeuvre de Nerval*, Paris, Flammarion.
- Nerval, G., 1960: *Aurélia, Oeuvres complètes I*, ed. Béguin e Richer, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Peirce, Ch., 1931-58: *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ponzio, A., 1988: *Rossi-Landi e la filosofia del linguaggio*, Bari, Adriatica;
- Id., 1986: *Interpretazione e scrittura*, Verona, Bertani.
- Sartre, J.-P., 1940: *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Wertheimer, M., 1923: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, II*, «Psychologische Forschung» 4.