

GIANMARCO IELUZZI*

La comunicazione iconografica

The iconographic communication

Summary – Iconographic production is a fundamental channel for scientific communication for scientists and for scientists and public. The sociosemiotic analysis of scientific iconography is a powerful means of historical research, which may be added to the linguistic, epistemological and operational instruments in the historians' tool-bag. Anyone of the considered images reflects the complex relationships between the contextual culture, the artist's style, the publishing (production) context and layout.

Key words: Iconography, visual communication, sociosemiotic, social character, scientific messages.

Esistono linguaggi che descrivono, constatano, riproducono e riordinano il reale in modo differente dalla scrittura ma senza perdere alcun valore referenziale con la realtà. Sono linguaggi che mostrano la realtà in modo complesso e articolato e che comunicano in forza dell'interpellanza che suscitano presso il fruitore. Questo asserto deve tuttavia tenere conto della tradizione retorica che considera tali linguaggi come orientati alla persuasione mediante l'uso di tecniche e strumenti retorici. Esiste, ed esso si è ricorso in modo frequente nel passato remoto e prossimo, un uso strumentale del linguaggio, orientato sia da fini nobili, rivolti cioè alla persuasione, sia da intenzioni invece ignobili, ossia miranti alla propaganda. Il linguaggio scientifico, verbale e non verbale, non ne è rimasto estraneo, dacché fu impiegato anche esso per comunicare idee, per persuadere il fruitore e per fare propaganda. Per linguaggio non verbale intendo riferirmi principalmente all'uso di immagini, cui si è ricorso per decenni e che vede attualmente un'abbondanza di illustrazioni, schemi, tabelle, diagrammi. Lee Brasseur [1] ha affrontato la que-

* Dipartimento di Chimica Generale e Chimica Organica, Università di Torino. Via P. Giuria, 7 - 10125 Torino - Fondazione CRT, progetto Alfieri, Torino.

E-mail: gianmarco.ieluzzi@unito.it

stione in modo critico, sollevando anche il problema della possibilità di ingannare chi vi si ponga davanti, possibilità insita nella stessa tecnica visuale.

La comunicazione iconografica deve dunque fare i conti con le sfide e le critiche che l'analisi linguistica le pone. E questo vale sia per la iconografia tradizionale che per quella di tempi più recenti. Gli studi più recenti delle neuroscienze, inoltre, stanno tentando di spiegare i meccanismi che presiedono al coinvolgimento emotivo di un osservatore di immagini, artistiche e non.

Lo studio dell'uso delle immagini non è un tema di ricerca molto sviluppato all'interno della storiografia della scienza e della tecnologia, a differenza di altre discipline (come la storia dell'arte, la cinematografia, la psicologia) che vi hanno dedicato energie e tempo opportuno. Sulla scia di queste altre discipline, dobbiamo riconoscere alle immagini un proprio statuto che gli studi di storici d'arte e di scienziati del linguaggio hanno ben definito. L'assunto di base di tali indagini può essere così anche il nostro: le immagini sono come un testo da dover leggere, da poter leggere. Si può quindi instaurare un parallelismo tra parola e immagine, le quali possono essere investigate ricorrendo ad adeguate indagini linguistiche. Di immagini l'uomo si è sempre servito in sostituzione della parola, come testimonia la celebre affermazione di Gregorio Magno¹ per il quale i grandi e meravigliosi dipinti delle chiese cristiane erano la «Bibbia dei poveri». Un uso delle immagini che da sempre è stato tuttavia ambiguo e foriero di timori, come il fenomeno dell'iconoclastia ha dolorosamente testimoniato e continua a testimoniare nelle sue varianti moderne. Un timore che già Platone intuì nella sua trattazione sulla retorica e che correlò alla forza insita nelle immagini ossia alla loro persuasione². Come osserva Paul Ricœur [8], la retorica nasce in relazione all'eloquenza pubblica, diventa arma per influenzare il popolo quando diventa elemento decisivo per la decisione. Collocandosi proprio su questa scia Nietzsche [6] ha sentenziato: «l'eloquenza è repubblicana». Queste considerazioni, che attengono in origine alle scienze del linguaggio, possono essere estese anche all'indagine sull'iconografia poiché la retorica è una *technè* che rende un testo (visivo o verbale) consapevole di se stesso. Ma a questo punto, Ricœur affronta una questione che possiamo estendere anche all'iconografia: è sempre possibile che l'arte del «ben dire» si emancipi dalla preoccupazione di «dir vero»³. Questo è un punto cruciale, perché è il nesso che ci permette di agganciarci ad un'affermazione cara alle scienze del linguaggio, ossia che linguaggio è strettamente correlato con la società. Dunque il linguaggio è pratica

¹ Gregorio Magno, sermones.

² Platone afferma che «la retorica è operatrice (signora) di persuasione – peithous demiourgos →» (Gorgia, 453a). P. Ricœur annota come tuttavia già in Corace, allievo di Empedocle, sia possibile reperire in germe questa concezione e così anche in Tisia di Siracusa. Ancora Ricœur: Diogene Laerzio (VIII, 57) afferma: «Aristotele nel *Sofista* riferisce che Empedocle fu il primo a scoprire (*eurein*) la retorica», citando a sua volta da Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, E. Bouillon et E. Vieweg, 1888, p. 3 nota 1.

³ Ricœur P., *op. cit.*, p. 11.

sociale. Dalla sociolinguistica alla sociosemiotica, le scienze del linguaggio contribuiscono in modo determinante a correlare linguaggio e società, sebbene poi ciascuna specializzazione orienti la propria ricerca in una complessa e multiforme materia nella quale ciascuna disciplina ritaglia la sua prospettiva e stabilisce i propri percorsi. Il termine materia è polisemantico: sta sia ad indicare un campo di studi, sia ad esplicitare il «fondamento materialistico del linguaggio» [2]. Ovviamente parlare di materia e di fondamento materialistico ci espone al rischio di un pernicioso dualismo, quello a cui René Descartes ha acconsentito con la distinzione tra *res extensa* e *res cogitans*; ma permane anche un altro rischio, quello cioè di rimanere invischiati in una visione *fisicista* della materia. Ciò stante, quella di materia è una nozione cardine per le scienze del linguaggio. Patrizia Calafato ricorda a questo proposito una metafora usata da Louis Hjelmslev [4]. In Amleto si trova un dialogo tra Amleto e Polonio in cui Amleto, fingendosi pazzo, chiede a Polonio se la forma delle nuvole in cielo ricordi anche ad esso la forma di vari animali o oggetti. «La nuvola del principe di Danimarca indica così metaforicamente una materia amorfa che, a seconda di chi e di come la si guardi, assume forma e sensi diversi. Il gioco del fantasticare di Amleto può paragonarsi a ciò che chiamiamo linguaggio, vale a dire quella attività specificamente umana nella quale l'individuo modella in mondo, se stesso, lo spazio ed il tempo generando sistemi di segni e regole rappresentative in base alle quali diviene possibile riprodurre questa stessa attività»⁴. La nuvola è dunque paragonabile alla materia, quel qualcosa che è al tempo stesso «la condizione di possibilità del linguaggio e la sua realizzazione»⁵. Per linguaggio Calafato intende quel congegno modellizzante del mondo tipico esclusivamente degli umani (come le ricerche di Thomas Sebeok e Augusto Ponzio hanno dimostrato). Certo ogni essere animato possiede «una qualche modalità di organizzazione del suo mondo, del suo ambiente circostante, di quella che Sebeok chiama *Umwelt*. Una di queste modalità può essere ad esempio il territorio per la maggior parte dei mammiferi. Ma il linguaggio struttura soltanto la *Umwelt* umana, quel mondo, i cui “limiti” sono effettivamente, come diceva Wittgenstein, i limiti del linguaggio, poiché è il linguaggio che lo simula, lo rappresenta, lo organizza»⁶. Le differenti società umane si distinguono dalle forme di aggregazione animale in quanto, tramite il linguaggio, gli umani sono in grado di oggettivare il contesto sociale, sono cioè in grado di riprodurre e progettare non solo le condizioni naturali di vita ma anche le loro relazioni reciproche. Il linguaggio dunque è società nel senso che la prima materia che il linguaggio trasforma e organizza in segni è la relazione con altri, è il contesto sociale. Il linguaggio, a differenza del parlare, è dunque sia verbale che non verbale poiché in tutte le manifestazioni sussistono i tre elementi della modellizzazione tipica del linguaggio:

⁴ Calafato, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Calafato P., *op. cit.*, p. 8.

1. la lavorazione di una materia informe sulla base di
2. una valorizzazione di tratti salienti e
3. in virtù di un progetto.

Le immagini a pieno titolo sono linguaggio e comunicano in base alla forza contenuta nei segni che le formano e le informano. Studiare questi sistemi di segni nel loro momento di produzione, scambio e consumo, all'interno di un contesto sociale che è anche il contesto di senso, è compito della sociosemiotica. Tale disciplina è tutt'altro che materia ben definita, poiché arriva da tre percorsi non sempre sovrapponibili: la sociosemiotica discorsiva, la semiotica sociale e la sociosemiotica critica. Per non addentrarci in queste differenze, intendo riferirmi alla definizione che Gunther Kress e Theo van Leeuwen usano nella loro opera: «la semiotica sociale (*social semiotics*) è un tentativo di descrivere e comprendere come le persone producano e comunichino significato in specifici contesti (*settings*) sociali, siano essi “micro” contesti come la famiglia o contesti in cui la produzione di segni è ben istituzionalizzata e introiettata da abitudini, convenzioni e regole» [5].

Dunque ogni testo segnico possiede un carattere sociale, che ha da essere tenuto in conto per analizzare correttamente il meta-messaggio consegnato dal testo visivo. La iconografia scientifica non rimane dunque esente da questa prospettiva d'indagine; anzi la vasta gamma di tipologie di testi visive che possiamo considerare come iconografia scientifica (illustrazioni, diagrammi, schemi, immagini, fotografie, grafici, ...) presenta una marcata connotazione del carattere sociale del segno veicolato. Restringere l'attenzione su immagini celebri della tradizione iconografica e su alcune illustrazioni tecnico-scientifiche per tentare di mostrare come sia possibile decodificarne il messaggio e contemporaneamente cogliere il carattere sociale. Soprattutto per questa seconda categoria di immagini, il punto fondamentale da tenere sempre in mente è che non ci riferiamo a semplici illustrazioni, ma a immagini che sono di tipo tecnico-scientifico e dunque sono innervate in un contesto scientifico profondamente correlato alla selezione iconografica, in una struttura di rimandi vicendevoli. Inoltre sono immagini non naturali, escogitate per comunicare qualcosa e strutturate per convenzionalità. Mancanza di naturalità e convenzionalità sono strettamente giunti alla selettività dei tratti tipici che connotano l'immagine e su cui si punta per convogliare il messaggio comunicante.

L'analisi verrà scandita su due momenti, uno prettamente iconologico e l'altro strutturale. Per quanto concerne il primo momento, gli studi di Erwin Panofsky sono un confronto obbligato. Certamente l'istanza di Panofsky non era semiotica, ma critico-artistica. Tuttavia i suoi risultati sono utili per la nostra indagine, anzi si può affermare che c'è continuità tra i suoi studi e quelli semiotici. La terminologia usata da Panofsky non è quella dei teorici del linguaggio, e ciò non costituisce un ostacolo alla reciproca comprensione. I semiologi chiamano *espressione* ciò che Panofsky è la *forma*, mentre l'*analisi formale* è confrontabile con lo studio del linguaggio plastico. *Iconologia* è «quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i loro valori

formali» [8]. L'articolazione di questa analisi avviene su tre livelli. Innanzitutto c'è un *livello preiconografico*, dove si riconosce il *soggetto primario* o *naturale*. In questo livello si riconosce il motivo artistico che è rappresentato attraverso l'identificazione di pure forme, ad esempio una mano. Subito dopo c'è l'*analisi iconografica*, che ci permette, per esempio, di riconoscere la mano che tende verso un pane come un riferimento all'ultima cena in cui quella mano è simbolo che rimanda ad altro (vedi fig. 1 sinistra), oppure la mano che scrive viene riconosciuta come l'atto operoso di Lavoisier, ritratto da Jacques-Louis David, che metaforicamente ci rimanda alla sua opera di fondazione della chimica. «I motivi riconosciuti per questa via come portatori di un *significato secondario* o *convenzionale* possono essere chiamati *immagini*»⁷.

Infine si giunge all'ultimo livello, quello *iconologico*, in cui viene indagato il *significato intrinseco* o *contenuto*. «Lo si apprende individuando quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera»⁸.

Partendo da questo retroterra, l'analisi strutturale di Kress e van Leeuwen mira a leggere le immagini relandole al messaggio sociale contenuto. Un primo punto importante da analizzare è l'interazione visuale, cioè il rapporto tra osservatore e soggetti ritratti. Possono esserci due tipi di interazioni visuali: la relazione tra persone, posti e oggetti rappresentati in una figura e la relazione che si instaura tra chi produce e chi osserva l'immagine. «Per dirla con altre parole, la comunicazione visiva coinvolge due classi di persone: i “partecipanti rappresentati” (*represented participants*) ossia persone, cose e luoghi riprodotti e i “partecipanti interattivi” (*interactive participants*) dunque le persone che comunicano mediante le immagini, ossia chi le immagini le fa e chi le osserva. Le relazioni che si possono instaurare sono di tre tipi: relazione tra i partecipanti rappresentati, relazione tra i partecipanti interattivi e relazione tra le due classi.

Essendo i partecipanti interattivi le persone reali che si accostano in modi e situazioni differenti alle immagini, sono proprio costoro che danno senso alle medesime all'interno di un contesto sociale, il quale regola ciò che l'immagine dice, come lo dice e infine come dovrebbe essere interpretato. Dunque, proprio allo stesso modo di come avviene per la parola scritta, sono fisicamente rilevanti colui che codifica l'immagine (il produttore-disegnatore) e colui che la decodifica (il lettore); e non solo i partecipanti rappresentati. Il contesto di produzione dell'immagine ed il contesto di ricezione, per quanto possano essere disgiunti, hanno in comune due elementi: l'immagine stessa cui ineriscono e il patrimonio conoscitivo che veicola l'articolazione e la comprensione dell'immagine, ossia il patrimonio

⁷ Panofsky, *op. cit.*

⁸ Panofsky, *op. cit.*

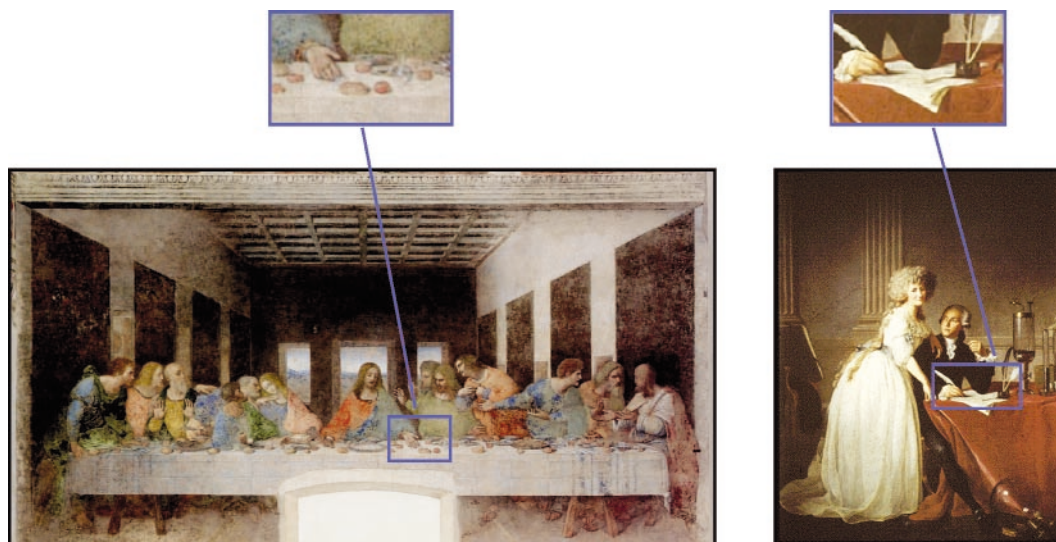


Fig. 1. Riconoscimento del soggetto primario all'interno del significato convenzionale (a sinistra Leonardo da Vinci, *Ultima cena*, 1494-1497 tempera e olio su gesso, 460 × 880 cm Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie e a destra Jacques-Louis David, *Ritratto di Monsieur Lavoisier e sua moglie*, 1788, Metropolitan Museum of Art, New York).

conoscitivo come vettore di interazioni e relazioni sociali al cui interno l'immagine è decodificata» [6]. Due soli tipi di interazione tra soggetti ritratti e i fruitori sono dati: o si stabilisce una forma visuale di coinvolgimento diretto, con la possibilità che l'immagine solleciti l'osservatore e lo interpelli (e siano dunque *immagine di domanda*) o non c'è interazione e l'immagine si offre solo come informazione a chi la osservi (*immagine di offerta*). Delle due possibilità, una sola. E va sottolineato come la storia dell'arte ci offra un ben preciso primo esempio di interazione diretta tra soggetto rappresentato e osservatore, se si escudono alcuni bassorilievi medievali con soggetto la Passione di Gesù Cristo: *l'Uomo in un turbante rosso*.

Panofsky chiosa a tale riguardo, proprio commentando l'acuto sguardo dell'uomo ritratto: «We feel observed and scrutinized by a wakeful intelligence» [9].

Qualunque immagine ci troviamo di fronte possiede una narrazione. Le modalità di questa narrazione sono molteplici e partono dal rapporto che si instaura tra soggetto rappresentato e osservatore. Oppure da un rapporto che non si instaura. Nel nostro caso interessano le immagini in cui tale rapporto non esiste, e tale negazione è il punto di partenza. La prima modalità narrativa che sottolineo è il punto di vista da qui sono riprodotti i soggetti. Per approfondire questo punto, possiamo analizzare immagini con mappe e diagrammi: sono queste riprodotte in un contesto che offre quel tipo di conoscenza che la cultura, almeno occidentale, ritiene oggettiva, astratta, scevra da ogni implicazione emotiva. Queste figure non recano con sé



Fig. 2. Jan van Eyck, *Uomo in un turbante rosso*, 1433 (datazione presunta), National Gallery, Londra.

un'azione di domanda quanto piuttosto si polarizzano su un'offerta di informazione che altrimenti non si darebbe.

Quelle che qui ho scelto sono immagini tecniche, accomunate dall'intenzione di porgere informazioni particolareggiate al lettore che la rappresentazione naturalistica o realistica non consentirebbe. Differiscono, tuttavia, dall'angolazione sotto cui sono ritratte. La visuale frontale trasmette al lettore l'informazione su *come* funziona il processo, *com'è* che si sviluppa nello spazio tempo che gli assi cartesiani orientano.

La sezione dell'oggetto ("*X-ray*" *view*) è una seconda possibilità di visualizzare il soggetto. Questo caso è spesso accostato all'idea di oggettività e questa deriva dal fatto che non ci si ferma all'apparenza, ma si va oltre la superficie delle cose, giù in profondità, come a farne una radiografia. Si ottiene in tale modo l'informazione della struttura dell'oggetto nel suo contesto esterno.

La vista dall'alto, d'altro canto, è la vista più potente, quella ancora più oggettiva, la vista teorica, che permette di contemplare da un punto distante l'oggetto (è il punto di vista di dio, *god-like point of view*).

La combinazione presente nell'immagine dei lagoni (fig. 3) cerca di raggruppare le informazioni complementari che ciascuna visione offre per dare un'offerta esaustiva.

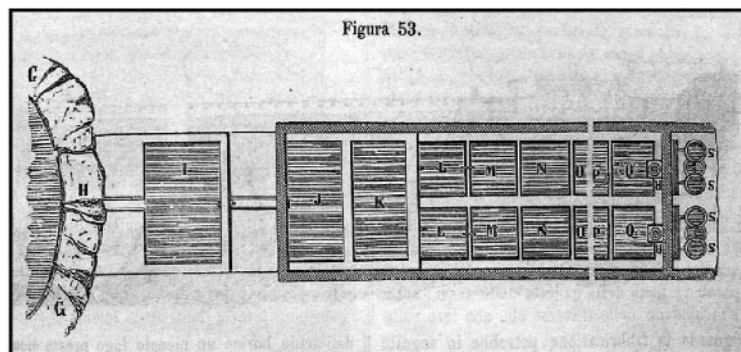
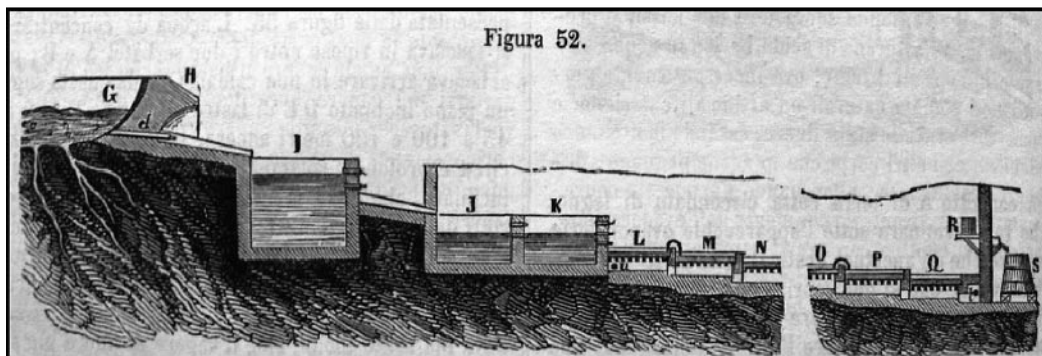
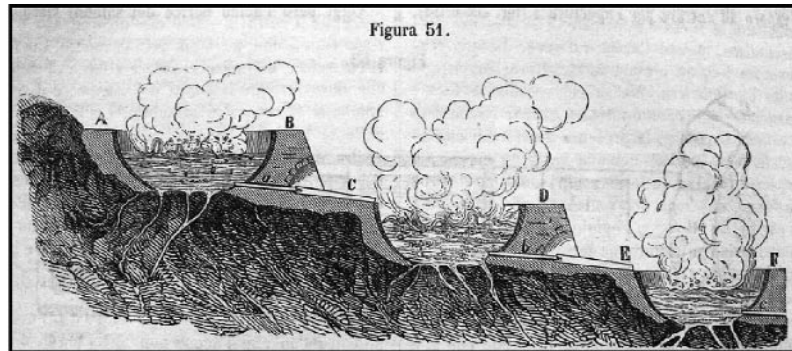


Fig. 3. Francesco Selmi, *Enciclopedia di Chimica*, 1868-1878. Estrazione di acido borico in Toscana, vol. III, fig. 51, 52, 53, pp. 300-301.

Una seconda modalità narrativa è la distanza con cui si riprende il soggetto. Rimandando per i dettagli all'opera di Edward Hall [3], sottolineo che è questa modalità permette intuitivamente all'osservatore di acquisire informazioni sul rapporto personale, sociale o pubblico che si intende veicolare [6].

La terza modalità è anche la più densa perché è formata da tre componenti: il *valore interno* (la posizione dei soggetti e/o oggetti nel testo visuale:destra/sinistra, su/giù,...) che fornisce informazione rispetto alla soglia zero di partenza; la *saliienza*, ossia la presenza di accenti tonici risultanti dalla disposizione del tutto; il *framing*, ossia l'ossatura che viene strutturata dalla presenza di connettori. Kress e van Leeuwen propongono, per esemplificare tali concetti, un caso classico (vedi fig. 4).

Il cambio di collocazione di Dio Creatore e del primo uomo rispecchia il cambio culturale legato alla tematica della divinità e del rapporto con l'uomo nei due periodi di produzione delle opere: il Dio Creatore, alfa e omega del tempo e dello spazio, unica certezza non poteva che essere collocato a sinistra, nel rilievo medievale, poiché la sinistra occupa la zona del dato di fatto, certo e indiscutibile. Nel capolavoro michelangiolesco, invece, viene collocato a destra: l'uomo è il centro del mondo; Dio è, per i tempi che Michelangelo si trovò a vivere, un'ipotesi da dimostrare.

Partendo da queste tre modalità narrative, analizziamo alcuni soggetti dell'iconografia tradizionale scientifica.

Il famoso quadro di Stradano, conservato nello Studiolo di Palazzo Vecchio, rappresenta una scena concentrata su una sola navata, quella centrale, dell'intero spazio a disposizione. Subito percepiamo un'alta densità di figure: sono infatti dieci i personaggi raffigurati e accostati strettamente. La distanza da cui la scena è presa conferisce una certa familiarità poiché avvolge l'osservatore, quasi da farlo diven-

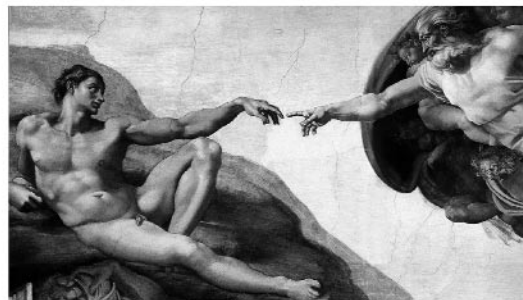


Fig. 4. A sinistra: Lorenzo Maitani, *La Creazione di Adamo*, XIV sec., Facciata del Duomo di Orvieto. A destra: Michelangelo, *La Creazione di Adamo*, 1510, Cappella Sistina, corredo dei Musei Vaticani, Roma.



Fig. 5. Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, *Laboratorio di Alchimia*, 1570, Palazzo Vecchio, Firenze.

tare uno tra i personaggi accanto al bagnomaria centrale: siamo in uno spazio da cui possiamo osservare una scena in modo distaccato, ma non siamo messi a un livello di estraneità formale. Non si cerca il coinvolgimento emotivo, questo è chiaro, ma il dipinto crea un relazione di familiarità in quanto non esiste ancora il livello che richiama alla formalità del rapporto. L'occasione e la destinazione dell'opera sono dunque presenti nella scelta della caratteristiche strutturali delle due opere. Ci sono ovviamente figure umane: sono figure di studiosi o di inservienti che animano il laboratorio, che ce lo consegnano nella immediatezza del suo utilizzo,

nella sua vita vera e propria; dunque non siamo in presenza di un laboratorio, seppur alchemico, ordinato e ben sistemato e proprio per questo *falso*, ma in un luogo presentato come un ambiente dell'attività umana colto nelle sue proprie dinamiche. Questi personaggi raffigurati (*represented participants*) sono all'opera e dunque rendono viva la scena e il laboratorio. In questo dipinto lo studioso guarda davanti a sé, con uno sguardo che sembra voler certamente indirizzare e controllare la pratica a cui sovrintende l'uomo con la barba sulla destra del quadro (Francesco Sforza); questo sguardo non si esaurisce però all'interno del quadro, perché guardando davanti a sé guarda dritto negli occhi lo spettatore. Dunque uno sguardo di controllo, di supervisione, uno sguardo diretto allo spettatore; in più uno sguardo attraverso gli occhiali. Gli occhiali, si sa, simboleggino l'acutezza dello studioso, l'intelligenza propria di chi sa *inter legere*, legare insieme concetti e informazioni, di chi sa leggere dentro le cose. Perché questa differenza? La risposta è presto chiara collegando l'intenzione dell'artista e la fruizione dell'opera. Inserito nello Studiolo, il quadro doveva essere per Francesco I uno sprone a farsi acuto osservatore e studioso attento. Noi, che non siamo certamente i destinatari originari, possiamo cogliere tale relazione, di cui abbiamo appena detto e che lega l'autore e il destinatario. Ci sostituiamo ovviamente al destinatario dell'epoca e pur tuttavia possiamo recepire il messaggio decodificandolo dall'insieme dell'opera. In tal modo il destinatario si trova proiettato in un'ottica differente da quella che normalmente lega l'immagine al destinatario. In genere l'osservatore non è oggetto dell'azione della figura, ossia "di domanda" (*demanding*) secondo la definizione usata da Kress e van Leeuwen; è invece soggetto che richiede un'azione "di offerta" (*offer*). Nel caso di questo quadro invece è chi osserva che diventa oggetto dell'informazione veicolata.

L'ambiente sperimentale è stato un luogo che è cambiato tantissimo nel corso dei secoli, ma è sempre stato considerato come una specie di tempio della scienza. Con il passare dei secoli inoltre ne è stato accentuato sempre più anche il carattere pubblico. L'immagine riprodotta, tratta dal volume secondo delle tavole illustrate dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* di Diderot e D'Alembert, evidenzia alcune caratteristiche che vale la pena sottolineare. Prima di tutto va osservato il piano da cui si osserva la scena: è una distanza pubblica, indice del contesto culturale illuministico dell'epoca e, in modo più particolare per il nostro discorso, conferisce un carattere sociale al luogo. I due scienziati sulla sinistra discutono tra loro e gli inservienti si occupano delle operazioni da svolgere. La scienza inizia ad essere un riferimento oggettivante per qualunque metodologia d'indagine; infatti a sinistra vengono collocati i due scienziati, proprio nella zona deputata a riportare il dato certo. La grande cappa con i suoi contorni trapezoidali, la prospettiva delle finestre e della stanza, le ombre e la disposizione delle figure che orientano il loro proprio sguardo fanno convergere la nostra attenzione al centro della figura. Il picco di salienza infatti viene posto nel centro: i soggetti veri della figura sono gli strumenti e il loro ambiente, l'uso che se ne fa e l'utilità che può aversene. Sono oggetti in bella mostra, curati nei dettagli e facilmente

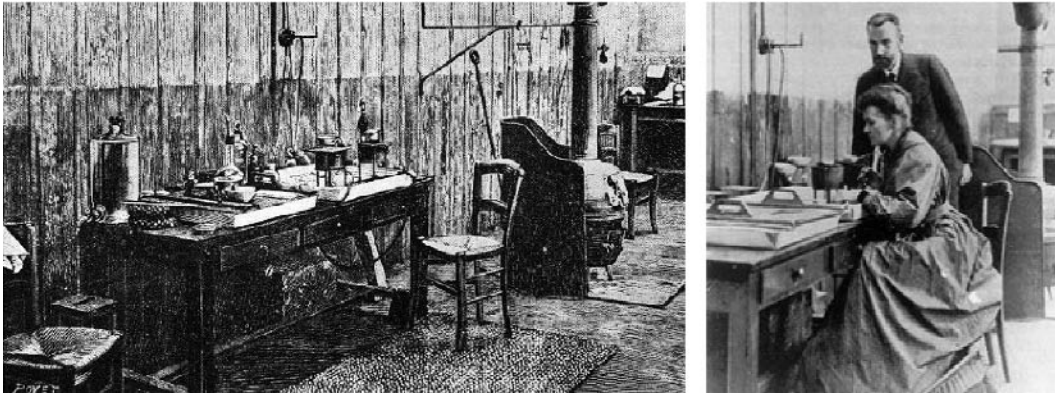


Fig. 7. Laboratorio di Marja Sklodowska e di Pierre Curie nel cortile della École Municipale de Physique et Chimie Industrielle, in rue Lhomond.

Analizziamo più approfonditamente l'incisione: riprende la stessa porzione di spazio del laboratorio della fotografia, la stessa prospettiva ma usando un'inquadratura più allargata. È una scelta certamente non è casuale: è una visuale con un punto di fuga lontano, che ci proietta alla destra indefinita dello sguardo, con lo sfondo della parete che accompagna, e nello stesso tempo delimita, la proiezione. La scena è ripresa ad altezza uomo, per farci entrare nella scena con naturalezza, come se entrassimo realmente nel laboratorio. È un modo per vedere la realtà così com'è, come appare. L'altezza e lo sguardo d'insieme sul laboratorio dunque ci permettono di cogliere la scena nella sua interezza, perché ci posizionano nella scena a un livello ben preciso e cioè a quello di chi riconosce in quella realtà che appare sotto gli occhi un luogo importante, che ha segnato una tappa importante nella strada della conoscenza scientifica. Alla sinistra della scena troviamo il tavolo con il materiale occorrente, messo in bella mostra, in esposizione; è una scena ricca di materiali e strumenti, molto più ricca della fotografia. Tutto questo è messo sulla sinistra dell'insieme, laddove si colloca lo spazio dedicato a ciò che è dato, alla realtà acquisita: si vuole sottolineare in tal modo come i risultati scientifici dei Curie ormai siano un patrimonio della scienza, non un miraggio lontano. Il progresso è a portata di mano, anzi già lo viviamo, lo possiamo afferrare: la concezione positivista permea il messaggio veicolato all'immagine. Sulla destra, dove generalmente viene messo il dato nuovo, l'incognita, la novità, una rinnovata concezione che si sta affermando, troviamo il resto del laboratorio ma come arredamento, insensuale suppellettile, secondaria mobilia; certo quest'altra parte del laboratorio contribuisce a dare concretezza e veridicità alla scena, ma proprio perché messa nella prospettiva di fuga diventa labile e sfuggente.

Quello che salta subito agli occhi confrontando la fotografia e l'incisione è la sedia vuota al centro dell'incisione. Un'assenza che tuttavia riempie la scena. Va

notato anche che questa sedia non è l'unica presente, ma le altre due addirittura quasi sfuggono alla nostra attenzione: sono incomplete e poste in spazi che relativizzano la loro presenza. Le due linee portanti della fuga prospettica (il piano del tavolo e la linea della parete) vengono interrotte dalla sedia vuota, come una pausa che, sottolineando la mancanza dei coniugi, ne evoca le figure. Figure tuttavia che proprio nel momento in cui vengono sottratte ritornano nella mente dell'osservatore con maggiore vigore. La sedia, quella che importa, proprio per dove è posizionata, compensa il punto di fuga, diventa il punto di vista dell'immagine, evoca l'assenza dei due scienziati. Dunque la sedia vuota non è più semplice sedia, è allusione viva perché rimanda alla fisicità dei due scienziati; purtuttavia rimaniamo come sospesi perché non è univoca questa evocazione. Perché non disegnare i coniugi? O quantomeno un particolare, un indizio preciso? A nostro avviso la sedia interroga e nello stesso tempo allude, suggerisce la risposta. Certamente questa sedia, proprio quel tipo di sedia, con quell'impagliatura, con quell'angolazione (notiamo per inciso che nella fotografia la sedia è quasi tutta completa e sembra leggermente differente da quella dell'incisione: la curvatura dello schienale e le gambe) non possono che richiamarci un'altra sedia, altra ma identica: la sedia de *La camera di Arles*, che Vincent van Gogh dipinse nel 1888.

Un quadro fondamentale e rivoluzionario quello di van Gogh, che aveva stravolto la tradizionale rappresentazione. L'accostamento è implicito, immediato tanto

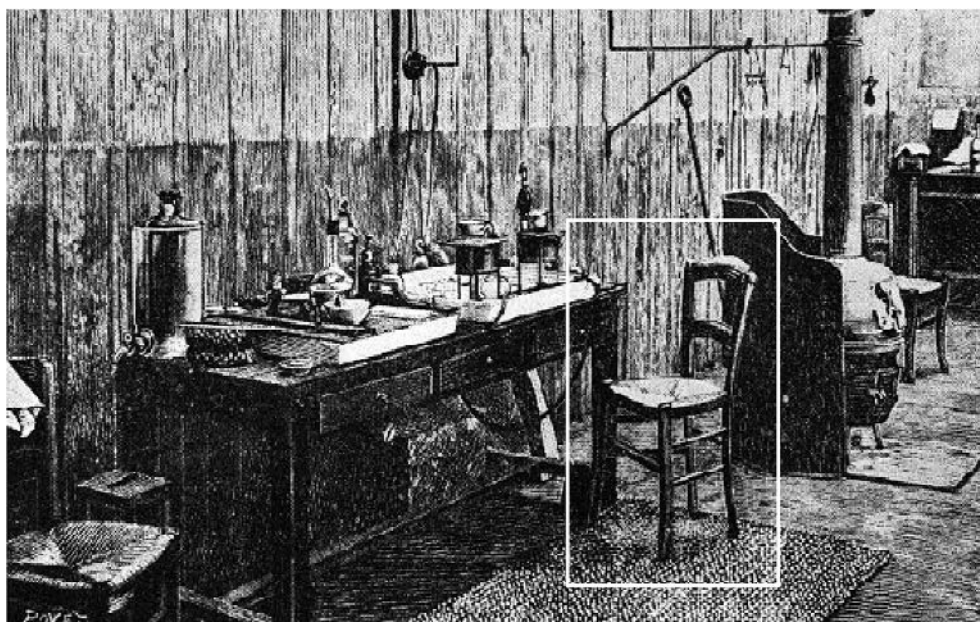


Fig. 8. Evidenziazione di un particolare della fig. 9.

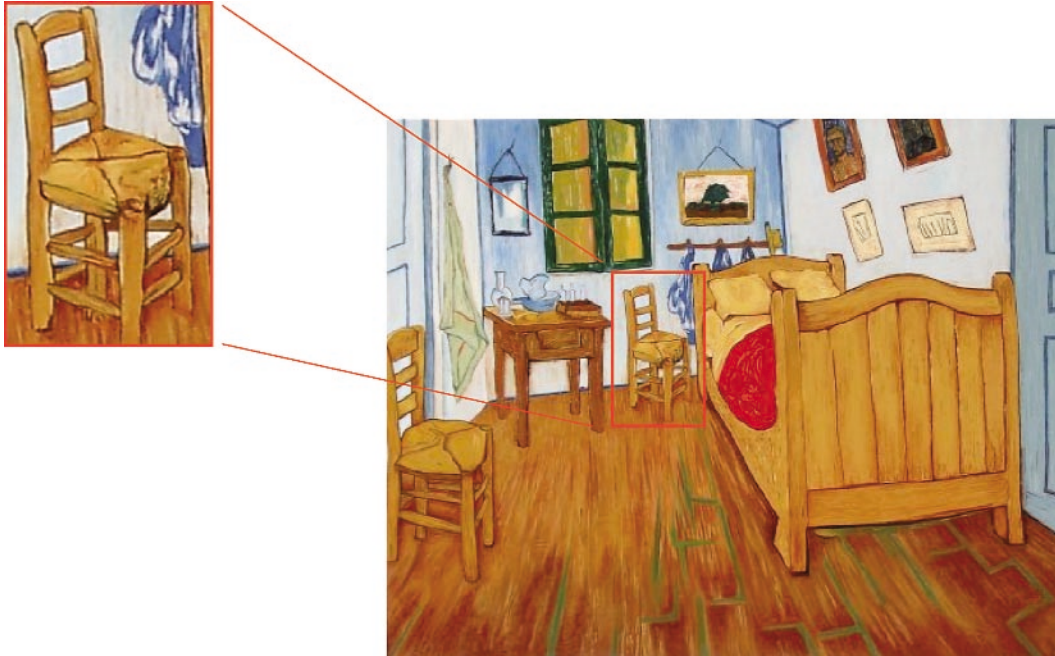


Fig. 9. Confronto tra l'incisione del Laboratorio di Marya Sklodowska e di Pierre Curie e di Vincent van Gogh, *La camera di Arles*, 1888, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam.

che con questo richiamo, come si suol dire, si chiude il cerchio. L'assenza-presenza degli scienziati è suggerita ma non soddisfa l'evocazione che la sedia produce. Proprio a questo punto il messaggio veicolato diventa chiaro: è uno sforzo di far accomodare l'osservatore, di accoglierlo in modo tale che l'assenza evocativa degli scienziati diventi presenza completa con l'osservatore, dunque è tensione verso la completezza, volontà di accogliere il lettore nell'avventura scientifica che grande ha reso i coniugi Curie, così come l'osservatore viene invitato ad accomodarsi nella camera di Van Gogh.

A conclusione di questa proposta di analisi sull'iconografia scientifica intrecciata alla storia dell'arte, vorrei riportare uno spunto di riflessione che necessiterà di ulteriori approfondimenti, dimostrazione di quanto il tema dell'iconografia scientifica sia recente e ancora agli stadi iniziali.

Riprendendo il lavoro denso e fondamentale di Ricœur, va notato come anche per la narrazione visuale si debba evidenziare l'intrinseco valore metaforico e quindi poetico del testo, poiché questo è un fattore storiografico che l'immagine conserva. Ciò implica il problema della referenza. Che per l'ambito storiografico è referenza a quanto realmente accaduto, quale che sia la traccia rimasta. Il problema della referenza pone dunque anche per i testi segnici delle immagini la questione

della veridicità della narrazione. Di fronte a un testo segnico visuale, opera dell'invenzione artistica, ricadiamo invece nell'ambito di finzione, e dunque il problema da affrontare è la verosimiglianza della narrazione e delle sue modalità, modulate per rendere verosimile il risultato. Quindi la referenza è riportata sul terreno delle descrizioni. Tuttavia c'è da sottolineare una significativa differenza, ossia che la funzione referenziale opera anche a livello del discorso più nascosto e profondo di quanto non operi la descrizione. Attraverso la sospensione del valore descrittivo degli enunciati (come succede quando la narrazione sposta l'attenzione sul valore metaforico-poetico), la funzione referenziale appare liberata e in grado di portare a galla aspetti della realtà che altrimenti non potrebbero essere espressione. «Ciò avviene in forza di una trasgressione dei significati governata dalla funzione referenziale trans-descrittiva: a dettare le regole è la metafora, è la poesia»⁹. L'analisi iconografica possiede anche essa un valore metaforico che va ricercato e analizzato sul terreno proprio di un sistema di segni visivi, che rimodula il tono degli elementi componenti il testo e che, come afferma Ricoeur, dà vita all'immagine stessa perché si misura con la verità della sua rappresentazione.

La comunicazione iconografica è dunque tema da approfondire, anche in relazione alla storia della scienza di cui è parte integrante. Il carattere sociale del segno infatti determina profondamente il messaggio che viene comunicato e inoltre si deve ricordare come il mondo rappresentato visualmente sia differente da un mondo rappresentato verbalmente, e quanto differenti siano i soggetti/cittadini che da questi si originano.

Riassunto – La produzione iconografica è stata, fin dall'inizio della storia delle scienze sperimentali, un valido strumento di comunicazione degli scienziati tra loro e con il pubblico. La chimica non fu certo un'eccezione e con il passare degli anni al suo interno si delinearono alcuni tipici canoni espressivi. La semiotica sociale fornisce una base metodologica efficace per studiare i processi di comunicazione a livello iconografico. Anche la riflessione filosofica degli ultimi decenni è stata fondamentale per il riconoscimento del ruolo dell'espressione visiva nella comunicazione: la funzione referenziale permette infatti di andare oltre l'enunciato, sospendendone il valore descrittivo, per liberare quegli aspetti della realtà e dell'esperienza altrimenti non esprimibili. Benché la ricerca sull'iconografia scientifica sia appena agli inizi, l'analisi delle immagini può essere condotta sulla base di opere ormai classiche le quali permettono di studiare il rapporto tra gli elementi che costituiscono la figura e soprattutto la relazione tra il produttore dell'immagine e il fruitore. La collocazione degli oggetti secondo la posizione precisa che occupano in figura, l'uso di connettori visivi, la presenza/assenza umana, la prossimità/lontananza sociale sono solo alcuni spunti che conducono a evidenziare il significato che l'opera iconografica trasmette e soprattutto il ruolo dell'opera nel contesto sociale in cui è prodotta e fruita. È possibile così costruire percorsi tematici per studiare sia l'evoluzione diacronica del cambiamento di messaggio dell'immagine sia il confronto sincronico di differenti contesti di produzione.

⁹ Ricoeur P., *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

- [1] Brasseur L.E., *Visualizing Technical Information: A Cultural Critique*, Amityville, New York: Baywood Publishing Company, 2003.
- [2] Calefato P., *Sociosemiotica*, Bari: Edizione B.A. Graphis, 1997.
- [3] Hall E., *The hidden dimension*, New York: Doubleday, 1966.
- [4] Hjelmslev L., *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, trad. ing. di Whitfield F.J., *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1961, trad. it. di Lepschy G. C., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1968.
- [5] Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge, 1996.
- [6] Ieluzzi G., Turco F., Cerruti L., «Scienza, tecnologia e comunicazione iconografica. Il caso dell'Enciclopedia Chimica di Francesco Selmi» in *Le Culture della Tecnica*.
- [7] Nietzsche F., *Il libro del filosofo*, Padova: Savelli, 1978.
- [8] Panofsky E., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939, trad. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino: 1975.
- [9] Panofsky E., *Early Netherlandish Painting*, London: Cambridge Mass. 1953.
- [10] Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris: Editions du Seuil, 1975; tr. it., *La metafora viva*, Milano: Editoriale Jaca Book, 1976, p. 10.