

## Introduzione

di Tiziana Migliore

Questo lavoro, che riprende e traduce un'opera fondamentale per le ricerche sull'immagine, mira a una rivalutazione della Retorica come disciplina che permetta di osservare i parametri autoctoni con cui le società definiscono la loro economia discorsiva e valoriale. Dire che essa costituisce la teoria dei funzionamenti linguistici e simbolici significa riconoscere che è allo stesso tempo un Metalinguaggio, una Scienza e una Tecnica: parla del modo in cui i linguaggi si interrogano sui valori; è un campo di osservazione delle tipologie discorsive e delle logiche che governano l'interazione; è un insieme di ricette e di tattiche per consentire la comunicazione efficace delle idee nella vita pubblica e privata.

Ogni cultura dà di sé un'impressione referenziale estetica che è una conversione della propria *episteme* e il risultato degli investimenti figurativi realizzati nelle arti e nelle scienze. È una *facies*, tutt'altro che arbitraria, ricostruibile attraverso gli insiemi dei rapporti e delle associazioni di tropi presenti nei discorsi, artistici e scientifici, che la manifestano. La mappa delle scienze umane e naturali tracciata da René Thom (1991; cfr. Fabbri, a c. di, 2006), con le coordinate cartesiane che portano in ascissa la categoria Vero/Falso e in ordinata la categoria Significanza/Insignificanza, ne è un esempio illustre. Vi figurano, nel diagramma di un territorio, la «cresta dell'ossimoro», il «picco del paradosso», il «sentiero delle metafore» la «fortezza della tautologia». Tentando il salto da una classificazione d'insieme (*Retorica generale*, Bompiani 1972) alle regole della retorica in letteratura (*Retorica della poesia*, Mursia 1985), fino alle maniere con cui l'eloquenza si fa presente nel visibile (*Traité du signe visuel*, Seuil 1992), il Gruppo  $\mu$  ha aperto questa strada, ha mostrato le risorse di uno studio sulla figuratività retorica esteso a sostanze espressive diverse. Così, in risposta all'idea che il linguaggio verbale sia l'interpretante supremo di ogni altro sistema semiotico, la scuola di Liegi sottolinea il ruolo giocato dall'immagine nell'argomentazione scientifica: «È sufficiente considerare le opere di

fisica, di chimica, di matematica, per constatare che senza schemi e disegni un trattato moderno non può avanzare alcuna di...mostrazione».<sup>1</sup> Tecniche come l'inquadratura, la profondità di campo, il filtraggio cromatico, la discretizzazione, l'orientamento di lettura non servono solo a trasmettere informazione, rendono l'oggetto "vigoroso". La "fedeltà al reale" è sempre innanzitutto una posizione da contendere, tramite dispositivi persuasivi che, interrelando semioticamente parole, figure e cose, favoriscano l'adesione dell'altro all'ideologia che la sostiene. In questa prospettiva, il tropo non è più l'elemento di una delle tante confuse compilazioni, ma «un processo strategico per articolare la significazione» (Fabbri 2001b, p. 21). Anzi, per gli autori del *Trattato*, i tropi sono il fondamento della formazione di significato in ogni sistema semiotico; la loro traducibilità costituisce la sfida maggiore per la comprensione degli universi del credere.

### 0.1. La retorica dell'immagine tra Barthes e il Gruppo $\mu$

Nel 1956 Émile Benveniste, per primo, aveva ipotizzato l'esistenza di una sola forma retorica, comune al sogno, alla letteratura e all'immagine. Era quello che a nostro parere suggeriva anche Roman Jakobson (1963), prendendo in considerazione la coppia metafora/metonimia e indagandone i funzionamenti in letteratura, in pittura, nel cinema, nella struttura del sogno, nei riti magici.<sup>2</sup> Con lo stesso principio, ma volto ad altri fini, Roland Barthes, nel celebre articolo sulla *Retorica dell'immagine* (1964), auspicava un inventario «massiccio» dei significanti

<sup>1</sup> Cfr. Gruppo  $\mu$  1992, p. 52. Anche per Jurij Michajlovič Lotman (1980, p. 148) la retorica discorsiva non è l'espressione di un abbellimento secondario, ma una pratica concreta di costruzione dei fatti. «Tutti i tentativi di costruire degli analoghi concreti di idee astratte, di rappresentare mediante puntini i processi continui nelle formule discrete, nelle costruzioni dei modelli fisici spaziali delle particelle elementari ecc. sono figure retoriche (tropi)».

<sup>2</sup> «Come un certo tipo di retorica linguistica ha permesso di osservare la stretta parentela esistente tra metafora e metonimia, così il fatto di prendere sul serio l'ipotesi di una teoria generale dell'immagine visiva porta a far vedere cosa hanno in comune un circuito elettrico e una fotografia, i graffiti di una fontana e l'illustrazione dello stile "a linea chiara", Piero della Francesca e gli scarabocchi di un bambino, i totem degli indiani e Poussin o Finlay, il Beniye giapponese e le maioliche di Rouen». Cfr. Gruppo  $\mu$  1992, p. 14.

di connotazione,<sup>3</sup> valido per il suono articolato, l'immagine e il gesto. Nell'ottica dello studioso, la retorica rappresentava il volto mascherato dell'ideologia borghese; l'analisi semiotica, decostruendo e svelando i connotatori linguistici, avrebbe potuto restituire un grado "zero" della scrittura, una forma "innocente" della lingua, e quindi contribuire all'ideale di una società libera, senza classi. Chi deteneva la responsabilità del linguaggio verbale, superiore e repressivo rispetto a tutti gli altri sistemi, orientava la morale di un popolo. L'accezione negativa della dimensione ideologica della società, di matrice brechtiana nel caso di Barthes, non ha mai smesso di nuocere allo status della retorica nella tradizione occidentale.

Con il *Traité du signe visuel* il Gruppo  $\mu$  tenta di rigenerare proprio questa visione dell'"immagine enfatica" (Barthes 1964). Lo fa attraverso un esplicito rovesciamento delle posizioni del teorico francese, su quattro fronti: l'atto di contestazione della semiotica come trans-linguistica, ovvero come disciplina che pone la verbalità al centro della comunicazione sociale («L'immagine senza parola è senza dubbio riscontrabile, ma a titolo paradossale, in certi disegni umoristici; l'assenza di parola ricopre sempre un intento enigmatico», Barthes 1964, p. 28); il superamento della lacerazione tra denotativo-percettivo e connotativo-culturale attraverso l'elaborazione di un modello di lettura che li semantizzi entrambi («l'immagine denotata naturalizza il messaggio simbolico, rende innocente l'artificio semantico della connotazione, molto denso soprattutto in pubblicità», p. 35); conseguentemente, la rilevanza data alla presupposizione reciproca tra espressione e contenuto nell'articolazione sintagmatica e il rifiuto a considerare le figure retoriche come blocchi erratici e reificati («il mondo discontinuo dei simboli affonda nella storia della scena denotata come in un bagno lustrale d'innocenza», p. 40); la tesi dell'autosufficienza del livello plastico e del suo peso nelle procedure di costruzione e di trasformazione retorica («la fotografia implica una certa organizzazione della scena – inquadratura, riduzione, appiattimento – ma questo passaggio non è una trasformazione», p. 26). Su quest'ultimo punto non va tuttavia dimenticato il risalto che dà Barthes (*ibid.*) al senso dell'*ottuso*. Riferendosi ad alcuni fotogrammi

<sup>3</sup> Ovvero un catalogo di figure retoriche. Nel quadro di una teoria dello stile il linguista Louis Hjelmslev (1943) definisce la retorica una semiotica «connotativa», perché essa organizza e rimotiva segni esistenti, che hanno già un loro portato «denotativo», facendoli diventare forme dell'espressione di nuovi segni, correlati però a nuove forme del contenuto.

di Sergej Ejzenštejn, lo studioso separa l'enfasi di accentuazione, che nel caso da lui esaminato appartiene alla significazione "ovvia" della rivoluzione, dall'enfasi ellittica, in cui lo spostamento di piani avviene invece per elusione, per via di smussamenti e di derisioni che non negano però l'informazione. *L'ottuso* è una sfoglia che annebbia il limite tra superficie e travestimento, una rotondità poco prensile, che non arriva a vuotarsi, che mette a disagio. Eccede l'aneddoto e costringe a un approccio poetico, a un'interrogazione sul significante. A questo livello – ammette Barthes – il sensibile possiede una sua individualità teorica, in quanto espressione di un'emozione-valore. Sovverte non il contenuto, ma la pratica del senso. Anche il pensatore francese rivendica quindi il ruolo giocato nei sistemi semiotici dalla «logica seconda» (Greimas 1987), dall'attività della dimensione plastica, organizzazione di linee, di luci, di colori e di texture che provoca effetti di senso indipendentemente dal riconoscimento di unità lessicalizzabili.

L'ipotesi va estesa per intero alle dinamiche dell'*ars* retorica. Analogamente al soprasegmentale in poesia, la connotazione non è un supplemento di senso che foderà un corpo ontologico già dato, ma un mezzo per intonare e dare vigore alla semiosi, dal suo interno. Per condividere questa visione occorre innanzitutto sbarazzarsi dell'idea che esista una dicotomia tra livello della comunicazione, livello della significazione e livello della significanza. Il discorso, come il linguaggio, è stratificato (Hjelmslev 1954), a pasta sfoglia (Greimas 1970). In esso la contrattazione dei valori è quella falda affidata alla capacità dell'"arte argomentativa" di mettere in tensione forze. Il modello della pasta sfoglia, tipologia particolare di articolazione gerarchica dove due piani si sovrappongono toccandosi e i loro strati qualche volta si compenetrano, ci sembra il più adatto a rendere conto degli imprinting retorici. Lo preferiamo all'opzione dell'inglobamento a matrisca, che distingue segni, testi, pratiche, strategie e forme di vita (Fontanille 2006). La separazione contrasta con il fatto che gesti, azioni e comportamenti quotidiani – le «forme di vita» – sono intrisi di astuzie e sottigliezze per la manipolazione dell'altro,<sup>4</sup> nonché per lo studio del loro *ethos*.

Riservando ad altra sede l'indagine sulle forze e le passioni della re-

torica, ci avviamo qui a fornire un resoconto accurato del lavoro svolto dalla scuola di Liegi.

## 1. Posizione e attività del Gruppo $\mu$ nell'ambito della neoretorica

Nel fervido clima culturale degli anni settanta un'équipe formata da un professore di letteratura, due linguisti, un ingegnere intenditore di pittura e musica, un filosofo e un esperto di cinema elaborava un modello di retorica applicata destinato a diventare un classico delle scienze umane. Spezzando il vincolo dei programmi di ricerca per compartimenti stagno, Jean Dubois, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francis Edeline, François Pire, Hadelin Trinon, meglio noti come "il Gruppo  $\mu$  di Liegi", pubblicavano allora un'opera, *Rhétorique générale* (1970), che adeguava l'antica "arte del dir bene" alle tattiche di persuasione, alle sottolineature ironiche, alle sperimentazioni ortografiche e sonore dei maestri di avanguardia. La retorica, subordinata alle altre discipline del *trivium*, grammatica e dialettica, specie dai tempi dell'istituzionalizzazione del sapere promossa dall'*Enciclopedia* francese (1765), tornava a essere rivolta all'analisi delle regole di formazione e di funzionamento del linguaggio, con Chaïm Perelman (1958) e la scuola di Bruxelles per quanto concerne l'argomentazione, poi con il gruppo di Liegi per quel che riguarda i tropi. Tale rinnovamento precluse alla logica la possibilità di sottoporre la retorica ai problemi e ai criteri del vero e impedì alla grammatica di mutarla ancora in una lessicologia utile a distinguere, a livello della singola parola, il senso "naturale" dal senso "figurato". La diffidenza della linguistica per la trattazione di figure e di traslati cedette il posto a un recupero all'insegna dell'uso creativo del linguaggio. Contro l'idea della retorica come «studio degli equivoci verbali e delle relative correzioni» (Richards 1936, p. 9), vinta la remora forse dovuta alla mancanza di mezzi di investigazione adeguati, cominciarono a fiorire ricerche sul tema dell'originalità retta da regole. Menzioniamo, accanto al lavoro del Gruppo, le proposte di Michel Le Guern (1971), di Umberto Eco (1971b), di Albert Henry (1971).

Chi legge queste pagine assocerà il successo di *Retorica generale* (1976) al ricordo di una scrittura dallo stile vivace, in linea con la moda dei dibattiti del tempo. Già nel 1964, all'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Roland Barthes svolgeva un corso sull'analisi della *Retorica* di Aristotele e nell'ambito di un Colloquio sulla sociologia della letteratura esponeva, per indagini specifiche, nuovi orientamenti di metodo, confluiti

<sup>4</sup> Oltre al bellissimo saggio di Detienne & Vernant (1974) sulla *metis*, la forma di intelligenza e di pensiero meglio distribuita nel mondo mitologico greco, ricordiamo, a questo proposito, il contributo di Lotman (1975) sul comportamento del decabrista russo, che è interamente dettato, anche nella responsabilità di fronte alla storia, dal filtro di testi letterari eroici.

poi in Barthes (1970); lo stesso anno Gérard Genette, riprendendo il celebre manuale di Pierre Fontanier raccomandato «ai convitti di signorine dove si insegna qualche principio di bello scrivere»,<sup>5</sup> offriva su “Tel Quel” un contributo sulla definizione di «spazio del linguaggio», anticipatrice della restituzione delle figure alla dimensione del racconto (1972); poco più tardi Tzvetan Todorov (1967) univa alla lettura sulle *Liaisons dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos (1782) l’abbozzo di un sistema di figure che comprendeva casi di «occupazione», di «spoliazione», di «pronominalità».

### 1.1. “Retorica generale”

Il Gruppo  $\mu$  imposta lo studio sulla retorica tentando, fin dall’inizio, di disimplicare procedure e categorie fondamentali. Nella prima fase di sistematizzazione teorica la prospettiva è ancora lessicale e a carattere sostitutivo, incentrata sul rapporto tra lo *scarto*, ovvero l’infrazione delle regole, e uno *sfondo* di attese normative che vanno colmate. Ma scarto e sfondo si manifestano insieme, nel consumo della figura. Prendendo in esame l’ipotesi di Fontanier secondo cui «la vera litote, che diminuisce più o meno l’effetto di una cosa – come del resto l’iperbole, ma in senso contrario – [...] è uno spostamento lungo una serie intensiva»,<sup>6</sup> il Gruppo  $\mu$  riprende da Quintiliano due tipologie di operazioni «sostanziali»: la soppressione (parziale o totale) e l’aggiunta (semplice o ripetitiva) di tratti semici. E le distingue dalle operazioni «relazionali», che influiscono solo sulla permutazione dell’ordine delle unità, e non sulla loro natura. Vengono classificate *metabole* (mutamenti) che riguardano il piano dell’espressione – l’aspetto sonoro o grafico delle unità (*metaplasm*, es.: sincope, allitterazione) o la struttura della frase (*metatassi*, es.: zeugma, polisindeto) – e metabole che riguardano il piano del contenuto – i gruppi di semi di un’unità (*metasememi*, es.: sineddoche, antonomasia) o il valore semantico di una frase (*metalogismi*, es.: ironia, iperbole). Molto importante è l’assunto che mai le figure «inventano» le categorie, né queste ultime presiedono dall’esterno alla costruzione delle configurazioni. Le cariche delle grandezze paradigmatiche sono invece esercitate da dispositivi retorici, i tropi appunto,

<sup>5</sup> Cfr. Fontanier 1821. A un secolo e mezzo dalla sua apparizione, l’opera ricompare nella collana *Science de l’homme* curata proprio da Gérard Genette. La riedizione del 1968 comprende il manuale, il libro sulle *Figures autres que les tropes* e un’introduzione dello stesso Genette.

<sup>6</sup> Cfr. Fontanier, *ibid.*, cap. iv, 0.6.3 ripreso in Gruppo  $\mu$  1970, p. 205.

che traducono relazionalmente stati di rafforzamento, di indebolimento o di neutralizzazione.<sup>7</sup> Delegati a rafforzare lo status delle categorie nel discorso, i tropi lasciano emergere forze e tensioni della semantizzazione, provocando curiose distorsioni degli attori coinvolti nel processo comunicativo. L’idea avrà il suo pieno sviluppo in seguito, quando l’applicazione delle regole individuate ai domini della letteratura e del visibile impegnerà gli autori a passare dalla taglia della parola a quella dell’enunciato.

### 1.2. “Retorica della poesia”

L’elaborazione di un *organon* per spiegare l’efficacia degli atti linguistici non mancò di suscitare l’interesse dei filosofi di impostazione ermeneutica. Si conoscono le ragioni delle dispute tra i neoretori e Paul Ricœur, che nel suo *La métaphore vive* (1975) dedica ai fondamenti di *Retorica generale* pagine penetranti. Prima fra le accuse è l’arresto alla metafora-parola, dovuto alla convinzione che i cambiamenti semantici si limitino a nuclei di termini. Tale scelta viene contestata da Ricœur calcolando formati di significazione più ampi. L’équipe di Liegi accoglie la critica e nella prima fase successiva<sup>8</sup> sposa il concetto di isotopia e passa a considerare le figure come insiemi connettivi che permettono il riconoscimento di più livelli di omogeneità del discorso. La retorica provoca rotture di isotopie («allotopie») da valutare retrospettivamente. L’analisi viene estesa ai livelli plastico e fonologico (isoplasmia e isofonia), per esplorare sul piano dell’espressione il fenomeno dei campi aperti dall’iteratività.

Al tentativo di sondare su sistemi particolari il modello progettato nel 1970 risponde, dapprima, la stesura di *Rhétorique de la poésie* (1977). Nell’approccio teorico assunto dal Gruppo  $\mu$ , qui focalizzato sulla for-

<sup>7</sup> La concezione che il Gruppo  $\mu$  ha delle figure ricorda da vicino la teoria sposata da Greimas (1966) nell’approccio alla composizione semica dei lessemi, riasumibile nell’ipotesi che ogni oggetto è un concetto sintattico. Grazie alla lettura delle sue *determinazioni*, si profilano differenze che fondano i sistemi di valore. Per il semiologo lituano solo la messa in scena sintattica rende conto di come avvenga l’incontro fra l’oggetto e i valori che vi sono investiti. È proprio l’assenza della dimensione discorsiva a provocare la distanza, nello schema di Bernard Pottier (1965), tra il pacchetto dei semi che organizzano metalinguisticamente la rappresentazione di una poltrona e il lessema terminale *poltrona*: le categorie semiche vengono qui annoverate senza alcun rapporto con il loro svolgimento sintagmatico o con il progetto di un soggetto.

<sup>8</sup> Cfr. Gruppo  $\mu$  1976 e Minguet 1979.

ma del contenuto, il testo poetico è «la soluzione di un conflitto attraverso il linguaggio, l'organizzazione coerente di forze opposte» (Gruppo  $\mu$  1977, p. 107). Nella sua poli-isotopia esso media, alla stregua del mito,<sup>9</sup> l'opposizione tra *Anthropos* e *Cosmos*. Consacrando buona parte della trattazione alle manipolazioni operate dai poeti sulla dimensione temporale, l'équipe supera la visione convenzionale della linearità dei processi linguistici e segnala i pregi degli ordinamenti *tabulari*, ossia dei modi di scrittura che utilizzano la pagina come *tabula*. È una scelta che deriva, a nostro parere, dalla possibilità, generalmente ignorata, che «antitesi e gradazione delle figure retoriche diano vita ad un'immaginaria stesura geometrica del testo» (Ducrot-Todorov 1972, voce *Figura*).<sup>10</sup> La concatenazione *di fatto* viene piegata a *effetti* di simultaneità. Significativamente, gli autori puntano il dito contro la dimenticanza di quelle che chiamano «metabole del supporto», ovvero le variazioni del medium grafico e tipografico del messaggio. Attingono alla poetica delle avanguardie per sottolineare il lavoro condotto, già da Mallarmé, sulla materialità del linguaggio, «*trait d'union* con la gestualità della scrittura, con la voce, con il corpo» (p. 192) e all'origine del transito dal regime della metafora al regime dei giochi di parole (calembours, indovinelli, mots-valises-, antistrofi...). Questi ultimi instaurerebbero non un'analogia ma un'alterità di senso, in virtù della quale il *Logos*, elemento mediatore classico, assumerebbe una forma dialettica. Nelle

<sup>9</sup> La scuola di Liegi si richiama, tramite Greimas (1966) e la sua ricerca sui modelli di trasformazione nel racconto, all'analisi strutturale sul mito di Edipo compiuta nel 1958 da Claude Lévi-Strauss. Il discorso mitico mette in correlazione, a livello profondo, due categorie semantiche eterogenee, che tratta come fossero i contraddittori di un solo microuniverso. La sua sintassi fondamentale consiste nell'asserirli alternativamente come veri, o meglio, come scrive Greimas (p. 288) «allo stesso tempo come insoddisfacenti ed inevitabili».

<sup>10</sup> Avallando l'ipotesi che per percepire il ritmo sia necessario annullare il tempo di lettura tradizionale, gli autori propongono un inventario di figure secondo le diverse forme della strutturazione temporale. Con esempi tratti da liriche d'età moderna, mostrano che l'anagramma è espressione di un «tempo disordinato», che l'enjambement fa cogliere un «tempo discontinuo e disforico», che il palindromo e il chiasmo fanno essere un «tempo reversibile», che l'allitterazione è costitutiva di un «tempo elastico», espanso o contratto, «a riprova dell'aspetto diagrammatico del linguaggio, rivelato a livello del significante e più volte messo in risalto da Jakobson» (Gruppo  $\mu$  1977, p. 148). Oltre alla rima, l'anafora e l'onomatopea convocherebbero un «tempo ciclico, ripetitivo». Dal lavoro di analisi deducono che «la poesia è un moto di rimotivazione sistematica non solo del segno linguistico, ma anche della sintassi» (p. 161).

analisi dei calligrammi di Edward Cummings e delle poesie concrete di Ian Hamilton Finlay gli autori affermano che è il portato di una retorica plastica e figurativa<sup>11</sup> ad assicurare la mediazione.

## 2. Trattato del segno visivo

L'arco di tempo che separa l'indagine del linguaggio poetico dalla terza e ultima fatica collettiva trascorre rafforzando il dialogo con gli psicologi della Gestalt e descrivendo testi iconici e astratti, attività che la stabile partecipazione a famose riviste documenta. Il numero dei componenti del gruppo si riduce intanto ai nomi di Edeline, Klinkenberg e Minguet. Nel 1992 esce il *Traité du signe visuel*. Quadri, fumetti, copertine, vignette satiriche, sculture, installazioni, manifesti pubblicitari, mappe del metrò, piante topografiche, grafi di circuiti elettrici sono esaminati dal Gruppo  $\mu$  considerando le proposte di trasformazione dei fenomeni del mondo avanzate dall'istanza che produce. Il volume affronta il tema della retorica dell'immagine curando sia la fase produttiva, inerente alle tecniche di organizzazione del discorso, sia la fase ricettiva, in termini di natura e di variabili tensive della dialettica tra *grado percepito* e *grado concepito*. L'enunciatorio è chiamato a stabilire, di volta in volta, in che modo ciò che percepisce (piano della manifestazione) traspare su ciò che concepisce (struttura di organizzazione immanente, che dipende dalle competenze «grammaticali» dell'interprete) e quali tensioni si generano nella coincidenza tra i due livelli, quando scatta cioè il disinnescamento dei meccanismi di combinazione sintattica. Per studiare gli equivalenti visivi della metafora e del paragone, ma anche per introdurre tra l'una e l'altro possibili varianti, gli autori adottano la categoria *in absentia/in praesentia*; e ritenendo importante sapere se le figure siano sovrapposte o separate, impiegano la coppia *coniunzione/disgiunzione*. Incrociando le opzioni, ottengono quattro tipologie relazionali. L'interpenetrazione (*in praesentia* congiunta: i «gatti-caffettiera» di Julian Key per i manifesti del caffè *Chat noir*), commensurabile per il Gruppo alle parole-valigia della lingua verbale, ci sembra la più interessante. La teoria sul visivo tiene conto dell'esperienza di fruizione dello spettatore, al punto che costituenti, tratti e dimensioni del linguaggio plastico teo-

<sup>11</sup> «Si può dunque parlare di iconosintassi, principio organizzativo di tutti i calligrammi». Cfr. Edeline 1977.



rizzato ricevono globalmente la denominazione di *percettemi*<sup>12</sup> e contemplano stadi di transizione, zone di instabilità, difetti ed eccessi. La grammatica del sistema è modellata su premesse fenomenologiche, che restano però lontane dalle eccedenze del versante soggettale, ovvero dal conferire alle sensibilità del corpo la signoria sul discorso. Perciò, il grado concepito non sorge come autonoma interpretazione della mente del fruitore; è sempre sotteso al testo nell'allestimento dello scarto. È l'isotopia dell'enunciato, dovuta principalmente all'azione del dispositivo plastico, che produce il grado zero locale. Lo vedremo meglio più avanti.

### 2.1. Snodi teorici e metodologici

Inquadrato il ruolo del Gruppo  $\mu$  nel panorama degli studi internazionali, offriamo qui di seguito al lettore un bilancio del lavoro del *Trattato*, nelle problematiche speculative e nelle formulazioni metodologiche per noi più rilevanti.

#### 2.1.1. Questioni teoriche

1) *Accezione del rapporto tra percezione e significazione*. Rammentando la celebre distinzione che fa Eco (1971a) fra strutturalismo ontologico e strutturalismo metodologico, l'équipe di Liegi mostra di propendere per la seconda linea, senza tuttavia liberarsi dal credo in un'oggettività e in una fenomenologia "realiste". Gli autori ritengono, cioè, che al di qua del dominio della conoscenza, prima di ottenere lo status di segni, si diano, nella vita reale, stimoli provenienti da cose e nostre risposte "primarie".<sup>13</sup>

In campo metodologico il Gruppo aderisce alla prospettiva fondamentale di Nelson Goodman (1968) del segno come ricostruzione, e non copia, degli *entes* del mondo. Allo schema a triangolo della tradizione peirciana, dipendente dall'ancoraggio a una referenza esterna (fig. 1), subentra, nel *Traité*, l'ipotesi di un referente inglobato nel sistema, funitivo di relazioni di trasformazione con il significante. Il manuale di Klinkenberg (1996), del quale riportiamo un estratto in appendice

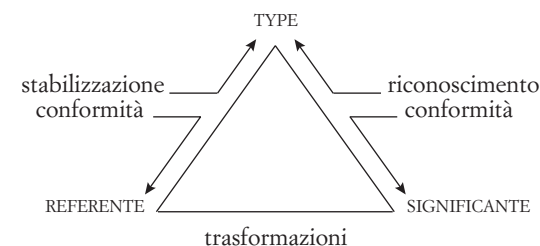


Figura 1. Triangolo semiotico (detto "di Ogden e Richards")

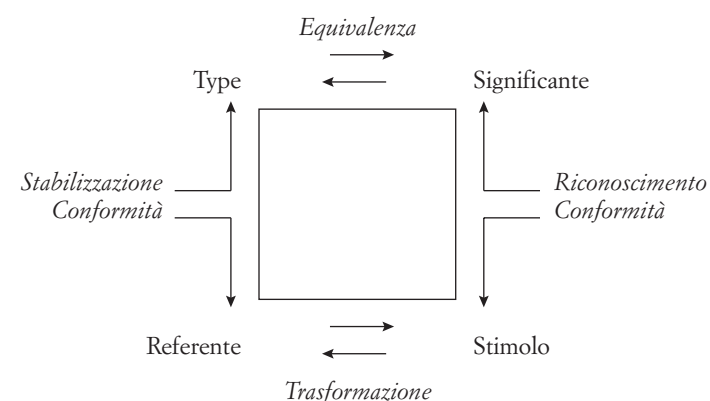


Figura 2. Modello semiotico tetradico (Gruppo  $\mu$ )

al nostro volume, presenta infine un *modello tetradico* (fig. 2). Qui l'accordo tra lo *stimolo*, nuova componente, e il *referente*, ora membro di una classe, sottrae il segno, almeno in circostanze epistemiche, al giogo dell'originarietà ontologica.

Il modello tetradico, strumento di esercizio speculativo, dà sia elementi che sono «esseri di ragione», sia processi pienamente semiotizzati, culturalizzati. Il referente, «attualizzazione del significato nelle vesti di un oggetto, di una qualità o di un processo», e lo stimolo, «supporto attivo del segno, sua dimensione fisica, percetto», implicano la presenza di filtri creativi e interpretativi. E se il significante viene concepito come insieme di stimoli visivi corrispondenti a un tipo iconico stabile (per cui entrano in gioco sistemi di aspettative), si insiste però nel dire che il tipo, prodotto delle nostre esperienze e conoscenze enciclopedi-

<sup>12</sup> Il termine, come gli autori ricordano nel capitolo sul segno plastico, è stato coniato da Max Bense (1969) per la definizione del suo «linguaggio visivo rigoroso».

<sup>13</sup> È l'ipotesi che permea la trattazione di Eco (1997) sull'iconismo, basata sulla distinzione tra modalità *alfa* e modalità *beta*, cioè sulla differenza tra una fase di percezione degli stimoli e una fase di concettualizzazione.

che, garantisce un'equivalenza tra stimolo e referente che è «di identità trasformata». Insomma, varrebbe forse la pena di considerare la formulazione del quadrato lasciando *a latere* le supposizioni sul reale. Del resto, presentando come proprietà interne sia il referente sia lo stimolo, il modello confuta le suddette presupposizioni e sussume l'inventario dei comportamenti umani dentro pratiche di significazione.<sup>14</sup> Agisce anzi un movimento doppio: da una parte gli stimoli vengono categorizzati nel modello, dall'altra è il modello che prende la forma completa dell'esperienza, a partire dalla fase della percezione. Grande merito va attribuito, per questo, ai lunghi e continuati rapporti che il Gruppo  $\mu$  intrattiene con la fenomenologia di Merleau-Ponty e con altre scienze: soprattutto l'ottica, la psicologia della forma, la psicologia della visione. Come emerge con chiarezza nelle prime pagine del *Trattato*, gli studiosi belgi riscoprono il principio di prossimità di Walter Gogel (1978), definendolo «un'ipotesi sui gradi di coerenza del mondo» e le idee di Rudolf Arnheim sulle discriminazioni variabili tra figura e sfondo; ripropongono la coppia di termini accomodazione/assimilazione, resa celebre da Jean Piaget, e le nozioni, sviluppate da Abraham Moles (1971), di *forma* («prevedibilità parziale»; non esiste mai in se stessa, non è che percepita) e di *pregnanza* («forza coercitiva che una Gestalt esercita sullo spirito dello spettatore»); valutano la legge cromatica dell'addizione grigia, «quando il mondo si proietta su di noi», e il meccanismo dell'inibizione laterale, «dove è l'uomo a proiettare il proprio schema corporeo sul mondo». Tali aperture permeano di valori del sensibile il funzionalismo simbolico del *worldmaking* di Goodman e immettono, negli studi sulla significazione, il dinamismo vitale proprio ai fenomeni di intersoggettività. Lunghi dal ridurre il tema della creatività all'ambito del *problem solving*<sup>15</sup> e gli atti percettivi a meccaniche procedure di riconoscimento, il dialogo con altri campi del sapere porta la retorica del Gruppo  $\mu$  a «smettere di guardare le cose con gli occhi dell'abitudine» (Klinkenberg 1996, p. 13).

<sup>14</sup> Il vecchio triangolo di Ogden e Richards assegnava invece un posto al referente che non ne variava la natura. Lo status, rispetto al significativo e al tipo, rimaneva esterno, extrasistemico.

<sup>15</sup> Gli psicologi della forma valutano la costruzione dell'opera d'arte con la teoria del *problem solving*, o «pensiero produttivo». Tutto ciò che riguarda la ristrutturazione del campo, ovvero il conferimento di un nuovo ordine a dati percettivi e cognitivi già immagazzinati, sarebbe dovuto alla capacità dell'artista di collegare informazioni diverse per arrivare a risolvere un problema.

II) *Messa in scena delle interazioni tra percepire e produrre*. L'edizione originale del *Trattato* si apre con una panoramica sulle teorie filosofiche, sui programmi dell'estetica scientifica e sulle principali controversie semiotiche relative al linguaggio visivo. Rispetto all'ipotesi di Jean-Joseph Goux (1978), che pone il figurativo come norma e il plastico *a priori* come scarto, si afferma, sin da queste pagine, la *continuità tra i due linguaggi*, dal momento che «il vero progetto del pittore, o del disegnatore, o del cineasta non consiste in un adeguamento al reale [...] ma è già e sempre una selezione in rapporto a ciò che viene percepito» (Gruppo  $\mu$  1992, p. 23). È una dichiarazione valida specie se consideriamo che la struttura del segno iconico proposta dal Gruppo è l'unica a porre in risalto le interazioni tra percepire e produrre. Che varietà di apparizioni mostra il mondo naturale? E quali cambiamenti intercorrono dal percepito alle procedure di costruzione retorica dell'immagine? Oltre alle categorie della *conformità*, della *stabilizzazione* e dell'*identificazione*, particolarmente interessanti si rivelano, sull'asse stimolo/referente, i casi di *trasformazione*. La proposta dell'équipe di Liegi nasce dall'incontro con le modalità di produzione segnica del *Trattato* di Eco (1975), in particolare con la *ratio difficilis* dell'invenzione. Ma l'ipotesi, rimasta allo stadio potenziale, si fa operativa. Sulla base dell'equivalenza garantita dal tipo, classe a caratteristiche concettuali che si forma per processi che integrano e sedimentano vissuti, lo stimolo, divenendo significante, «narrativizza» il referente. Può accadere attraverso modalità *geometriche*,<sup>16</sup> se il soggetto che produce gioca su cambiamenti di dimensione e/o di orientamento, oppure *analitiche*, se questi lavora con tecniche di discretizzazione e di filtraggio cromatico e/o di luce; ma l'istanza di produzione si serve spesso anche di variazioni *ottiche*, relative a fenomeni di riflessione e di rifrazione, alla profondità e alla nettezza di campo, e *cinetiche*, in grado di inscrivere nell'immagine angolazione e distanza da tenere per una lettura soddisfacente. Così, il type vale in virtù delle metamorfosi che subisce, è – come sostiene a più riprese Rastier – «una famiglia di trasformazioni». Comprende sia semi *inerenti*, ovvero tratti generici e specifici, sia semi *afferenti*, che è il contesto a mettere in causa, modulandone il significato.

III) *Influenza degli stili di percezione e di ricezione*. Nella Neoretorica si afferma che la costituzione del discorso trattiene «qualcosa al tempo

<sup>16</sup> Come Eco (1975), anche il Gruppo  $\mu$  non manca di ricordare, a questo proposito, gli studi intrapresi da Volli (1972) sulle corrispondenze topologiche.

stesso del soggetto e dell'oggetto, da una parte conservando marche di appartenenza culturale, dall'altra indicando le scelte operate» (Klinkenberg 1996, p. 401). L'organizzazione sintattica di una figura è quindi sempre da pensare attraverso mediazioni dell'istanza enunciante, sia essa individuale o collettiva. Inoltre, come ben mostra la specificità del cinetico, le operazioni di trasformazione non si fermano alla nascita della figura, proseguono nel lavoro di percezione e di interpretazione che ne fa lo spettatore: mediazioni dell'istanza enunciataria. È un punto per noi molto importante. Se si parla da sempre di stile in riferimento ai processi di produzione dell'opera, che cosa ci impedisce di stimare che esistano anche stili di percezione e di ricezione, con elementi di similarità e di contrasto, nuove forme di creazione – quando la testualità li renda linguisticamente pertinenti – che fanno ancora differenza?

iv) *Rimotivazione culturale del segno*. Riprendendo il tema di una disputa tra Göran Sonesson (1989), da un lato, e Jean-Marie Floch e Félix Thürlemann, dall'altro, gli autori si chiedono se le opposizioni plastiche rintracciabili negli enunciati valgono solamente *hic et nunc* o facciano invece parte di sistemi universali. L'interrogativo risponde alla necessità di attribuire significazione autonoma alla dimensione astratta del visibile, così da superare il fraintendimento che il piano del contenuto sia arbitrario o limitato alla natura referenziale del segno.

In generale, la semantica plastica riposa, per il Gruppo, su valori affettivi e su disposizioni fisiche o psichiche. I primi sono chiamati in causa soprattutto a proposito del colore, le seconde vengono menzionate rispetto alla tridimensionalità, alla tattilomotricità e all'espressività della testura, ma anche in merito al potere termico della costituente cromatica. Per quanto riguarda il parametro della forma, l'équipe riconduce gli assi topologici alto/basso, sinistra/destra, davanti/dietro, in essa compresi, a concetti legati alla percezione e all'uso sociale dello spazio.<sup>17</sup> Viene ricordata l'analisi delle preposizioni spaziali condotta in linguistica da Claude Vandeloise (1986). Sistemi strutturali tensivi reggono le sottoarticolazioni della forma. La *repulsione* regola il rapporto posizionale tra figura e sfondo, la *dominanza*, forte o debole, dà senso ai contrasti di dimensione, l'*orientazione* fa capo all'equilibrio ed è determinata dalla forza di gravità. Ma il capitale di energia di cui è

<sup>17</sup> È così che possiamo estendere all'ambito del visivo, contro l'idea dell'arbitrarietà dei sistemi, le riflessioni condotte da Lakoff & Johnson (1980) sulla metafora linguistica.

provvisto ogni formante ha anche una risonanza enunciativa. Ammettendo tra i loro elementi il *punto focale*, definito «luogo geometrico della percezione» (p. 117), e la scala di osservazione, vale a dire il punto di presa dal quale si giudica la taglia degli oggetti, sia la *posizione* che la *dimensione* includono come coefficienti semantici gli attributi percettivi dell'interprete. E l'ambito che riguarda propriamente gli aspetti della "manifattura", o se si vuole le circostanze di interazione tra materia ed energia, inscritti da Fontanille (1999) nell'ordine della «sintassi sensorio-motoria», rileva qui dell'idea della conversione, per efficacia discorsiva, in «suggestioni motorie» (p. 105) indotte nell'enunciatario. Sono movimenti di apostrofe retorica previsti e regolamentati dal testo. L'équipe di Liegi lamenta una mancanza di chiarezza nella descrizione del modo in cui si costituiscono le omologazioni. Gli accoppiamenti stabiliti da Floch (1981) sarebbero macroscopici e lascerebbero fuori troppi residui sul piano dell'espressione, possibilmente validi per il funzionamento di rapporti retorici.

#### 2.1.2. *Questioni metodologiche*

1) *Valutazione della logica plastica*. Da valutare nella sua originalità è la teorizzazione del sistema plastico, esplicitamente detto autonomo, *solidale* al piano figurativo e le cui categorie si formano integrando le riflessioni sull'attività percettiva. Come già accennato, la concezione del segno plastico ha la sua chiave di decifrazione nell'uso del termine *percettema*, che fa da ombrello alle tre costituenti del linguaggio. Le categorie eidetiche e cromatiche del modello greimasiano diventano, nello schema disposto dal Gruppo  $\mu$ , *formemi* e *cromemi*, e ad essi si affiancano i *testuremi*, unità percettive della testura. Manca il corrispettivo della dimensione topologica, i cui assi alto/basso, e sinistra/destra vengono però assorbiti nelle sottoarticolazioni della posizione e dell'orientamento che caratterizzano il parametro della forma. Le scuole postgreimasiane hanno a nostro parere ignorato i vantaggi che il punto di vista del Gruppo avrebbe potuto apportare sulla conoscenza delle dinamiche eidetiche e cromatiche. Alludiamo, prima di tutto, alle considerazioni sullo status dello sfondo e sulla distinzione tra *campi*, *limiti* e *contorni*. Così, riconosciuto a Thürlemann il merito di avere predisposto lo schema delle proprietà, Klinkenberg e compagni gli muovono un interrogativo legittimo: che cosa ci permette di decidere, essendo le configurazioni cromatiche costituenti delle eidetiche, quel che si dà come figura e ciò che resta come sfondo? E se quest'ultimo fosse da considerare, alla pari, figura? La componente cromatica, na-



scendo invece dall'incontro fra uno stimolo, prodotto della luce e della curva spettrale della superficie colorata, e il nostro sistema di percezione, sottende i tratti della *dominante*, della *saturazione* e della *luminosità*, (o *brillio*),<sup>18</sup> include la luce nel suo ruolo costitutivo, più tardi esplorato da Fontanille (1995), prevede il verificarsi di fenomeni di trasparenza. Nell'interesse per le regole di associazione armonica, l'ampia ripresa delle teorie di Henri Pfeiffer (1966), di Johannes Itten (1978) e di Michel Eugène Chevreul (1838) favorisce un'indagine dei *cromemi* nei loro rapporti quantitativi e qualitativi, nelle loro misure graduate più che discrete. Coerentemente, anche la prima importante sistematica della testura, proprietà imprescindibile del testo artistico, nasce traendo spunti più dalla psicologia che dalla storia dell'arte. La scuola di Liegi considera riconducibili a questo parametro le qualità della materia, i tempi e i modi della manipolazione, le sensazioni in grado di produrre. In dipendenza dalla microtopografia degli elementi che "tessono" la superficie, si creano equivalenze sinestesiche tra percezione visiva e percezione tattile. Il problema viene intelligentemente studiato differenziando *grana* e *macula*, e per ciascuna di esse le sotto-componenti *supporto*, *materia* e *maniera*. Conseguenze per le ricerche a venire potrebbe avere la classificazione del pigmento in *minerale*, *naturale*, *organico* e *metallico*, finora creduta semioticamente non pertinente, ma che invece produce senso sia per un diverso modo di emanare luce, o di relazionarsi a una fonte luminosa, sulla base dunque delle morfologie percepibili nella quotidianità, sia perché legata, a livello più profondo, a una fisica dell'elementale densa di valori. Insistendo infine sulla distanza critica per la discriminazione, il Gruppo  $\mu$  corrobora il senso del gioco interattanziale che lega opera e interprete e suggerisce la possibilità dell'oscillazione tra attività integratrice e attività disintegratrice, in un duello tra l'apparire della figura e il manifestarsi delle texture.

2) *Principi di articolazione sintattica nell'opera*. A differenza delle altre scuole, Klinkenberg e compagni lavorano molto sui rapporti di reciprocità delle figure nei sintagmi, suscettibili di innescare luoghi di convergenza ("poli") e reti di tensioni. La componente eristica del senso, cru-

<sup>18</sup> In realtà anche Thürlemann, nella definizione della voce *Cromatica* (*Categoria*) in Greimas & Courtés (1986), aveva distinto dai *radicali cromatici* i tratti del *valore* (o della *luminosità*) e della *saturazione*, ai quali aveva inoltre affiancato la sottocategoria a-cromatica *nero vs bianco*. Tali articolazioni prescindevano, però, dall'influenza dell'attività percettiva.

ziale nella comunicazione retorica, li porta a ragionare sui principi dell'articolazione sintattica. Ora, si dà il caso che l'assetto dato dal Gruppo alla categoria dei formemi – *posizione*, *dimensione* e *orientamento*, retti dai rispettivi assi semantici *repulsione*, *dominanza* ed *equilibrio* – abbia forti analogie con la nota Teoria dei casi di Hjelmslev (1935). La riproponiamo nella schematizzazione di Massimiliano Picciarelli (1999):

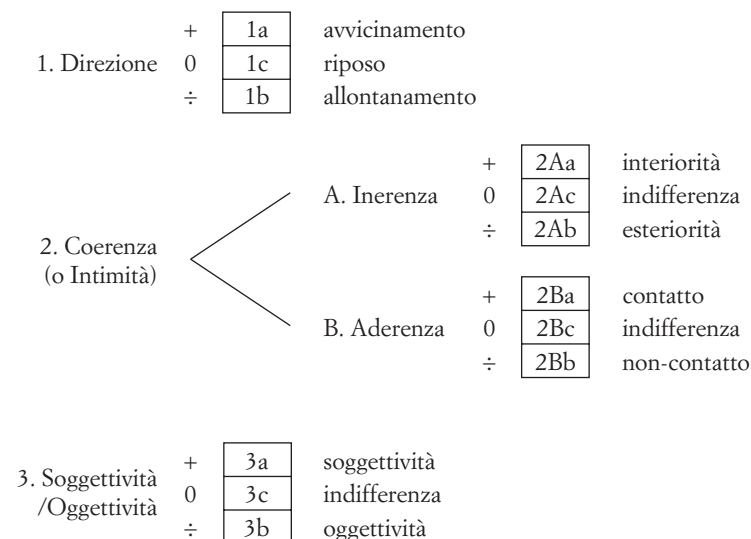


Figura 3. M. Picciarelli, Schema della teoria dei casi di Hjelmslev

Hjelmslev ritiene necessario un modello che valuti i tratti della *direzione*, con i due poli dell'avvicinamento e dell'allontanamento, della *coerenza* (o intimità), fattore distinto in *Inerenza*, potenzialmente *interiore* o *esteriore*, e *Aderenza*, che può manifestarsi nei modi del *contatto* o del *distacco*; e della *Soggettività/Oggettività*. Si parlerà di *direzione* se la forma si avvicina, se attende o se si allontana; di *coerenza*, in una diatesi del verbo riflessiva, quando appunto la forma inerisce a sé – e la disposizione sarà in quel caso introspettiva (intransitiva), o impassibile, o estroversa (transitiva) – oppure esplicitamente attiva, aderendo alla presenza d'altri nei modi del contatto, dell'equilibrio, o invece del divario; di *posizioni attanziali*, quando risulta forza dominante, quando resiste indifferente, o se si lascia sopraffare. In modo non dissimile, Paul Klee (1970, p. 450) formula una preziosa riflessione filosofica sull'etica nei

rapporti sociali, che è parallelamente un precetto per il “benessere” delle sintassi plastico-figurative:

Quando dei corpi si toccano, si manifesta una certa sete d'avventura; se questo non avviene, meglio mantenere la distanza, e la distanza dovrà mantenersi armonica. L'avvicinarsi e l'allontanarsi devono essere organici, armonici. Nei punti dove, in seguito alla mescolanza di cose dello stesso genere, insorgono complicazioni, dobbiamo fare particolare attenzione. Qui sta infatti la possibilità della libertà, qui si può uscire fuori dal seminato o raggiungere il massimo risultato artistico. La mancata riuscita può derivare dal fatto che non si è calcolato il reciproco effetto di cose diverse o che i valori non sono stati scelti bene. Questo vale soprattutto laddove le cose siano sovrapposte o accostate.

Proviamo a parafrasare: figura e persona non sono individui, ma membri di collettività che si attraggono o si respingono, combaciano o non si incastrano, intrattengono comunque rapporti di forza. L'elemento esprime innanzitutto piccole sollecitazioni, anche solo stando in guardia. Può quindi integrarsi in rapporti perduranti, continui e stabili, non vincolati alla contiguità spaziale; mantenere coordinazioni deboli, passeggiere; spezzarsi e risaltare per urti e dissonanze. Nel convergere poi, caso in cui sia figure sia persone non smettono di agire, gli orientamenti di richiesta e le mosse di risposta devono ancora essere ponderati, sempre che ne valga la pena, e purché non siano stati commessi errori di valutazione. Ma questo accade quando ci si limita al distacco, ad accostamenti o a mere sovrapposizioni, non se si tessono le cose dall'interno.

Se ne deduce che le eterogenee dinamiche di organizzazione dei piani di superficie sottendono l'invariante di scenari di intersoggettività, validi principalmente a livello enunciativo, ma sempre per le trasformazioni modali di un fruitore. L'opera più astratta diventa intelligibile in virtù del fatto che le diverse forme adoperate entrano in un ordine che le fa valere, l'una rispetto all'altra, per un potere di espressione essenzialmente vitale.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Vedi anche Thom (“*Locale e globale nell'opera d'arte*”, 1983, ora in Fabbri, a c. di, 2006), il quale definisce «effetti figurativi» i risultati dei meccanismi interattanziali di regolazione tra le qualità attive delle *pregnanze*, che investono e si propagano nello spazio, e le forme *salienti*, che si staccano da uno sfondo continuo. «La combinatoria dei fattori (S – S; S – P; P – S; P – P) genera una tipologia di collisio-

Le modalità di montaggio interno adottate nella *parole* visiva, a livello sia figurale che iconico, andrebbero interpretate colmando il divario tra finzione ed esperienza, assegnando alle forme rintracciabili di “allontanamento”, di “armonia”, di “complicazione”, perfino di “libertà”, il portato che esse hanno nelle prassi dell'interagire collettivo. È l'opera, intesa come *costrutto del collettivo*, a restituirle alla luce.

3) *Nozione di iconoplastico (figura-relazione-retorica)*. La continuità fra i due linguaggi. Alla dicotomia, spesso mantenuta, tra dimensione plastica e dimensione figurativa, la scuola di Liegi risponde formulando la preziosa ipotesi dell'iconoplastico, che verte sulla concomitanza dei due linguaggi: si definisce figura iconoplastica il risultato di operazioni retoriche compiute nella congiunzione dei due piani, a partire dalla manifestazione di una ridondanza enunciativa che può essere plastica o iconica. Anziché separare la valutazione della «logica seconda» (Greimas 1987) dalla lettura dei significanti del mondo naturale, l'analista è chiamato ad apprendere i livelli di omogeneità, le tensioni, i gradi di libertà, i passaggi, le demarcazioni, le irruzioni. Plastico e figurativo sono adjuvanti reciproci, ma si determinano casi in cui i limiti del primo interferiscono con quelli del secondo. Così, se la ridondanza concerne specificamente tratti figurativi, si possono ipotizzare in atto deformazioni e cambiamenti dell'iconico (Hokusai, *La Grande Vague*; Paul Cézanne, *La route près du lac*); se essa riguarda invece la struttura iconica, è allo scopo di servire l'evoluzione di una logica plastica particolare (un fregio, dove elementi identificabili rientrano in un ordine di ripetizione ritmica). Dagli esempi offerti, attinenti tanto alla categoria della forma che a quelle del colore e della testura, si capisce bene come in causa non sia mai la sterile ricerca di analogie e di estensioni metaforiche. Domina, anzi, l'interesse per la costruzione di un fare ricettivo attivo, con tecniche che inducono principalmente «effetti di oscillazione» e stati di *suspence*.

4) *L'intenzionalità artistica come competenza modale*. L'indagine sulle tecniche di geometrizzazione della figuratività (cap. VI) consente di approfondire il tema dell'intenzionalità artistica. Il vuoto che separa il modo di esistenza virtuale dalla realizzazione viene colmato da un parco di soluzioni e di alternative. La scuola belga sottopone a esame

ni e di ostacoli, confluenze e scissioni, che strutturano l'intera sfera del simbolico» (Fabbri 2006, p. 15).

una procedura frequentissima nelle attività di produzione, funzionale a migliorare la visibilità, ma spesso spinta talmente oltre da mancare l'obiettivo. La stilizzazione viene definita un «rilevamento retorico delle soglie di uguagliamento» e in quanto tale è perseguibile tramite operazioni di soppressione, ma anche con interventi di aggiunta. Dalle prime discenderebbero figure di sineddoche, i secondi raggiungerebbero al contrario livelli di incisività iperbolica. Come dimostrano gli autori, si tratta di un *modus* applicabile tanto a grandezze eidetiche, con atti di geometrizzazione, che a configurazioni cromatiche, per esempio attraverso manovre di filtraggio, e testurali, con pratiche di omogeneizzazione, passando dai «difetti» del diagrammatico agli «eccessi» dell'iperreale. Per capire quanto vi corrispondano specifici modelli di universo, l'équipe schiude l'orizzonte di analisi a esemplari di culture e di epoche differenti. La nozione di stilizzazione viene a misurarsi così con le ipotesi formulate a proposito delle piramidi d'Egitto, dei tappeti d'Oriente, della statuaria degli Indiani d'America, del gioco del *tangram*, di un quadro astratto di Bart Van der Leek. Ragionando in termini di variazioni semantiche, l'impatto con determinati eccessi di presenza, o al contrario con manifestazioni di grande esiguità, porta gli autori del *Trattato* a calcolare la resa della verosimiglianza rapportandola a «scale», a gradazioni di senso. È un dibattito che mette in campo la differenza tra il valico di soglie e il raggiungimento di limiti – variabili per periodi, ambiti e sistemi di valori.

5) *Figure della cornice*. Lo studio del Gruppo  $\mu$  sulla cornice ha infine la particolarità, a differenza delle altre ricerche sull'argomento, di non riguardare soltanto la funzione dell'oggetto empirico che isola la zona del discorso dallo spazio attorno. Si riferisce, più in generale, all'esercizio della demarcazione, o meglio, all'artificio dell'*inquadramento*, passibile di essere svolto da operatori di tipo diverso. I teorici del gruppo differenziano il bordo, o cornice propriamente detta, dal contorno, che fa invece parte della figura e la delimita rispetto alle unità concomitanti. Proseguono quindi ritenendo pertinenti per la significazione discorsiva, in sé e nelle relazioni che intrattengono, il dispositivo ad azione inglobante, i tratti morfologici del suo spazio delegati a renderlo figura e i campi ritagliati e inglobati. L'interessante capitolo del *Traité* deve a nostro parere chiarezza, coerenza ed esaustività alla scelta di criteri rigorosi per la costituzione del corpus. Non sempre accade che la pratica di una teoria e le procedure di organizzazione e di ottimizzazione dell'indagine siano condotte in modo da far essere la struttura un'«entità

autonoma di dipendenze interne» (Hjelmslev 1943). È vero che tanto Louis Marin (1988) quanto Victor Stoichita (1993) meditano molto più attentamente sul potere presentativo e metapittorico del *parergon*. Marin insiste sulla cornice come luogo privilegiato di ostensione politica e ideologica, espediente empirico per le istruzioni e le ingiunzioni rivolte allo spettatore; Stoichita lavora invece sulle funzionalità transitiva e riflessiva, sui giochi di sporgenza e di rientranza che contraddistinguono i diversi regimi di visibilità offerti da mappe, nicchie, porte, specchi, finestre, quadri interni. La messa in evidenza del loro status segnico, metodologicamente ottenuta attraverso la selezione e l'accurata analisi di motivemi,<sup>20</sup> ruota intorno ad alcune variazioni ottiche enucleate – distorsioni, compatibilità, incompatibilità, accomodamenti – che attualizzano, sul fronte enunciazione, le competenze dei vari operatori. Ma forse per lo scopo di arrivare a riconoscere tratti comuni, l'approccio del Gruppo  $\mu$  rende più evidenti norme e meccanismi di classificazione, elaborando, attraverso procedure comparative, una paradigmatica di costanti eterogenee (vedi p. 221). Mostrando in vigore la categoria delle invarianti soppressione/aggiunta, l'équipe di Liegi individua, rispetto al ruolo del contorno, casi di totale mancanza e fenomeni di indebolimento, bilanciati dalla tendenza all'espansione nello spazio. Sulla base della stessa coppia, gli esemplari compresi nel repertorio della cornice vengono distinti se rispondono alla finalità di garantire verifiche ai rapporti fra spazio interno e spazio esterno (*retorica del significato*), o se invece mettono a fuoco tipologie di manifestazione e mutamenti espressivi del solo *frame* (*retorica del significante*). I primi faranno valere esperienze di sconfinamento, di frontiera, di confino, di compartimentazione; i secondi renderanno intelligibili processi di distruzione, di magnificazione, di sostituzione plastica, di iconizzazione.<sup>21</sup> Nell'am-

<sup>20</sup> Si intende per *motivema* la realizzazione nel discorso di un motivo dato, ovvero la tematizzazione di un'unità discorsiva fissa e relativamente autonoma, a carattere migratorio da un testo all'altro, da una cultura all'altra, da un'epoca all'altra, perciò prodotto di traiettorie di tempo segnate dagli usi socioculturali. Cfr. la voce *motivo* in Fabbri (a c. di) 2007.

<sup>21</sup> Una concezione molto simile del rapporto tra *retorica del significante* e *retorica del significato*, meglio studiata sul piano dell'enunciazione, è stata offerta da Marin (1988, p. 202): «Ci sono anzitutto le figure di ostentazione, le figure dei bordi ornamentali, fiori e frutti, che tessono le bordure con la loro simmetria e la loro ripetizione programmata: nella sua operazione pura, la cornice mostra; è un deittico, un «dimostrativo» iconico: «questo». Ma le figure che guarniscono il bordo insistono sull'indicazione, la amplificano: la *deixis* diventa *epideixis*, la

bito, poi, dell'analisi sui livelli di congiunzione e di disgiunzione tra il telaio e l'enunciato, si considerano circostanze di cornice rimata e di cornice rappresentata, nonché situazioni di compenetrazione, osservando, soprattutto per le forme non costrette al supporto bidimensionale, "pretese" e "rinunce" del riquadro nei confronti della scena. Strategie enunciative complesse esplorano le risorse di un mezzo che solo un *pensiero a posteriori* può condensare come "vettore a potenza e ad intensità variabile" (p. 218). Tali ingredienti assicurano, manipolati negli atti di discorso, l'innescare di trasformazioni cognitive ed estetiche (basterà rievocare, nella categoria delle sostituzioni, gli esempi sull'utilizzo di materiali, formati e colori inconsueti). Per gli autori, tuttavia, la produzione di effetti molteplici non dipende unicamente dalle qualità significanti dell'oggetto e dall'incontro con l'istanza che le prende in carico restituendole poi di nuovo sensibilizzate; riguarda nell'insieme un problema di *ethos*. Approfondito altrove nel *Trattato*, il concetto si riferisce alle modalità di apparizione della figura e designa un fenomeno ripartito in tre stadi: *nucleare*, fase di pura potenzialità, quando l'*ethos* sarebbe esclusivamente provocato dalla struttura della figura; *autonomo*, ancora virtuale, perché riguarderebbe soltanto la morfologia e la sostanza espressiva in cui la figura si annuncia; *sinonimo*,<sup>22</sup> stadio finalmente realizzato essendo la figura parte di un contesto, identità riconducibile a un preciso orizzonte culturale che implica giudizi di valore. A nostro parere, però, una reazione etica puramente impressiva, esclusa dai circuiti dialogici della semiosfera, non ha alcun requisito per esistere, se è vero che, come scrive Ricœur (1986, pp. 111-113): «La percezione viene detta, il desiderio viene detto. [...]. La lettura è come l'esecuzione di una partitura musicale; segna la messa in atto delle possibilità semantiche del testo, è rendere proprio ciò che prima era estraneo, come vittoria sulla distanza culturale, ma anche come lotta contro l'allontanamento dal sistema dei valori sul quale il testo si stabilisce».

Al lettore il piacere di scegliere, adesso, la strada da seguire: se esaminare l'incidenza dei processi percettivi nella significazione o conoscere i passaggi tra percepire e produrre, esplorando la gamma delle tipologie di elaborazione segnica; se distinguere le ragioni del piano

plastico o dare risalto alle specificità di ricezione e di prensione che sorgono a provocare differenze interpretative; se concentrarsi sulla varietà delle combinazioni iconoplastiche, indagare le accezioni visive della cornice o attraversare i processi artistici per valutare gli stili secondo le strategie e i modi di esistenza semiotica interessati. La prodigalità di idee è per noi la risorsa primaria per un buon movimento di ricerca, che richiede germinazione, da terreni fertili, e diffusione.

---

"mostrazione" diventa di-mostrazione, il racconto di storia rappresentato diventa discorso elogiativo [...], articolato con lo spazio dello spettatore».

<sup>22</sup> La parola, assente nel dizionario della lingua italiana, traduce un conio francese del Gruppo  $\mu$ , *synnome*, evidentemente inteso come termine contrario di *autonome*. È un aggettivo che designa lo status esistenziale relazionale.