RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

‘Iconismo’ vs. ‘Vedere come’: il concetto di somiglianza in Wittgenstein e Peirce, tra visione e linguaggio

Emanuele Fadda
Università della Calabria
lelefadda@gmail.com

Abstract In this text, Peirce’s notion of *icon(ism)* and Wittgenstein’s notion of ‘seeing as’ are compared in order to gain a more general semiotic notion of *resemblance* (or rather “likeness”), with a wide domain, which is not limited to the phenomena of vision. Peirce’s perspective (namely, his categories) offers a good theoretical framework. Resemblance *is not* a dyadic phenomenon – an oriented relation “A resembles B” (and so A can be a sign of B) – but it rather belongs to *firstness*: possibility of being-like *comes before* every single empirical resemblance. This primacy of possibility does not imply an anti-realistic position (see Peirce’s “cotary propositions”: CP 5.180 ff.). We can translate Peirce’s stance in Wittgensteinian terms, by saying that there’s no seeing without ‘seeing as’, even if we don’t consider “aspects” of things if we are not compelled by “aspect-changing” (where bi-stability is the most striking phenomenon).
This notion of resemblance/likeness is relevant for a wide range of phenomena, such as music and language. Namely, we can say that it is an element of what we could call (in a broad sense) ‘grammar’. Grammar, actually, is analogic reasoning plus immediate normativity.

Keywords: Peirce, Wittgenstein, icon, seeing-as, analogy, grammar

Received 8 September 2017; accepted 25 November 2017.

0. Introduzione: la nozione di ‘somiglianza’ e la sua portata semiotica

Questo scritto (come la relazione che l’ha ispirato) ha un carattere generale, e vuole aprire un orizzonte di ricerca, più che affrontare un problema puntuale. Pure, la sua origine (e il nucleo centrale del testo) scaturisce dal confronto – che qui verrà sviluppato solo a grandi linee, ma potrebbe essere ben altrimenti dettagliato – tra due nozioni particolari, sviluppate da due autori particolari: l’iconismo[1] in Peirce e il ‘vedere come’ in Wittgenstein.

[1] Il termine come tale è in realtà assente negli scritti peirceani e viene impiegato soprattutto dagli interpreti (v. *infra*, dove spiego le ragioni che mi portano alla sua adozione). Un rapido sondaggio nei *Collected Papers* mostra però come vi siano due occorrenze di ‘iconicity’ (ma una di esse è al negativo) e quasi una cinquantina dell’aggettivo ‘iconic’ – oltre che, naturalmente, molte occorrenze di ‘icon’. I passi dei *Collected Papers* (da cui cito costantemente) sono designati col sistema usuale

Chi si disponga a riflettere su una di queste due categorie (o meglio, su entrambe), si accorgerà molto presto come in gioco non vi è nulla di *specificamente* visivo[2] – come alcune interpretazioni e la storia successiva dei termini potrebbero far pensare – ma piuttosto l'idea *generale* dell'individuazione di una somiglianza come strumento obbligato della conoscenza. E tanto Wittgenstein quanto Peirce insistono sul fatto che tali somiglianze sono anzitutto *possibili*. Se però la somiglianza non è confinata al vedere, e non ha la natura compulsiva propria della mera sensazione (non sono obbligato a vedere una somiglianza nello stesso senso in cui sono *obbligato* a distogliere gli occhi dal sole), essa guadagna una natura più generalmente *semiotica*: si tratta di una relazione segnica, da istituirsi in base a determinati caratteri.
È possibile distinguere in qualche modo una tale somiglianza semiotica "estesa" dalla (supposta) somiglianza "ristretta" (quella che dovrebbe presentare una particolare forma di incontrovertibile evidenza e una natura puntuale). Uno dei modi può essere quello di creare una coppia lessicale, come fa p. es. Eco (1997: cap. 6), che distingue somiglianza e *similarità*, e assegna a quest'ultimo termine una natura più estesa e più formale. Oppure si potrebbe si potrebbe usare un calco del termine 'likeness' adottato da Peirce nel 1867, e dire che ciò che ci interessa è la *comeità* (l'"essere-come" un insieme indefinito di altri oggetti) come principio semiotico fondamentale; in questo modo si otterrebbe il risultato di creare un'assonanza col wittgensteiniano 'vedere-come', ma la bruttezza della parola sarebbe tale che il bambino sarebbe sì al riparo dai rapitori, ma non sarebbe guardato da nessuno[3]. Opto dunque per il termine 'iconismo', che pure rinvia all'universo concettuale peirceano (e alla medesima categoria), ma risulta immediatamente più accettabile per il lettore (e sull'importanza di tale accettabilità immediata tornerò nelle mie conclusioni).
Chiunque, con una formazione semiotica, abbia tentato incursioni in campi specifici – quali sono stati, per me, la semiotica della musica e quella della visione – sa che una tale nozione di iconismo (come possibilità di somiglianza) riveste un valore fondamentale, va trattata con attenzione, ed ha un ruolo euristico potenziale forse maggiore – e in ogni caso alternativo – rispetto a quello svolto tradizionalmente da nozioni come 'significato' e 'codice', intorno a cui le semiotiche speciali si sono affannate per decenni. Questo non significa, d'altra parte, che il confronto con il linguaggio (o meglio, con il binomio linguaggio-lingue) sia da scartare: al contrario, esso diviene forse ancor più importante, ma viene impostato su basi diverse.
Poste queste basi, nel seguito del testo procederò in questo modo:

- dapprima (§ 2) presenterò brevemente le due nozioni in oggetto, e mostrerò la natura della loro complementarità, che si può esprimere così: Wittgenstein

(numero del volume, punto, numero del paragrafo) e le traduzioni sono mie. In bibliografia ho comunque inserito alcuni testi in cui si trovano altre traduzioni italiane.

[2] Cfr. (CP: 3.418). Peraltro, questo vale anche per Wittgenstein: solo a titolo d'esempio, ricordo la nozione di "sentire come" adottata da Alessandro ARBO (2013) in estetica musicale.

[3] Com'è noto, Peirce ebbe una volta (cfr. CP 5.414) a giustificare l'adozione del termine 'pragmaticismo' in luogo di 'pragmatismo' proprio in ragione della sua bruttezza, che avrebbe impedito qualsiasi "furto" da parte di altri studiosi, e paragonò il nuovo termine a un bambino poco piacevole a vedersi, ma fedele e affezionato a chi gli aveva dato vita. Il risultato è che il termine, usato correntemente solo da una minoranza di specialisti, è venuto a denotare la filosofia matura (dal 1903 in poi) di questo autore, e, più raramente, i tentativi di sviluppo successivi di un tale sistema di pensiero.

fornisce un metodo (e una domanda), mentre Peirce fornisce un quadro teorico (e una risposta);
- poi (§ 3) presenterò alcuni esempi, tratti da ambiti disparati (visione, ma anche musica e lingue verbali e non verbali), atti a mostrare la fecondità di questa prospettiva[4];
- infine (§ 4) tornerò un po' più dappresso sul confronto con le lingue, e discuterò quale ruolo possa avere la nozione (allargata) di somiglianza nella definizione di una nozione (parimenti allargata) di 'grammatica'.

1. Iconismo e 'vedere come'

In questo paragrafo presenterò le nozioni in oggetto, necessariamente in modo breve, ma il più possibile vincolato ai testi dei due autori, e cercando di inquadrarle (soprattutto nel caso di Peirce) in un sistema più generale che conferisce loro significato più ampio e coerente. Questo mi permetterà di definire la nozione di somiglianza che mi interessa, attraverso l'inserimento delle questioni messe in luce da Wittgenstein in una prospettiva peirceana (delineata dalla categoria di *primità*).

1.1 Per una corretta definizione dell'iconismo[5]

Il termine 'icona' e i suoi derivati sono stati spesso impiegati in semiotica e nelle scienze del linguaggio, ma secondo modalità che – come per il caso (già visto in n. 3) di 'pragmatismo' – hanno ben poco a che vedere con le intenzioni e con il metodo di Peirce. In particolare, l'istituzione di un'opposizione tra iconicità e arbitrarietà[6], e soprattutto lo sganciamento dall'impianto categoriale, hanno ottenuto il risultato di snaturare il valore di questa nozione. L'errore più frequente è stato quello di considerare la nozione di iconicità come una relazione orientata (sicché A è segno di B perché vi assomiglia, ma non è detto che accada l'inverso), compulsiva/necessaria (giacché la somiglianza starebbe nella natura/essenza delle cose, e sarebbe impossibile non percepirla) e limitata alla visione (o da essa esemplificata in modo peculiare). Nessuna delle tre cose è vera. Per mostrarlo, analizzerò brevemente un brano fondamentale di Peirce, che è suscettibile di una lettura fuorviante, ma – se inserito nel contesto più globale del suo pensiero – mostra chiaramente la reale natura dell'iconismo. Il brano fa riferimento all'esperienza dell'osservatore che contempla un quadro e, a un certo punto, viene a perdere la distinzione tra segno (il dipinto) e oggetto (la scena rappresentata):

> Così, nel contemplare il dipinto, c'è un momento in cui noi perdiamo la coscienza che non è la cosa, la distinzione del reale e della copia scompare, e diviene per un momento un puro sogno – non una qualche particolare esistenza, e ancora nulla di generale. In quel momento, stiamo contemplando un'*icona*. (CP 3.362)

[4] In questa sezione, il tono usato sarà forse a tratti più aneddotico che propriamente scientifico, com'è inevitabile che sia in casi di questo genere, ma credo che il lettore potrà comprendermi.

[5] Ho già trattato più estesamente la materia di questo paragrafo in altri luoghi, cui rimando il lettore desideroso di approfondimenti: cfr. FADDA (2013a, 2014). Sugli stessi temi, v. ora BELLUCCI & PIETARINEN (2017). Riguardo alla disputa sull'iconismo e alla sua storia, si vedano in prima battuta ECO (1997: cap. 6) e POLIDORO (2012).

[6] Cfr. p. es. SIMONE (1995).

Il testo si presta ad (almeno) due interpretazioni, una delle quali sembra dare ragione ai fautori della concezione che ho appena rifiutato. Questa interpretazione (secondo me, errata) è quella per cui il quadro è così somigliante alla scena rappresentata che l'osservatore a un certo punto non vede più il quadro, ma la scena. La somiglianza sarebbe dunque compulsiva, e l'icona sarebbe il quadro, il quale somiglia tanto alla scena che arriva a sostituirla. L'altra interpretazione (quella, a mio avviso, corretta) è molto diversa: l'osservatore non vede più il quadro né la scena, ma *la forma possibile* di quella scena e di tutte quelle che il quadro può rappresentare. Da dove traggo questa idea? Osserviamo in primo luogo l'inciso, in cui si escludono «una particolare esistenza» e qualcosa di «generale». Ora, nell'impianto categoriale di Peirce, l'esistenza è il regno della *secondità*, e la generalità quello della *terzità*[7]. Se non è "ancora" una terzità – né una secondità – non può che essere una *primità*. Come primità, l'icona è un *sogno*[8] e non un oggetto fisico effettivamente operante.

Dunque, il passo segnalato mira a escludere la secondità (il quadro non è semplicemente la rappresentazione di una particolare scena) e la generalità (il quadro non è una mappa realizzata a partire da un certo numero di scene simili). Piuttosto, il «puro sogno» può essere messo in relazione con un insieme indeterminato e indeterminabile a priori di altri elementi. La possibilità è spesso da Peirce associata alla primità[9], la quale ha appunto il carattere di essere implicata dalle categorie precedenti, senza implicarle a sua volta (per questo, essa è designata una volta con il bel nome latino di 'orienza')[10].

Cosa ci insegna il fatto di ascrivere l'icona alla primità? Ci dice che seppure essa è quasi sempre percepita come somiglianza puntuale (e dunque secondità – giacché sono richiesti due elementi, il somigliante e il "somigliato"), in realtà essa è come tale anteriore alla somiglianza puntuale, e in generale a tutti gli elementi la cui somiglianza essa rende possibile. Le somiglianze – come possibilità di relazioni tra le cose – stanno prima delle cose stesse (e prima *di tutto*). Ma abbiamo bisogno degli oggetti – che sono un misto di secondità (in quanto obsistenti) e di terzità (in quanto esibiscono regolarità) – per arrivare alla primità, seguendo un percorso fenomenologico: non possiamo raccontare la primità *esperita* come tale, ma dobbiamo "ritrovarla" a partire dal segno[11].

Da qui possiamo ricavare una definizione generale dell'iconismo/comeità, che si trova in quest'altro passo: «ogni cosa è atta a essere sostituto di ogni cosa cui somigli» (CP 2.276). Non mi soffermerò qui sulla massa di implicazioni che una concezione come questa ha, per esempio, sulla definizione della *creatività* (estetica, matematica, scientifica ecc.), ma mi limiterò a constatare il carattere *tautologico* della definizione, e la sua natura di *regola*: ciò che vi si dice è, in sostanza, che tutto ciò che "è come" qualcos'altro può "stare al posto di" quel qualcos'altro. Un tale

[7] Cfr. p. es. CP (1.26, 1.82, 1.324 s.) – ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati.

[8] I due termini sono associati anche in CP (3.433, 3.459, 4.553).

[9] Cfr. p. es. CP (1.25).

[10] Cfr. CP (2.85).

[11] Cfr. CP (1.357); «Essa non può essere pensata articolatamente; asseriscila, ed essa ha già perso la sua caratteristica innocenza; perché l'asserzione implica la negazione di qualcos'altro. Smetti di pensare ad essa, ed essa è svanita! Ciò che il mondo era per Adamo il giorno in cui egli aprì gli occhi ad esso, prima che avesse compiuto qualsiasi distinzione, o fosse divenuto cosciente della propria esistenza – questo è primo, presente, immediato, fresco, nuovo, iniziale, originale, spontaneo, vivido, conscio ed evanescente. Ma ricordate che ogni sua descrizione non gli renderebbe ragione».

carattere tautologico e normativo costituisce già un primo richiamo a Wittgenstein – ma le affinità non si fermano qui, come vedremo.

1.2. Wittgenstein: 'vedere come' e aspetto

Chi legga congiuntamente (come l'indice analitico dell'opera invita a fare) tutti i passi delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (WITTGENSTEIN 1980) in cui si tratta di 'vedere come', 'aspetto' e 'mutamento d'aspetto' ne ricaverà non una compiuta teoria della visione (o del legame tra visione, cognizione e linguaggio), ma certamente la comprensione di un approccio che di per sé non nega la pertinenza di altri approcci (come p. es. quelli di tipo neurocognitivo), ma possiede una natura concettuale peculiare, data da un metodo particolare. Il metodo usato in quell'opera, come sappiamo, è quello di accumulare osservazioni, variando situazioni e parametri, senza avere categorie precostituite (e giocando soprattutto sulle *somiglianze di famiglia* come principio di classificazione dei fenomeni)[12].

Wittgenstein comprende bene che il fatto di cogliere il vedere come *statu nascenti* (nel mutamento d'aspetto) è interessante per ragionare sui rapporti tra vedere qualcosa (vedere X) e vedere come. Il caso principe del mutamento d'aspetto è dato dalle figure bistabili (o pluristabili), che sono suscettibili di più letture diverse, ma non contemporanee, e il cui prototipo è dato dalla cosiddetta lepre-anatra[13]. Il mutamento d'aspetto *trasforma* dunque il semplice vedere in vedere come? La prima osservazione di Wittgenstein è che per vedere (come) bisogna già sapere *cosa* si vede:

> Dovrei dire: «Una lepre può assomigliare a un'anatra»? Sarebbe pensabile che uno, sapendo che cos'è una lepre, ma non che cos'è un'anatra, dicesse: «Posso vedere il disegno come una lepre e anche in un altro modo, sebbene per descrivere il secondo modo [*Aspekt*] non abbia la parola adatta»? Più tardi viene a sapere che cos'è un'anatra e dice: «È *questo* che allora ho visto nel disegno!» – Perché ciò non è possibile? (WITTGENSTEIN 1980: I, § 70)

La seconda è che, in una figura bistabile, io posso *decidere* se vedere la figura così o cosà – ciò che nel semplice vedere mi è precluso.

> Non c'è aspetto che non sia (anche) concezione. (*Ivi*: I, § 518)

> Del vedere un aspetto si vorrebbe domandare: «È un vedere? È un pensare?» L'aspetto sottostà al volere; già questo lo rende affine al pensare. (*Ivi*: II, § 544)

D'altra parte, se pure possiamo scegliere di vedere un qualcosa come X o Y, possiamo inversamente immaginare di non riuscire mai a vedere come, ma semplicemente-vedere, o vedere-senza-pensare?

[12] Non a caso, nelle *Osservazioni* (WITTGENSTEIN 1980: I, § 899) si trova il seguente motto di Goethe: «Non cercare niente dietro i fenomeni; già loro sono la teoria».

[13] Lo schizzo della lepre-anatra realizzato da Wittgenstein e più volte utilizzato tanto nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* che nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche* rappresenta la semplificazione (il contorno) di un disegno più realistico dovuto a Joseph Jastrow, il quale era allievo di Peirce alla Johns Hopkins University, e con Peirce discuteva di psicologia della percezione. Anche Peirce si riferisce a figure bistabili, e in special modo quando delinea la propria teoria abduttiva della percezione (cfr. CP 7.647). Su pluristabilità, iconismo e vedere come v. ora SIRIANNI (2017).

RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

> Sorge spontanea la domanda: Potremmo immaginare delle persone che non vedano mai qualcosa come una certa cosa? Farebbe loro difetto un senso importante, un po' come se fossero daltonici o mancassero di orecchio assoluto? Per il momento delle persone simili le chiamiamo "ciechi alla forma" o "ciechi all'aspetto". (*Ivi*: II, § 478)

Oppure, detto altrimenti:

> La questione è dunque: Se possiamo vedere una figura secondo un'interpretazione, la vediamo sempre secondo un'interpretazione? E c'è una differenza assolutamente netta fra il vedere non associato con alcuna interpretazione e quello che invece non lo è? (*Ivi*: II, § 359)[14].

1.3. Una domanda e una risposta

La lettura incrociata di Peirce e Wittgenstein permette di apprezzare la complementarità delle due prospettive: il primo fornisce in qualche modo la cornice teorica in cui le tante osservazioni del secondo possono trovare posto. Non si tratta, però, di "prestare" una teoria a Wittgenstein (che non l'ha mai voluta, sebbene articoli di teoria *emergano* dal suo modo di procedere), né di "prestare" osservazioni o esempi a Peirce (che è tutt'altro che carente sul piano del rapporto empirico con l'esperienza). Non si tratta nemmeno di trovare un qualche "nucleo" comune *tanto per trovarlo*, come esercizio sterile di storiografia filosofica. Si tratta invece di comprendere come i due autori, *congiuntamente*, possano aiutarci a caratterizzare la nozione di somiglianza che ci interessa. Il modo è questo: Wittgenstein ci presterà una domanda, e Peirce la rispettiva risposta.

> *Domanda* (LW): c'è un 'vedere che' (un vedere X) che non sia un 'vedere come'?
> *Risposta* (CSP): il 'vedere come' è sempre presente, nella forma di possibilità/primità – sia che esso si renda evidente come tale, sia che no. E un tale 'vedere come' non è altro che un caso di un più generale 'conoscere come' (o 'esperire come').

La domanda è in fondo una generalizzazione di quella con cui avevo concluso il precedente paragrafo, e la risposta è che non c'è che *un* vedere (giacché non si può vedere senza vedere-come, senza proiettare una serie di somiglianze possibili). Tale risposta può essere illustrata, in prima battuta, attraverso alcuni esempi.

2. Alcuni esempi

Questa sezione è dedicata a illustrare la nostra nozione di somiglianza a mezzo di alcuni esempi, in cui la somiglianza come possibilità emerge d'un tratto, allorché ciò che vediamo, leggiamo o sentiamo *cambia d'aspetto*, costringendoci ad ammettere come certi aspetti, che pure erano "sotto i nostri occhi", emergano solo quando ci si disponga a considerare il tutto secondo un'altra prospettiva (che non è quella secondo cui, quasi-automaticamente, avevamo dapprima esperito l'oggetto). Una tale sensazione è analoga a quella di chi arrivi alla fine di una detective story (di un romanzo giallo) ben congegnata, e s'accorga che tutti gli indizi per risolvere il

[14] Uno sviluppo interessante di questa prospettiva wittgensteiniana è GOODWIN (2003).

RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

mistero erano in bella vista, ma semplicemente *non li avevamo considerati* – sicché ciò che era un mistero un minuto prima diventa semplice un minuto dopo. Oppure è analoga al momento in cui comprendiamo una barzelletta o un doppio senso. I primi due esempi saranno, infatti, umoristici.

*Es. 1: Dialogo in cha*t

- Ciao, Polifemo, come va? :)
- Benone, grazie! ·)

L'effetto comico di questo dialogo nasce nel momento in cui ci accorgiamo che l'*emoticon* di Polifemo ha solo un occhio, e non due. Non è affatto automatico, perché la frequenza d'uso di questo tipo di segnali nella comunicazione digitale ha "smorzato" il loro valore iconico e accresciuto l'elemento convenzionale. Solo nel momento della presa di coscienza ci disponiamo a pensare che vi sono *diverse possibilità*, per cui si potrebbero all'occorrenza usare emoticon per esseri con tre occhi o più, o con occhi disposti in modo diverso dai nostri, ecc..

Es. 2: appendiabiti "animato".
Osserviamo questa figura. È un appendiabiti rudimentale, avvitato sul muro alla meno peggio.

Cosa succede, però, se allarghiamo il campo a comprendere la sorta di "didascalia" che un buontempone ha scritto sul muro, di sotto all'appendiabiti?

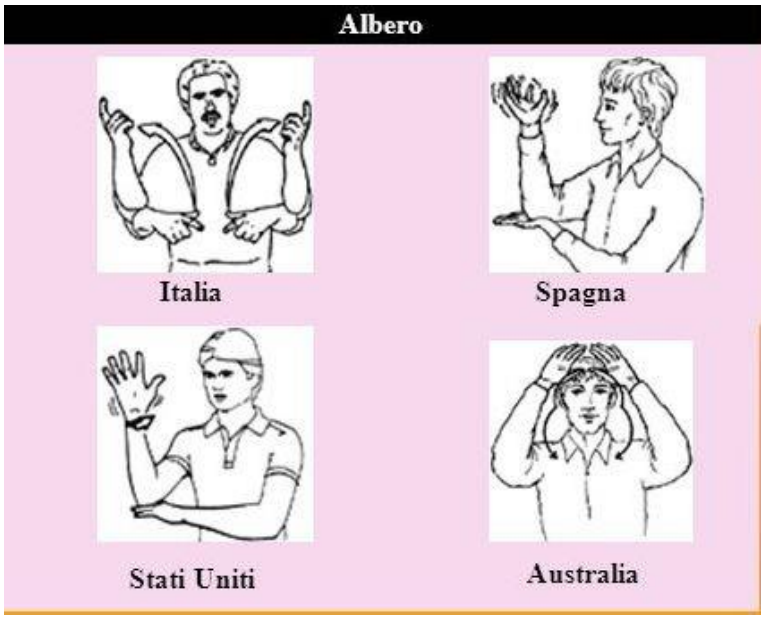
La didascalia ci permette di "vedere" d'un colpo, e con grande chiarezza, un polpo che ha esagerato con l'alcool, e vuole fare a botte con il primo venuto. *Non importa* il fatto che mancano sei degli otto tentacoli, né tantomeno importa il fatto che

RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

sappiamo benissimo che i polpi "veri" non si ubriacano, né fanno a cazzotti: noi *vediamo* la forma di un polpo, vediamo le viti a croce come gli occhi stravolti di chi è ubriaco, e vediamo i due sostegni dell'appendiabiti come due tentacoli/braccia posti in una rudimentale posizione pugilistica (in guardia sinistra). E riconosciamo immediatamente che un appendiabiti *può* essere (anche) *come* un polpo.

Es. 3: Segni traslucidi

È noto come le lingue segnate presentino un tasso d'iconismo maggiore delle lingue verbali, e uno sfruttamento maggiore delle risorse iconiche a disposizione del parlante/segnante[15]. Un caso particolare è quello dei cosiddetti segni "traslucidi", che vengono chiamati così perché l'elemento iconico è avvertibile solo (o molto più facilmente) da colui che lo conosce già – così come i vetri traslucidi sono trasparenti da una parte e opachi dall'altra[16]. La figura seguente presenta quattro modi diversi di segnare la parola "albero" in quattro diverse lingue dei segni. Ognuna di esse diviene comprensibile *una volta che si sappia* il significato del segno. *Solo allora* diviene evidente quali elementi siano stati pertinentizzati[17], quali somiglianze (tra le tante *possibili*) siano state mobilitate a creare il nuovo segno.



Es. 4: Tema di Pierino

La composizione *Pierino e il lupo*, di S. Prokofiev, è nota ben al di là del novero degli amanti della musica classica, in virtù del suo intento scopertamente didattico e della sua natura scopertamente narrativa/raffigurativa: la storia "raccontata" dalla musica *è la stessa* raccontata dal narratore, sicché racconto musicale e racconto verbale si rinforzano (quasi in senso comportamentista) a vicenda. Tra gli espedienti

[15] Cfr. RUSSO CARDONA/VOLTERRA (2007: cap. 4 e *passim*).

[16] La stessa denominazione di 'traslucido' – che è un'icona, e precisamente una metafora: cfr. CP (2.277) – è traslucida, e diventa chiara solo una volta spiegata.

[17] Nel senso di PRIETO (1975, 1989).

RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

iconici adoperati c'è la scelta di assegnare a ogni personaggio un breve tema musicale (poche battute), di solito posto in relazione con la prima apparizione del personaggio stesso, o con una sua attitudine più o meno costante. Il tema di Pierino, molto conosciuto, è il seguente:

clicca e ascolta

È senza dubbio una musica che esprime grazia e gaiezza, ma un elemento iconico più forte (e di dettaglio) è rintracciabile se poniamo mente al testo recitato dal narratore all'inizio del racconto (che coincide con la prima apparizione di Pierino): «Una mattina di buon'ora Pierino aprì il cancello e uscì sul prato verde che circondava la sua casa.» Se poniamo mente alla scena raccontata, è possibile suddividere il tema in tre parti: 1) nella prima, Pierino supera il cancello con un salto (che corrisponde alla quarta ascendente iniziale: sol-do); 2) poi procede correndo a balzelloni (sezione centrale, e più lunga del tema), come fanno i bambini; 3) infine, stanco, si mette le mani sulle ginocchia e tira il fiato (ultima sezione, con passaggio di tono, intervalli più larghi e rallentamento del ritmo).
Questo modo di interpretare il tema è certamente opinabile. Non è immediato, ed è maggiormente alla portata di chi veda correre dei bambini. A me accadde proprio così: conoscevo la composizione da quando ero io un ragazzino, ma ho "capito" il senso di questo tema – nel senso che ho capito *una* intenzione *del testo*, per dirla con Eco (1979) – solo una volta che ho visto mio figlio correre (guardandolo con una certa attenzione: dovevo sorvegliarlo perché non si facesse male).

Es. 5: Orazio e lo scorrere del tempo

Il primo libro delle *Epistole* di Orazio è pieno di passi spesso citati, che sono diventati così noti che spesso li si cita senza conoscerne l'autore. In essi si esprime (tra l'altro) un tipo di morale laica, che deve fare i conti con la caducità della vita e con il passare del tempo senza il conforto dell'eternità[18]. Uno dei versi a mio avviso più interessanti è il seguente: «Labitur et labetur in omne volubilis aevom» (ORAZIO, *Ep.*, I, 2). Orazio – il quale ha una sensibilità linguistica squisita, espressa soprattutto *nell'Ars poetica* (che delle *Epistole* costituisce il secondo libro)[19] – sta qui paragonando lo scorrere dei giorni[20] allo scorrere di un ruscello, che «scorre e scorrerà, sinuoso, in ogni tempo». La cosa interessante è che se noi recitiamo il verso ad alta voce, e seguendo la metrica, avremo un suono che assomiglia davvero allo scroscio dell'acqua sui ciottoli – ottenuto attraverso un uso sapiente di mezzi fonici (l'alternanza e la ripetizione di liquide, occlusive e nasali, con prevalenza di suoni sonori). Dunque *è possibile* riprodurre (in qualche modo) il suono di un ruscello che scorre *dicendo che* il ruscello scorre – sicché se paragoniamo il ruscello allo scorrere del tempo noi *possiamo sentire* questo scorrere nel suono stesso che produciamo. Ma noi sappiamo solo ora che ciò *era* (da sempre) possibile, e lo sappiamo perché Orazio *l'ha fatto*.

[18] Cfr. LA PENNA (1968).

[19] Sul pensiero linguistico di Orazio v. almeno DE MAURO (2008).

[20] Il tema dello scorrere del tempo (così come lo esperiamo noi) in rapporto alla natura del tempo ("in sé", per così dire) è di quelli che fanno tremare i polsi, e non si può certo affrontarlo qui. Mi limito a segnalare due contributi recentissimi, di natura molto diversa, ma ugualmente interessanti: ROVELLI (2017) e VECCHIO (2017).

RIFL/SFL (2017): 103-115
DOI: 10.4396/SFL201708

3. Ritorno al linguaggio: somiglianza come analogia

Gli esempi portati nel paragrafo precedente – ma molti altri se ne potevano addurre – possono dare solo un'idea vaga dell'importanza e della vastità dell'applicazione potenziale della nostra nozione di iconismo (o somiglianza/comeità). Essa – ricordiamolo ancora una volta – non ha nulla di specificamente visivo – anche se certi fenomeni relativi alla visione possono fornire esemplificazioni icastiche – e investe anche altri campi, tra cui la musica e soprattutto il linguaggio.

Il linguaggio – visto come il regno dell'arbitrarietà saussuriana e del simbolo come convenzione – è stato tradizionalmente opposto ai fenomeni iconici, che invece vi si trovano in gran quantità, e hanno il loro campo di manifestazione primario nell'*analogia*, e a peculiare forma di coscienza che le guida è detta da Saussure 'sentimento linguistico'[21]. L'analogia, che per Saussure è principio di ogni evoluzione cosciente del linguaggio[22], altro non è che un ragionamento per somiglianza, che sfrutta un dominio di forme *possibili* (giacché *somigliano* ad altre già in uso). Per esempio:

formale : formalizzare = sostanziale : x
x = sostanzializzare

L'acquisizione linguistica infantile si compie attraverso l'analogia "selvaggia", che tende alla regolarizzazione (per noi) forzata dei paradigmi verbali e crea nuove parole (o, saussurianamente, nuova *parole*) perfettamente plausibili, ma non consacrate dall'uso[23].

Tanto la produzione linguistica (la *parole*) che l'evoluzione delle lingue sono dunque sottoposte a regimi di somiglianza, ma la somiglianza in sé non basta a spiegare la (relativa) stabilità dei *sistemi* linguistici. Ciò che Saussure chiama 'arbitrarietà' include infatti una componente di normatività immediata: il parlante *non ha scelta* (nei termini di Barthes, la lingua è *fascista*), ma tutto ciò che lo costringe *non è sostenuto da alcuna ragione* (è *primitivo* nel senso di Wittgenstein)[24]. Possiamo chiamare (e Saussure stesso lo fa, in varie occasioni – anche se non nel *Corso di linguistica generale*) 'grammatica' questo regime di somiglianze retto da normatività immediata. Se lo strutturalismo che a Saussure si richiamava ha ridotto la lingua alla visione *descrittiva* che ne deve avere il linguista, Saussure stesso non ha mai dimenticato che la descrizione si basa su ciò ch'egli chiamava il *sentimento* linguistico dei parlanti[25], ovvero la percezione immediata (e immediatamente normativa) di cosa costituisce un'unità della lingua (e può dunque essere iscritto nel regime di somiglianze cui è demandata l'innovazione linguistica).

[21] Ho trattato più estesamente questi argomenti in FADDA (2017b: cap. 2 e *passim*).

[22] Cfr. SAUSSURE (1891 = 2002: 159; 1922[2]: 213 ss.).

[23] Esempi derivanti da esperienza personale con i bambini: *vieno* per "vengo", *salo* per "salgo", e *giroso* riferito a una betoniera.

[24] Cfr. FADDA (2017a) per un parallelo tra la nozione di primitivo in Wittgenstein e quella di sentimento in Peirce (cui si fa riferimento nella nota seguente).

[25] Su questa nozione cfr. SAUSSURE (2002: 184 ss.) e FADDA (2013b, 2017b). Curiosamente, una nozione omonima è presente in Peirce, e denota un *abito di primità*, ovvero un'abitudine seguita quasi-istintivamente, senza farsi domande, in certe situazioni (come accade con una regola grammaticale, ma anche per certi elementi del comportamento morale): cfr. FADDA (2012, 2013b: 199 sgg.).

Il sentimento dei parlanti ha certamente a che fare con la grammatica, tanto nel senso in cui il giovane Saussure usa il termine (sostanzialmente, come sinonimo di 'sincronia'), quanto nel senso estensivo in cui lo adopera Wittgenstein, e forse anche in quello usato da Peirce (per cui essa costituisce – ancora una volta – la *primità* della scienza normativa per eccellenza, che è la logica)[26].

4. Conclusioni: iconismo e *grammatiche*

Il riferimento (per quanto veloce) alla relazione tra iconismo e linguaggio ci permette di trovare una chiave d'accesso a una visione globale dell'iconismo da un punto di vista semiotico, a partire dalla nozione di *grammatica*. L'uso di questo termine in vari contesti – sicché si parla di "grammatica" della visione, o di grammatiche musicali – non può (o non dovrebbe) essere ristretto alla sola idea di una riduzione in elementi di qualcosa che è in sé strutturato e complesso, ma abbraccia in qualche modo due fattori che della grammatica linguistica sono propri: la normatività immediata (ma non meccanica, e dunque *arbitraria*) e il muoversi per *analogia*.

L'elemento della normatività è fondamentale perché scongiura il rischio del *naturalismo*: la visione della prospettiva, o l'armonia tonale, non sono affatto naturali o innate: piuttosto, l'abituazione degli organi preposti alla percezione le ha rese inevitabili. Certamente, una tale componente normativa è più visibile nella lingua (anche se i linguisti a volte se lo scordano, perché la *loro* posizione dev'essere descrittiva), ma è presente anche in altri campi. L'ampia batteria di metafore percettive ("lo vedo bene/male", "mi suona bene/male") usate per affermare la proprietà o l'improprietà di certe espressioni linguistiche accomuna linguaggio e percezione sotto la sfera del *giudizio normativo*.

Il lato formale, peraltro, non scompare affatto dietro questa normatività – anzi: 'grammatica' denota un modo di procedere attraverso la percezione/istituzione di somiglianze tra forme – le operazioni analogiche del parlante si apparentano in questo al riconoscimento di figure, ritmi e armonie – e che permetteva per esempio a Wittgenstein di dire che comprendere una frase musicale è «comprendere un linguaggio». La complessità formale/normativa è dotata però – tanto nel caso del linguaggio che in quello della musica o della visione – di un ancoraggio forte nell'esperienza, nella percezione e nella corporeità: l'*occhio* e l'*orecchio* educati sono comunque il termine ultimo del giudizio.

In questa prospettiva, l'idea di una molteplicità di "linguaggi" – che è stata finora espressa soprattutto attraverso la metafora del codice e il punto di vista della semiotica della comunicazione – diventa invece più plausibile se pensiamo a una pluralità di *grammatiche*. L'essere umano diventa dunque un essere *grammaticale*, ossia un essere che si dota di regole (più o meno) arbitrarie, provviste di immediatezza normativa, ancorate nell'esperienza, e che le usa per discernere, secondo un metodo sostanzialmente *analogico*.

[26] Cfr. FADDA (2013a: 57). La primità assoluta relativa alle scienze normative è invece l'estetica – il primo luogo della normatività immediata. La grammatica delle lingue storico-naturali (intesa come grammatica *utens* – o, nei termini di Culioli, sapere epilinguistico) è forse, in questo senso, più affine all'estetica che alla logica.

Bibliografia

ARBO, Alessandro (2013), *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, L'Harmattan, Paris.

BARTHES, Roland (1977), *Leçon*, Collège de France, Paris.

BELLUCCI, Francesco & PIETARINEN, Ahti-Viekko. (2017) *Two Dogmas of Diagrammatic Reasoning*, in HULL, Kathleen & ATKINS, Richard Kenneth, a cura di, *Peirce on Preception and Reasoning*, Routledge, New York.

FADDA, Emanuele (2012), *Note sulla nozione di 'sentimento' in Ch. S. Peirce*, in POZZONI Ivan, a cura di, *Pragmata. Per una ricostruzione storiografica dei Pragmatismi*, IF press, Morolo, pp. 41-55.

FADDA, Emanuele (2013a), *Peirce*, Carocci, Roma.

FADDA, Emanuele (2013b), «'Sentiment' entre mot et terme. Quelques notes sur la langue et le travail de Ferdinand de Saussure», in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 66, Droz, Genève, pp. 49-65.

FADDA, Emanuele (2014), *L'iconismo come arte della possibilità*, in TARANTINO Ciro e GIVIGLIANO Alfredo, a cura di, *La possibilità sociale*, Quodlibet, Macerata, pp. 63-77.

FADDA, Emanuele (2017a), *"Primitivo" vs. "sentimento": su un'(ennesima) analogia tra Wittgenstein e Peirce*, in LUTRI Alessandro, a cura di, *Immaginare forme di vita. Letture intorno e oltre il metodo di L. Wittgenstein*, Villaggio Maori, Catania, pp.19-42.

FADDA, Emanuele (2017b), *Sentimento della lingua. Per un'antropologia linguistica saussuriana*, Dell'Orso, Alessandria.

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

ECO, Umberto (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

DE MAURO, Tullio (2008), *Porci in paradiso. Un motivo epicureo in Dante* (Par. XXVI, vv.124-138), in DE MAURO, Tullio, *Il linguaggio tra natura e storia*, La Sapienza/Mondadori Università, Roma, pp. 111-119.

FRUTIGER, Adrian (1978), *Der Mensch und seine Zeichen*, Marix, Wiesbaden (*Segni e simboli*, trad. di Magrini Sabina, Stampa Alternativa, Roma 1996).

GARRONI, Emilio (2005), *Immagine linguaggio figura*, Laterza, Roma-Bari.

GOODWIN, Charles (2003), *Il senso del vedere*, Meltemi, Roma.

LA PENNA, Antonio (1968), *Orazio e la morale mondana europea*, Sansoni, Firenze.

ORAZIO (Quintus Horatius Flaccus), *Epistulae* (*Epistole*, Loescher, Torino 1994).

PEIRCE, Charles S. (1903), *Pragmatism as the Logic of Abduction*, (*Pragmatismo e abduzione*, trad. it. in *Id*., 2003, pp. 439-454).

PEIRCE, Charles S. (1931-58), *Collected Papers*, a cura di HARTSHORNE, Charles, WEISS, Paul & BURKS, Artur W., Harvard UP, Cambridge MA, 8 voll., (abbr. CP).

PEIRCE, Charles S. (2003), *Opere*, a cura di BONFANTINI, Massimo A., Bompiani, Milano.

POLIDORO, Piero (2012), *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Aracne, Roma.

PRIETO, Luís J. (1975), *Pertinence et pratique*, Minuit, Paris (*Pertinenza e pratica*, trad. di Gambarara D., Feltrinelli, Milano).

PRIETO, Luís J. (1989), *Saggi di semiotica* I, Pratiche, Parma.

PRIETO, Luís J. (1991), *Saggi di semiotica* II, Pratiche, Parma.

ROVELLI, Carlo (2017), *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano.

RUSSO CARDONA, Tommaso, VOLTERRA, Virginia (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci, Roma.

SAUSSURE, Ferdinand de (1922[2]), *Cours de linguistique générale*, a cura di BALLY, Charles & SECHEHAYE, Albert, con la collaborazione di RIEDLINGER, Albert), Payot, Lausanne/Paris (*Corso di linguistica generale*, a cura di DE MAURO, Tullio, Laterza, Roma-Bari 1967 e ss.).

SAUSSURE, Ferdinand de (2002), *Écrits de linguistique générale*, a cura di BOUQUET, Simon & ENGLER, Rudolf, Gallimard, Paris.

SIMONE, Raffaele (1995), a cura di, *Iconicity in language*, J. Benjamins, Amsterdam.

VECCHIO, Sebastiano (2017), *Un prisma agostiniano*, Bonanno, Acireale.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford (*Ricerche filosofiche*, trad. di Piovesan R. e Trinchero M., Einaudi, Torino 1967).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1980), *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Blackwell, Oxford (*Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, trad. di De Monticelli Roberta, Adelphi, Milano 1990).