

3. Il segno plastico

1. Come descrivere il plastico?

1.1. La semioticità del plastico: un problema

La nozione di segno plastico è necessaria per sviluppare una retorica della rappresentazione visiva che non si limiti alla figuratività, ma che possa prendere in carico il non figurativo. Ci riferiamo non solo a ciò che l'arte del xx secolo ha prodotto sotto questa sigla, ma anche, per fare altri esempi, alle piombature delle vetrate cistercensi, agli intrecci delle miniature irlandesi, ai manufatti in macramé delle signore ecc.

Molto probabilmente, i limiti precisi tra la figuratività e la non figuratività sono difficili da stabilire nella pratica. Qualcosa che nelle arti decorative appare inizialmente "astratto" risulta poi essere, a una percezione più fine, un oggetto stilizzato (una figura floreale, minerale ecc.), e viceversa, in mancanza di adeguate istruzioni, le immagini identificate come icone dai soggetti di una data cultura appaiono illeggibili agli occhi di altri osservatori. Gli esempi in questo senso abbondano: tappeti orientali, pitture degli Indiani dell'Ovest...

La retorica dell'immagine dovrebbe poter trarre profitto dall'insieme di riflessioni sedimentate in tempi presemiotici. In numerosi studi di storici dell'arte, di pittori, di critici, di psicologi, si trovano in effetti molti elementi di utile analisi. La difficoltà resta quella di riconoscere il carattere semiotico delle relazioni puramente plastiche, indipendenti di diritto, se non di fatto, dalle relazioni a carattere iconico.

Nella celebre opera dal titolo *L'arte del colore* (1961) Johannes Itten fa notare che Ingres prolunga la curva del braccio destro della sua grande odalisca in una piega della tenda che arriva fino al bordo superiore della tela. Si tratta – scrive l'autore – di una «pura linea pittorica astratta». Bisognerebbe escludere la possibilità di interpretare questo fatto plastico ricorrendo subito allo «sta a significare che»: pensiamo invece che il braccio della donna è tanto aggraziato quanto la terza piega del tendaggio. Tantomeno è il caso di attribuire al legame tra il corpo del-

la donna e la tenda il senso di un inglobamento in rapporto al fondo scuro che, così incorniciato, appare più "misterioso". Un'osservazione del genere non è forse futile, ma ricade nell'interpretazione iconica. Si tratta invece davvero di interrogarsi sulla qualità semantica di questo tratto pittorico. Può darsi che convocando il termine "circolarità" non si guadagni granché. Ma è su questo minimum che si gioca la posta semiotica. A riguardo, possono essere assunte tre posizioni. Innanzitutto, si può semplicemente eliminare questo tipo di esperienza dal dominio semiotico: in musicologia, è la posizione radicale assunta da Boris de Schloezer. È possibile, d'altro canto, contrapporre alle scarse competenze dell'osservatore una buona lettura visiva, come quella compiuta su Mondrian da Michel Butor, che subentra all'analisi di Seuphor e di molti altri. Esclusione o recupero: ecco l'aut aut che emerge dinanzi a queste ostiche manifestazioni.

Ma possiamo considerare una terza posizione, ed è la seguente: rifiutare qualsiasi lettura dell'enunciato plastico basata su commenti mirati a ritrovare a ogni costo un'icona nel non figurativo¹ e in ogni caso porvi un veto per quanto più tempo possibile. La domanda è dunque: il plastico ha in sé una funzione semiotica?

Per rispondere, saremo costretti a compiere una deviazione. Nella retorica visiva la riflessione sulla differenza tra plastico e iconico è stata di fatto inficiata, sin dall'inizio, da un'ipotesi di base: quella che voleva che si avesse a che fare con due domini distinti, certo, ma legati da una relazione di analogia.

Ora, che cosa accade esattamente? Poniamo la questione facendo riferimento alla concezione semiotica di manifestazione sensoriale. Constatiamo:

- a) che dal mondo (oggetti naturali o artefatti) giungono degli stimoli;
- b) che tra questi stimoli alcuni possono avere lo status di segno, per quanto (b¹) l'analisi non li consideri oggetti autonomi, e (b²) valgano per la loro funzione di rinvio a elementi a essi esterni.

Dove si colloca il plastico secondo questo schema? Ciò che di solito si definisce in questo modo è tanto una descrizione fisica degli stimoli (livello a), quanto un vero e proprio segno (livello b). Ma un fenomeno può essere fisicamente descrivibile senza avere necessariamente una funzione semiotica, mentre, al contrario, non si può concepire un pro-

¹ D'altronde non si tratta di un rifiuto dogmatico, ma metodologico. Tiene conto dei grandi vantaggi che i test proiettivi hanno assicurato agli psicologi.

cesso semiotico che non sia preliminarmente fondato su un substrato sensoriale.

Per maggiore concretezza forniamo un esempio. Vedo un fiore. Esso ha caratteristiche formali che mi permettono di identificare il type “fiore”, sempre che io sia portato a considerare questi tratti come significanti di un segno iconico /fiore/. Accorderò al colore e alla testura una funzione diversa da quella che autorizza il riconoscimento? È difficile dirlo da subito. Ed è altrettanto difficile nel caso dei volumi di un oggetto tridimensionale o per i suoni di un linguaggio, che non chiameremmo semiotici se una forma non attribuisse loro una finalità e se non si stabilisse una correlazione tra il sistema delle forme dell’espressione e quello delle forme del contenuto.

In alcuni messaggi si è spesso portati a privilegiare la sostanza, fino a riservarle uno status semiotico. Ma non funziona così per tutte le tipologie. Sul plastico nella lingua verbale, per esempio, si è creato un tabù.

È una posizione sempre e indiscutibilmente legittima? Tutti coloro che hanno inneggiato al cratilismo, in una forma o nell’altra, in sostanza non hanno fatto che erigere a sistema il “plastico linguistico”. La procedura che hanno intuitivamente seguito è illuminante. Il linguaggio poetico, poiché sfocia, tramite diversi dispositivi, in un effetto di autotelismo, ha una materia significante e riceve uno status semiotico in sé, anche a prescindere dall’uso che se ne fa in diversi contesti.

Riapriamo dunque nuovamente la questione: il plastico ha una funzione semiotica propria, che sia generalizzabile? E se è così, in che modo può essere descritto? Nelle pagine che seguono tenteremo di rispondere a queste domande.

1.2. Metodo di descrizione

1.2.0. Le nostre risposte avranno un alto grado di generalità, avendo già fornito spiegazioni con letture applicative in altri studi (Gruppo μ 1979a; 1987). La posizione è difficile, dal momento che il codice plastico, nella misura in cui esiste, mobilita valori estremamente variabili. Descrivendoli perciò fuori da qualsiasi attualizzazione, ci si condanna a restare a un livello di astrazione molto alto.

Un enunciato plastico può essere esaminato dal punto di vista delle forme, dei colori e delle testure, quindi da una prospettiva d’insieme delle tre componenti. Non bisogna dimenticare, poi, che queste dimensioni sono compresenti, cosicché l’immagine è al primo impatto potenzialmente tabulare. La si paragonerà alle arti del tempo (poesia, musica...), in cui la tabularità viene raggiunta solo per costruzione.

Il caso più frequente è quello in cui ci si trova di fronte a un sintagma di forme e colori. Presto ci si accorge che i significati risiedono nelle relazioni e molto meno nelle forme o nei colori in sé. In prima analisi, il significato si rivela relazionale e topologico, essendo le unità strutturate innanzitutto dal sistema più che da un codice.

Per essere efficace, l’analisi del linguaggio plastico richiede tuttavia l’impiego di una batteria di opposizioni strutturali che rendano conto delle forme, dei colori e delle testure. Menzioniamo, tra queste opposizioni, le coppie /alto/-/basso/, /chiuso/-/aperto/, /semplice/-/composto/, /chiaro/-/scuro/, /liscio/-/granuloso/. Risultano essere, dal momento che le ritroviamo in diversi enunciati e che svariate analisi le utilizzano concretamente, l’attualizzazione, nel sintagma, di strutture esistenti nel paradigma.² Questa constatazione entra apparentemente in conflitto con il fatto che nessun significato può essere attribuito in modo costante ai termini delle coppie fuori dalla loro attualizzazione. E il conflitto ha lasciato allora prevalere la tesi di strutture sui generis, ogni volta da ricreare.³

² Per essere definitivamente accertata, questa idea richiederebbe una prova di commutazione, in cui alle stesse unità, poste in sintagmi differenti, venissero attribuiti significati sempre differenti.

³ In alcuni lavori precedenti (Gruppo μ 1979c) abbiamo sviluppato la nozione di *graduazione*, fondata sull’ipotesi che non può esistere una *forma* (in senso hjelmsleviano) dell’espressione plastica perché non è possibile avere una strutturazione generale della materia in sostanza, la prima offrendosi come un continuum. È vero che il continuum è segmentabile, è vero che emergono differenze – chiunque può percepire sfumature nei blu – ma questa apparente strutturazione non è affatto sufficiente per parlare di una forma dell’espressione. Caratteristiche del genere ha, per esempio, un contrasto di blu classificabile secondo un lessico stabile, investito di valori prefissati per ciascuna unità, tanto da far pensare che nessun messaggio potrebbe realizzarsi se non in ragione della previa esistenza di un sistema astratto. Ma, evidentemente, un sistema di questo tipo non esiste nel caso dell’immagine. Ipotizziamo che se alcune opposizioni sembrano talvolta articolarsi, esse in realtà non valgono mai se non in funzione di un dato messaggio o di un gruppo di determinati messaggi: per esempio il gioco dei colori “puri” che fa sistema nell’insieme delle opere del Mondrian classico. Se ne deduce, forse un po’ frettolosamente, che non esiste una grammatica del significante plastico preesistente alle occorrenze particolari, e che il sistema plastico si limita a contrattazioni comunicative locali, circostanziate e contingenti, microcodici che al di fuori del messaggio si dissolvono. Come si vedrà, questo volume rende obsoleto il concetto di *graduazione*, che ha costituito solo una tappa della nostra ricerca.

Il metodo assunto si fonda sull'ipotesi che ci troviamo in tutto e per tutto di fronte a oggetti semiotici e che in essi si possa quindi riconoscere la relazione tra un'espressione e un contenuto. Nel verificarla, ricorderemo che implica l'esistenza di una sistematizzazione adeguata dei due piani e la costituzione di un particolare tipo di rapporto tra gli elementi di ciascun piano.

Per poter descrivere con la massima precisione la strutturazione interna del significante plastico, ricorremo alla triade hjelmsleviana che mette in gioco, l'una rispetto all'altra, una *forma*, una *sostanza* e una *materia*, dell'espressione ma anche del contenuto.

Confronteremo questo schema con l'espressione del segno plastico. Per quel che riguarda la pertinenza della materia non sembra vi siano problemi: nel significante plastico, come in quello linguistico, la materia è di sicuro esistente. Lo è per esempio, e soprattutto, nel caso della luce non ancora organizzata in un sistema di differenze.

La sostanza sarebbe invece la categoria di impressioni visive che la luce fa emergere nelle sue attualizzazioni: per esempio il blu per come viene percepito in opposizione al rosso. Lo spettro dei colori sarebbe la forma dell'espressione se costituisse un repertorio generale fisso, valido per tutti i messaggi e a cui tutti questi attingerebbero per attualizzarsi. Ma si coglie da subito il problema: di fatto un sistema del genere esiste solo nella verbalizzazione, la quale varia del resto da una lingua all'altra, come anche un neofita in antropolinguistica sa. La questione va dunque ripresa su altre basi, facendo a meno dei privilegi che i grandi schemi culturalizzati offrono attraverso le lingue e che sono a fondamento del simbolismo dei colori.

Ci occuperemo, in successione, del sistema del significante e del sistema del significato. In entrambi i casi si tratterà di vedere se è possibile convocare la nozione hjelmsleviana di forma. Questo filo conduttore, e la riflessione che ne segue, troveranno applicazione tanto in seno alla dimensione cromatica quanto in quelle della forma (in senso non hjelmsleviano) e della testura.⁴

⁴ I sistemi plastici vanno infatti studiati tenendo conto di tre parametri. Una versione più raffinata del percertema di Bense è stata proposta dalla scuola greimasiana (Thürlemann 1982). Interrogandosi sugli «elementi» – è il nome dato alle unità plastiche che è possibile isolare – questa scuola elabora un inventario di categorie pertinenti valide per effettuare la distinzione. Secondo Thürlemann il colore «costituisce» la forma (nella sua terminologia, le «categorie cromatiche» costituiscono le «categorie eidetiche») e pertanto è sufficiente la

1.2.1. L'ingresso del sistema del significante

Sul piano del significante constatiamo prima di tutto che le unità semplici non esistono mai isolate, fuori da ogni attualizzazione. Un certo /chiarore/, una /ruvidità/, un'/apertura/ non sono tali che in funzioni di opposizioni che si trovano non solo nel paradigma, ma anche nel sintagma. La realizzazione effettiva dei rapporti strutturali si fa dunque nel e attraverso il messaggio. Ma per il fatto che essa cristallizza esperienze precedenti, in cui stimoli tra loro confrontabili si sono già strutturati, ogni forma riconosciuta trova posizione in coppie di termini opposti, che diventano allora gli elementi di un sistema.⁵

Le relazioni che questi elementi intrattengono non sono però univocamente definite in anticipo. Per esempio una plaga /rossa/ può entrare a far parte di un'opposizione come /accesso/-spento/ (caso in

sola opposizione cromatica. L'autore aggiunge che la testura – da lui definita «grana» o «materia» – riveste un ruolo analogo al colore nel costituire la forma. È un dato di fatto che la testura, essendo come il colore una proprietà estesa a una superficie, può mostrare opposizioni dello stesso status, come /liscio/-/ruvido/. Questa teoria presenta il vantaggio di distinguere colore e forma, evitando il concetto sincretico di percertema. Non è esente, però, da difficoltà. Infatti un'opposizione cromatica si compone in realtà di due elementi, separati da una linea in comune. Bisognerebbe allora elaborare le procedure in base alle quali si crede di essere in diritto di decidere che l'una sia l'elemento e l'altra lo sfondo, o che siano entrambi elementi, e questo *senza allontanarsi dal piano plastico*, il che significa, senza attribuire agli elementi uno status “cosale” che ne farebbe delle specie di oggetti. Ma qui basterebbe insistere sul carattere contrastivo di ciò che costituisce la forma a partire dal colore. Estenderemo la portata di questo concetto affermando che tutte le suddivisioni di un'entità plastica (forma, colore o testura, sul piano del significante o del significato) hanno natura contrastiva. I lati di un quadrato possono essere isolati grazie al contrasto delle loro linee, mentre nessuna suddivisione è possibile nel caso del cerchio; allo stesso modo, non è possibile alcuna suddivisione in un segmento rettilineo. I contrasti di cui abbiamo parlato finora sono discreti, ma nulla impedisce di renderli graduati: nei corpi femminili di Renoir si assiste a un cambiamento progressivo del colore, in una parabola si ha un cambiamento progressivo di curvatura. I contrasti graduati fanno insorgere limiti sfumati, posti tra due estremità e non in un punto preciso.

⁵ Diciamo sistema e non codice: un sistema è un insieme di valori strutturati su un solo piano (l'esempio canonico è /verde/ vs /rosso/ nel codice della strada). Un codice è la messa in relazione termine a termine di opposizioni che strutturano sistemi di piani differenti (il codice della strada mette a confronto l'opposizione /verde/-/rosso/, valida per un piano, e l'opposizione “concesso”-“vietato”, valida per l'altro piano).

cui essa occuperebbe il polo /accesso/), di un'opposizione del tipo /semplice/-/composto/, e via di seguito; si può anche prevedere che in funzione di altri elementi del sintagma, lo stesso elemento possa occupare a volte l'una a volte l'altra delle posizioni di una coppia (il rosso di cui sopra occuperà così la posizione /spenta/). I colori sono dunque trattati qui non in quanto oggetti empirici, o come *token* di un determinato type, ma perché prendono una determinata posizione in un enunciato. Poiché inoltre questo status produce opposizioni trasferibili, si è legittimati a parlare di *forma*, sempre in senso hjelmsleviano.

In primis, l'enunciato riveste perciò questa importante funzione: inibisce o stimola l'identificazione di una data coppia in potenza nel sistema. Così, è possibile immaginare un enunciato in cui si manifestino le opposizioni /chiaro/-/scuro/ ma non quelle /liscio/-/granuloso/ o /molto saturo/-/poco saturo/ o ancora /continuo/-/discontinuo/. Il messaggio non presenta evidentemente stimoli che si differenziano secondo questi criteri e di riflesso tali opposizioni non hanno luogo: esse non appartengono che al discorso metavisivo che si sforza di inventariarle tutte nella loro esaustività. Non esiste dunque un equivalente della struttura nei codici. In essi, per il fatto stesso di enunciarsi, un valore evoca immediatamente quelli che gli sono correlati: nella lingua è sufficiente pronunciare /piccolo/ perché /grande/ venga convocato. Nel dominio plastico l'equivalente di /piccolo/ non esisterebbe se anche /grande/ non fosse manifesto, e viceversa.

L'enunciato gioca anche un secondo ruolo: oltre a stabilire i sistemi, dà in essi un posto agli elementi. Come già detto, si può attribuire a un elemento /giallo/ un valore /chiaro/ solo nella misura in cui gli altri elementi riconosciuti si trovano più lontano di lui nell'asse /chiaro/-/scuro/. In un altro enunciato lo stesso giallo potrebbe occupare il polo /scuro/.

1.2.2. L'ingresso del sistema del significato

Ci siamo finora limitati al sistema del significante plastico. Resta adesso da vedere in che modo si stabilisce la relazione semantica, dato che manipoliamo altrettanto frequentemente significati cromatici, significati posizionali ecc.

Quanto detto fin qui offre parecchi spunti per capire che non si possono assegnare valori prestabiliti a un elemento isolato, fuori da una relazione sintagmatica.

Alcuni sarebbero propensi a sostenere che i significati nascono solo nell'incontro dei sistemi plastici con i segni iconici.⁶

Ci si accorge in ogni caso, passando in rassegna la letteratura sul "segno visivo", che molti propositi su un eventuale significato plastico rinviano in realtà all'iconico, per il tramite dell'identificazione di determinanti.⁷ È ciò che accade quando si arriva a commentare una stampa giapponese convocando il significato "tristezza" per il significante /curva/. Esistono mille curve senza tristezza, e se la malinconia è qui visibilmente presente, è perché si tratta non della "curva" in generale, ma di curve particolari: quelle del collo dell'airone e di un ramo d'albero, che, da tempo divenute oggetto di un'identificazione iconica, vengono associate in sé al contenuto "tristezza".⁸ In altri contesti sarebbe

⁶ Al punto da descrivere il "segno visivo completo" come una matrice a quattro caselle,

	Significante	Significato
Iconico	A	B
Plastico	A'	B'

in cui il posto del significato plastico (B') sarebbe occupato da ciò che sembra essere l'esito di una doppia proiezione.

⁷ Per non parlare delle macchie di Rorschach, in cui è il type stesso a venire riconosciuto.

⁸ Ma perché di un albero che pende verso il basso si dice che è "piangente" e si ritiene giusto dire che l'airone è un uccello "triste"? È evidente che qui la questione del rinvio si complica e che comporta almeno due livelli: il primo di rinvio dal plastico all'iconico; il secondo di rinvio dall'iconico al simbolico, in cui interviene una filosofia ilozoista della natura, la quale presta i nostri stati d'animo agli oggetti del mondo sensibile... Esaminando con attenzione migliaia d'immagini del 1000-1500 a.C., senza proiettarvi significazioni sorte dal testo che le accompagna, o dal bagaglio culturale di un uomo moderno, François Garnier (1982) ha messo in risalto numerose attitudini o relazioni tipiche dell'iconografia medievale: le posizioni delle mani, dei piedi, della testa ecc., determinano tutte attitudini non equivocate, leggibili senza esitazione perché codificate. Queste significazioni, specifiche e ricorrenti, sono sia idee, sia sentimenti, sia relazioni sociali tra le persone. Contro la tesi dell'ambiguità dell'immagine, un elenco di 146 lemmi, come abbandono, benevolenza, collera, sfida, sgomento, fermezza, umiltà, debolezza, diffidenza, orgoglio, raccoglimento, tradimento, licenziosità, raccoglie queste significazioni e mostra la tendenza molto forte del sistema di rappresentazione figurativa alla

possibile (ma non indispensabile) omologare l'opposizione /curvilineo/ vs /rettilineo/ ad altre opposizioni del piano del contenuto, come "maschile" vs "femminile" o "attivo" vs "passivo".⁹

Un meccanismo analogo è stato proposto in linguistica, quando Fónagy (1963) e Chastaing (1958) hanno analizzato e descritto la componente plastica del linguaggio come un sistema semiotico. Qui la natura del legame tra espressione e contenuto è tanto ardua da delineare quanto lo è per il segno plastico visivo. Delbouille (1961) concludeva affermando che se il significante ha un ruolo semantico, ciò avviene unicamente nella misura in cui rafforza il significato colto preliminarmente. Nel caso della lingua verbale i significati plastici sono stati identificati empiricamente, tramite interviste (utilizzando opposizioni polari presentate sotto il titolo di differenziali di Osgood). Si capisce quanto sarebbe facile domandare a un campione di studenti (pubblico di prima scelta per esperienze del genere) di posizionare il /rosso/ sull'asse differenziale "caldo"-"freddo". I risultati avrebbero un peso statistico indubbio, ma non darebbero comunque spiegazione del fenomeno, neanche per sommi capi. E pur scoprendo che l'origine di tutte queste associazioni è una cosa del tipo "il sangue è rosso", non ci sarebbe posto per alcun significato plastico *in sé*: il plastico non sarebbe nient'altro che una proprietà dell'icona (allo stesso modo in cui il valore locale dei suoni non sarebbe che un corollario del loro valore semantico).

Queste riflessioni alimentano molti interrogativi sull'esistenza di una relazione tra espressione e contenuto in materia di plastico. L'interpretazione iconizzante o iconocentrica è l'unica valida?

Per Odin (1976) la semiotica plastica comporta in larga misura significati stabili, che costituiscono un repertorio. Sempre che lo si possa elaborare,¹⁰ questo repertorio susciterebbe però delle reticenze, dal

codificazione discreta. Beninteso, il più delle volte questa codificazione non fa che tradurre nell'immagine un codice preesistente di gesti e di attitudini. La ricerca di univocità e di chiarezza è un fatto di ideologia. In altre epoche la chiarezza sarà messa al bando e si ricercherà piuttosto la polisemia o il mistero.

⁹ È apparso che la scelta cade in preferenza su opposizioni del dominio antropico (per la nozione di *Anthropos* vedi Gruppo μ 1977a, cap. II). Il complesso di opposizioni antropiche costituisce una riserva di significati potenziali o "fluttuanti", nel senso dato da Lévi-Strauss a questo termine. Si tratta dunque di isotopie "proiettate" (*ibid.*).

¹⁰ Si potrebbero in effetti ritenere significati plastici specifici quelli che si ricavano da osservazioni del tutto generali e astratte. Ian Hamilton Finlay ha per esempio ragionato sull'opposizione /linea retta/-/linea ondulata/: «La presenza della

momento che, per essere inattaccabile, un sistema di significati plastici deve evitare il ricorso a elementi iconici, o per lo meno stabilire con esattezza il ruolo di questo ricorso al momento dell'ingresso del significato plastico.

È possibile, a titolo di ipotesi, indicare i tre seguenti livelli di investimento semantico:

(A) *Semantica sinnomo plastica*

Alcune opposizioni plastiche ricorrono di frequente e sono sempre investite degli stessi valori semantici, in virtù di associazioni contratte ai livelli (B) e (C). Il cielo è blu, l'erba è verde, il sangue è rosso ecc. Nelle culture queste ripetizioni possono legare in maniera stabile opposizioni del piano dell'espressione e opposizioni del piano del contenuto. È il caso della coppia /nero/-/bianco/, associata a concetti come /vita/-/morte/. I valori sinnomi si stabilizzano fino a poter sfociare in valori autonomi, che in questo modo sarebbero anteriori ad (A): è l'origine del simbolismo cromatico, che vuole che la manifestazione del /nero/, al di là di ogni opposizione, abbia sempre un valore preciso. Sappiamo in realtà che questa è una visione ingenua e che la semantica non raggiunge mai un livello di autonomia così radicale. Ma vale la pena notare che rendendo stabili dei valori semantici al di fuori di ogni enunciato, si giunge all'elaborazione di un sistema arbitrario che sembra del tutto allontanarsi dalle leggi che reggono i sistemi plastici (arriviamo così al livello (C)).

(B) *Semantica sinnomo iconoplastica*

L'elemento plastico può coesistere con segni che sono iconici, dando vita a interpenetrazioni variamente efficaci: può coincidere con essi, dominarli, inglobarsi o intersecarli. I valori, attualizzati o meno, associati per via del codice al sistema iconico, possono omologarsi agli

linea retta è dominante nella serpentina, le cui ondulazioni derivano ugualmente dall'idea di retta. Non si può guardare una linea ondulata senza formarsi l'idea di una retta, mentre una retta non induce il pensiero di una serpentina ma appare completa in sé. La stessa proprietà si ritrova nella linea concettuale come anche in natura, nei prati e nelle aiuole di alberi» (*More Detached Sentences on Gardening in the Manner of Shenstone*, in "Poetry Nation", 42, 1984, p. 20). Allo stesso modo si potrà forse mantenere, sempre a proposito della linea retta, la definizione geometrica che la considera come "il più breve tragitto da un punto all'altro". Si intuisce che i significati plastici di questo tipo non sono una legione e che il loro inventario è lontano dall'essere costituito.

elementi del sistema plastico secondo molti modelli, determinati dal particolare modo di interpretazione.

(C) *Semantica extra-visiva*

In seguito alle esperienze riportate nel livello (B) o ad altre contingenze storiche si possono attribuire valori permanenti sia a un elemento al di fuori della sua attualizzazione in un sintagma – acquisisce dunque un valore autonomo –, sia a una certa coppia di elementi attualizzati – il valore è allora sinonimo. Come si può intuire, è quello che accade in tutti i casi di simbolismo (per come lo intende Todorov 1972 e 1986). Simbolismo dei colori, per esempio, che evidentemente varia in dipendenza dal contesto pragmatico dell'enunciato: anche all'interno di una sola cultura le strutture create dal simbolismo nei casi del carteggio amoroso, dell'araldica, della propaganda politica o dell'abbigliamento liturgico cristiano non sono le stesse. Si tratta di sistemi simbolici, e anche linguistici, comunque equivalenti, perché non si accontentano di strutturare la percezione dei colori... In entrambi la relazione è arbitraria e mette in rapporto due tipologie astratte.¹¹

¹¹ È vero, non solo e chiaramente, per il significato del simbolo, ossia per ciò che viene simbolizzato, ma anche per il simbolizzante. I simboli spirituali si presentano il più delle volte sotto forma di schemi astratti (la croce, il mandala, il triangolo). Anche quando il "simbolizzante" sembra iconico (con un po' di buon senso), il meccanismo propriamente simbolico è di altra natura. Seguiamo il ragionamento di Dietrich Seckel (1976) quando sostiene che la civilizzazione indiana ha fatto ricorso fin dalle origini a un *simbolismo aniconico*, non derivato dunque da atti di iconoclastia. I simboli da lui trattati sono in numero di cinque: l'orma dei passi, l'albero incendiato, il trono di diamanti, la ruota della saggezza e lo stupa. Si dirà che sono tutti indiscutibilmente icone. Eppure, nel loro rinviare ad attributi del Buddha, diventano immagini aniconiche. La ruota della saggezza, descritta come una ruota messa in movimento dal Buddha al tempo della sua prima predicazione, potrebbe essere in effetti nient'altro che un cerchio (e va ricordato che è questo il primo significato del termine mandala), ossia «un simbolo particolarmente impressionante della verità suprema, tanto per la sua perfezione totalizzante che per la sua vacuità senza inizio né fine». E «nella terminologia buddista concetti come "illuminazione rotonda", "verità rotonda", "frutto rotondo" (il Nirvana) e anche "Buddha rotondo" giocano un ruolo importante, perché esprimono una perfezione insuperabile e compiuta, ma anche un "vuoto" radicale [...] che trascende dialetticamente tutte le determinazioni pensabili e tutti i contrari». Riportiamo questa lunga citazione al solo scopo di mettere in mostra il vocabolario concettuale e astratto impiegato per definire il significato simbolico del cerchio, il quale non è altro che il suo significato plastico. Anche lì, tuttavia, la derivazione

Come si vede, è assai difficile collocare il segno plastico in una tipologia di segni: tende infatti a volte verso il simbolo, a volte verso l'icona. Ma la sua specificità è forse un'altra e nella più semplice delle ipotesi andrebbe riconosciuta nella nozione di traccia o di indice, spesso messa in risalto a proposito della fotografia (Dubois 1983). I tratti della forma, il colore o la testura possono infatti essere interpretati come il prodotto di una particolare disposizione psichica o fisica presupposta. L'artefatto diventa così il segno tangibile di questa disposizione:¹² una traccia plastica è leggibile come ciò che rinvia alla "rapidità", alla "fluidità dei sentimenti e delle percezioni"; una plaga di colore uniforme può rinviare alla "stabilità"...¹³ I significati plastici equivalgono dunque a un sistema di contenuti psicologici postulati dal destinatario, e che non hanno necessariamente un corrispettivo nella psicologia scientifica.

Il tipo di rinvio tra indice e referente è qui di tutt'altra natura che nell'iconismo, in cui è ternario, e nel simbolismo, in cui è arbitrario. Il rinvio indessicale è binario e motivato. Binario perché si tratta di un semplice legame tra ciò che indica e ciò che viene indicato;¹⁴ motivato in virtù di una struttura causale, come l'impronta dei passi al posto dei passi, o il fumo che sta per il fuoco.

Come accade in ogni paradigma semiotico, la relazione tra i sistemi evidenziata dal codice è dialettica: il sistema del contenuto si stabilizza solo per il fatto di essere significato da un sistema dell'espressione in

iconoplastica potrebbe non essere assente, almeno sul piano storico, vale a dire, in qualche maniera, etimologicamente. Un esponente del nostro gruppo ha raccolto, in un'analisi semiotica del mandala (Edeline 1984a), tutte le metafore associate al cerchio e al quadrato, da cui emerge l'origine, altamente motivata, di un simbolo ritenuto oggi assolutamente arbitrario.

¹² Su un'ipotesi del genere si basano la fisiognomica e la grafologia, con la sola riserva di essere "scienze" che postulano l'esistenza presemiotica di tali disposizioni.

¹³ Evidentemente, non si pretenderà di ritrovare l'autenticità di questi valori nell'esperienza di vita dell'enunciatore. Uno come Dotremont, per esempio, può tracciare molto lentamente tratti che l'osservatore percepirà come rapidi. E poi anche una scrittura può essere contraffatta. Senza risalire fino al paradosso del commediante, di cui parla Diderot, segnaliamo che Eco (1973, pp. 38-42) ha trattato con cura tutti i casi figurativi in cui variano l'intenzione e il presunto grado di coscienza dell'autore.

¹⁴ È la ragione per la quale abbandoniamo, in definitiva, il termine "significato": lo si confonderebbe con il referente.

cui le opposizioni risaltano, e vengono anche differenziate con precisione, unicamente perché possiedono funzioni sul piano del contenuto.

1.3. Prospetto

Descriveremo ora il funzionamento di ciascuna delle grandi famiglie del segno plastico: i colori, le forme e le testure. In ognuno dei tre casi, tenderemo di fornire una grammatica dei significanti e di mostrare come a essi possano essere correlati dei significati.

Cominceremo dalla testura, che come abbiamo visto è rimasta fino a oggi, nella descrizione dei fenomeni visivi, la componente più trascurata. In questo ambito lo sforzo di innovazione sarà perciò probabilmente più grande. Procederemo poi con la forma. Di essa si è molto discusso, ma raramente in maniera sistematica: la sua funzione è stata studiata più di frequente dentro analisi di enunciati specifici, impedendosi però in questo modo di osservare i meccanismi generali della sua semantica. Ci accosteremo infine al problema del colore. La situazione è a questo proposito molto diversa: il dibattito sul cromatismo pecca piuttosto in eccesso, al punto che il ricercatore che volesse riassumere lo stato delle cose non saprebbe a che *sema* votarsi... Il problema della relazione del segno plastico con il segno iconico sarà invece esaminato in seguito (cap. 5).

2. Sistematica della testura

2.0. Introduzione

Ricordiamo che la testura di un'immagine è la sua microtopografia, costituita dalla ripetizione di elementi. Si tratta di una proprietà della superficie, allo stesso titolo del colore.

La definizione proposta mette in evidenza che la testura, pur ridotta a un modello teorico (l'unità testurale), non costituisce un tutto inanalizzabile. Qualificarla sulla base alla microtopografia implica in effetti l'intervento di due parametri, che potremmo denominare testuremi (come ci sono formemi e cromemi): il primo riguarda gli elementi ripetuti, che sono figure, il secondo è relativo alla legge della loro ripetizione, per natura, dimensione e qualità.

2.1. I significanti della testura

2.1.1. Primo testurema: gli elementi

Nel cap. 2 si è visto che la testura può, come il colore, generare la forma.

Quando una superficie che presenta una testura A si trova all'interno di un'altra superficie di testura B, il colore resta uguale ma può nascere un contorno, il quale crea dapprima una figura e poi una forma. Ma gli elementi testurali non costituiscono una forma essi stessi? È ciò che potrebbe far credere la nostra definizione, che dobbiamo ora precisare.

Caratteristica dell'elemento testurale è la sua dimensione ridotta, che non permette di determinare una forma, dal momento che, in rapporto a questi elementi, la percezione individuale cessa di esercitarsi a partire da una certa distanza ed è rimpiazzata da una prensione globale grazie a un'operazione di integrazione. Questo implica una distanza standard tra lo spettacolo e lo spettatore.¹⁵ La testura del soffitto di Sant'Ignazio, vista da trenta metri, è determinata da elementi ben più grandi di quelli di un timbro postale osservato con una lente.

La distanza critica che determina la percezione di ogni testura in quanto microtopografia è dunque quella che è necessaria perché cessi la percezione degli elementi isolati, i quali stanno al di sotto della soglia di discriminazione. Essi restano comunque percepiti, ma globalmente e

¹⁵ Per assurgere a unità semiotica l'elemento testurale dovrebbe avere un'esistenza stabile; esso è invece altamente variabile anche all'interno di uno stesso enunciato. Occorre dunque modellizzarlo: l'unità testurale non è una superficie elementare, ma un angolo solido di visione (cosa che rende la sua effettiva superficie dipendente dalla distanza tra lo spettatore e l'immagine). L'unità non può affatto essere l'angolo solido minimo di differenziazione oculare, perché tutto ciò che è contenuto in questo angolo è sottoposto a mediazioni, senza alcuna possibilità di analisi. Si tratterà dunque di un angolo solido più grande, indefinito e molto probabilmente variabile. Notiamo in ogni caso che la testura e la distanza di focalizzazione interagiscono: tutte le superfici lisce, messe su scala, sembrano non avere testura (cosa che ci fa provvisoriamente definire il liscio come non-testurale), ma nella misura in cui la risoluzione aumenta, cioè man mano che l'osservatore si avvicina, la superficie acquista una testura all'inizio sottile, poi via via più spessa. Verso questo problema hanno rivolto la loro attenzione alcuni estetologi, ma sotto tutta un'altra prospettiva. Si è trattato, in special modo, di stabilire la distanza ideale della visione di un quadro. Homer (1964) ha tentato di misurarla a proposito di *La grande Jatte* di Seurat, opera in cui rintraccia quattro distanze critiche. A 0,3 metri si distinguono isolatamente gli elementi; a 1,8 metri (o tra 1,5 e 2,1 metri) si percepisce l'effetto di "lustro"; a 4,5 metri si ha l'impressione di un grigio "neutro e mesto"; a 0,6 metri si verifica la fusione integrale degli elementi con la sintesi ottica. Beninteso, la distanza ideale varia in dipendenza dal quadro (oscilla tra i 4 e i 4,5 metri per *La Parade* e sarà di 1,8 metri per *Les poseuses*, dello stesso Seurat). Da Pissarro in poi la distanza ideale è tre volte la diagonale del quadro, regola verosimilmente accettata da tutto il gruppo neoimpressionista.

sotto forma di una qualità traslocale: l'informazione che eventualmente contengono passa per un canale subliminale. Si può dunque concludere che ogni immagine trasmette due flussi di informazione indipendenti, e non è detto che questi interagiscano.¹⁶

La nozione di integrazione potrebbe anche scoraggiarci dal descrivere la natura degli elementi ripetuti, essendo le loro caratteristiche destinate ad abolirsi nella percezione integratrice. Ma la natura dei suddetti elementi determina in parte l'informazione subliminale. Per chi non ne fosse convinto, ricorderemo una delle conseguenze del principio di distanza critica: esiste sempre, di fatto, un punto di visione tale per cui lo spettatore può percepire una testura sia come una pura superficie, sia come un insieme di singoli punti. Pensiamo alle tele impressioniste, destinate a una percezione integratrice che è all'origine dei noti effetti di luce tipici di questa scuola, ma in cui le macchie (punti circolari o quadrati, forme orientate ecc.) possono essere anche percepite individualmente e far parte del progetto dell'opera. La seconda percezione, disintegratrice, abolisce evidentemente la testura a vantaggio delle forme. È chiaro, tuttavia, che è una possibilità di oscillazione¹⁷ a gestire il rapporto tra il significato di queste forme (giudicabile a partire dall'analisi condotta nel § 3) e quello della testura, che ne trae parte delle sue qualità.

¹⁶ La possibilità di due trasmissioni simultanee è già stata mostrata nella pubblicità subliminale studiata da Vance Packard. Si trattava in quel caso di scene concatenate secondo l'asse temporale: il messaggio subliminale ha sede nei segmenti più marginali del messaggio esplicito. Per quanto concerne la testura, il messaggio subliminale risiede qui negli interstizi di una superficie. È legittimo chiedersi se un segnale subliminale, per definizione inconscio nel fruitore, dipenda di diritto dalla condizione semiotica. Significherebbe forse accordare al criterio della coscienza un valore che in questa disciplina esso non ha, nonostante ciò che ne hanno detto alcuni (come Mounin 1970). Accanto ad altri artifici in generale classificati come stimoli, Eco (1975, p. 306) considera segni le eccitazioni subliminali, nella misura in cui «possono essere noti all'emittente come stimolatori di un determinato effetto: pertanto l'emittente ne possiede una conoscenza semiotica perché per lui a un dato stimolo non potrà che conseguire un dato effetto. In altre parole si ha funzione semiotica quando lo stimolo rappresenta il piano dell'espressione e l'effetto previsto il piano del contenuto». Aggiunge poi: «Tuttavia l'effetto non è totalmente prevedibile, specie quando viene inserito in un contesto assai complesso». Quando, tra le righe di questo capitolo, ci capiterà di parlare di effetto, non bisognerà dunque dimenticare che si tratta di un contenuto semiotico.

¹⁷ Si parla di oscillazione dal momento che le due percezioni, integratrice e disintegratrice, non possono essere simultanee.

La natura degli elementi testurali è quindi un criterio di classificazione afferente alle testure.

2.1.2. Secondo testurema: la ripetizione

Una superficie uniforme è composta di elementi integrati tra loro e necessariamente ripetuti secondo una legge percepibile. In termini più semplici, è il ritmo che fa la testura.

La nozione di ritmo fornisce così una prima legge, quantitativa, della ripetizione testurale. Non esiste ritmo, in effetti, se non quando si trovano riuniti almeno tre elementi.¹⁸ Esso non richiede perciò troppa elaborazione, come dimostrano per altro gli esperimenti di Julesz (1975) commentati nel cap. 1: le testure si generano grazie a semplici selezioni statistiche di elementi che, rispetto all'ordine esatto della loro apparizione, sono disposti in maniera aleatoria. Possono però emergere anche articolazioni ritmiche più complesse, quindi più strutturate, e la loro natura è tale da modificare lo status dell'unità testurale.¹⁹

2.1.3. L'unità testurale

Essendo la testura una proprietà della superficie, l'unità testurale non può essere considerata un'unità con una propria estensione: un pied-de-poule di 4 cm² o di 2 m² resta un pied-de-poule.²⁰

Diremo dunque che le unità testurali sono qualità e che sono nomi di qualità a permetterci di designarle e di classificarle. Così facendo, seguiremo apparentemente la tradizione della critica d'arte e della psicologia dell'arte. Le pagine che Arnheim (1966, pp. 185-197) dedica ai pittori della testura (Pollock e Tobey soprattutto, che eliminano ogni rappresentazione e cercano, a discapito della forma, di sprigionare qualità testurali; tav. 1) contengono per esempio una lista di tali qualità: «aggrovigliamento», «eccitazione», «viscosità», «flessibilità», «rigidezza meccanica», «pastosità»... È da notare, sin da ora, che la critica ne

¹⁸ Sul ritmo e sulle sue leggi rinviamo ancora una volta a Gruppo μ 1977a, pp. 149-160.

¹⁹ Le regioni locali elementari fanno parte di repertori (per esempio quello delle macchie dei pittori impressionisti) e appaiono agli occhi dell'osservatore come insiemi di pixel connessi che possiedono una data proprietà tonale. La dipendenza spaziale tra gli elementi può essere aleatoria (testure deboli) o strutturata (testure forti). Le testure forti, dotate di una legge di ripetizione approssimativa parziale, o anche totale (caso del *pied-de-poule*), sono legate al ritmo.

²⁰ Un eventuale contrasto fra questa superficie e il suo sfondo non è in sé un problema di testura, ma di forma.

parla come di forme che rappresentano i significati delle unità testurali. Per quanto ci riguarda, nel definire l'unità testurale come una qualità, prenderemo in considerazione tanto il suo significante quanto il suo significato.

2.2. I significati della testura

Prima di compiere una classificazione dei segni testurali, comprensiva dei parametri di base che sono la natura degli elementi e la legge della loro ripetizione, occorre probabilmente chiedersi se la testura non abbia, di per sé, un significato globale, o, per essere più precisi, se non esista una modalità generale di produzione dei significati testurali.

La questione è tanto più urgente in quanto i dibattiti sul segno plastico hanno spesso taciuto sulla dimensione della testura. La storia dell'arte, per esempio, ha soprattutto trattato delle forme e dei colori e si è dovuto attendere Waldemar Januszczak (1980) per assistere a un'opera destinata al grande pubblico che prestasse un'attenzione più elevata al ruolo della testura in pittura. Le riserve degli storici dell'arte si ritrovano anche in semiotica. Così Félix Thürlemann (1982) annovera tre categorie plastiche: cromatica, eidetica (che noi esaminiamo sotto il nome più semplice di forma) e topologica (ambito relativo al risultato delle prime due categorie). Göran Sonesson (1989), che commenta Thürlemann, si occupa del "colpo di spugna": lo ritiene pertinente, ma non può evidentemente associarlo a nessuna delle categorie di un sistema che ignora la testura.

La gravità di questo silenzio è tale che al suo riguardo numerosi teorici entrano in contraddizione con se stessi. Arnheim (1969), che pure, come abbiamo notato, mette una cura particolare nel definire gli effetti testurali, sembra curiosamente ritenere che la testura in pittura sia piuttosto un «accumulo di accidenti» dovuti a colpi di pennello incontrollati, involontari e non costruiti. Queste tre caratteristiche portano Arnheim ad assimilare la testura all'aleatorio. Lo studioso ricorda così la difficoltà che abbiamo nel simulare il caso con gesti umani e insiste poi sulla mancanza di diversità, e dunque di interesse, delle texture. Puntigliosi (1989) si occupa di texture e di texture (benché, per definizione, non si verifichi tra essi alcuna ripetizione). Accorda nondimeno alla testura «il fascino dell'imperfezione», «del contingente» e avanza l'idea che «vi sia una grande soddisfazione nello sfuggire fortuitamente alla significazione». Ma vi si sfugge davvero? A infastidire Arnheim è in fondo il fatto che egli non sappia come inquadrare la testura nella sua definizione di opera d'arte, la quale deve «ricoprire una funzione se-

mantica, ma nessun enunciato può essere compreso se i rapporti tra i suoi elementi non formano un tutto organizzato». A voler disconoscere che la testura sia un'organizzazione di elementi, non resta che escluderla per intero dal progetto. Ma se si affronta il problema con serietà, non la si potrà considerare a lungo una componente aleatoria. Numerosi esempi, tra cui quello già citato degli impressionisti, mostrano che la testura può assumere un ruolo pari a quello delle altre categorie, ed Ehrenzweig (1967) segue certo una pista più seria quando vi scopre un significato emozionale. Visto da vicino, un autoritratto di Rembrandt rivela tracce di pennello «non prive di somiglianza con la scrittura febbrile del Tachismo»; nel ritratto di Vilana Windisch eseguito da Dürer emerge una «tecnica del disegno [...] controllata e deliberata», mentre le microforme dei tratteggi incrociati «rivelano l'indipendenza della loro significazione formale ed emozionale».²¹

Possiamo dunque convalidare l'ipotesi dell'esistenza di un significato globale del segno testurale.

Tale significato comporta a nostro avviso tre tratti, fra loro correlati: la tridimensionalità, la tattilo-motricità, l'espressività.

Se finora abbiamo descritto quasi sempre immagini a due dimensioni, la testura chiama ora in causa, direttamente o indirettamente, la terza dimensione. Essa può infatti giocare autonomamente con la profondità, sebbene in scala molto ridotta (poco più di una decina di millimetri); ma soprattutto, può suggerire impressioni tattili, volte verso l'illusione realista: il segno (plastico o iconico) si presenta allo spettatore come un oggetto manipolabile. Le impressioni tattili possono peraltro precisarsi in impressioni motrici ("flessibilità", "viscosità" ecc.), che sono modalità delle prime.²² Non si ignora, ovviamente, che tali impressioni siano dovute alle culture e abbiano dunque un fondamento semiotico: la testura /x/ è un'espressione che rinvia a un contenuto, «tattile» per esempio.

Sull'opposizione tra visivo e tattile si trovano commenti a perdita

²¹ In tempi più vicini a noi Max Ernst ha pubblicato, nel 1926, una raccolta di 34 tavole dal titolo *Storia naturale*. L'artista, affascinato dalla materia del legno, dalle trame delle cortecce, dalle nervature delle foglie, ne ha riprodotto le texture con un semplice frottage a matita e le ha ritagliate e assemblate in immagini insieme misteriose e suggestive.

²² Cosa che non sempre hanno recepito i teorici della «semi-motricità» (secondo la bella espressione di Parlebas), tutti dediti alla loro descrizione di movimenti complicati – essenzialmente di oratori e di sportivi.

d'occhio: essa sembra specificarsi in maniera particolarmente chiara nell'opposizione pittorico/testurale. Il pittorico riguarda un'immagine rigorosamente bidimensionale e che si coglie con lo sguardo. Il piacere di toccare e di prendere tra le braccia un'immagine che rappresenta figure (per esempio una Grande Odalisca o una foto di "Penthouse") è suscitato in noi non direttamente ma attraverso una mediazione di tipo iconico. Il testurale concerne un'immagine in cui è presente la terza dimensione. La si coglie con lo sguardo (i custodi del museo proibiscono severamente di accarezzare i dipinti), ma rinvia a un'esperienza tattile per mezzo di una suggestione sinestesica. Il visivo implica un rapporto che la nostra cultura qualifica come freddo e una certa distanza intellettuale rispetto al soggetto, mentre il tattile implica al contrario un contatto fisico stretto e una distanza minima. Il primo mobilita l'intelletto, il secondo il corpo. Evitando di perdersi in divagazioni che in questo ambito fanno presto a diventare pericolose, ci limiteremo a segnalare che l'equilibrio raggiunto in un'immagine tra visivo e tattile risulta esclusivamente dal ruolo che vi gioca la testura, tra i due estremi dell'assenza assoluta e dell'invasione totale, come avviene nella pittura di Pollock.

Per completare infine il quadro dei nostri obiettivi sulla tridimensionalità e sulla tattilomotricità, noteremo soprattutto quanto segue. Si è detto che gli elementi costitutivi della testura sono di ridotte dimensioni; è per questa ragione che solo difficilmente diventano oggetto di un controllo motorio rigoroso da parte di colui che li traccia. Il che non significa che essi siano aleatori: la loro produzione, meno inibita dal controllo razionale e dalle forme generali dell'enunciato, li rende in grado di tradurre valori espressivi o emozionali di origine profonda.²³ Riconosciamo che è difficile stilare un repertorio completo delle

²³ Lo conferma la citazione che segue, tratta dal *Klee* di Marcel Brion (1955, p. XXI): «Se Klee attribuisce un'importanza così grande alla tecnica pittorica e alle sue diverse possibilità, è per il fatto che i suoi mezzi tecnici rispondono a qualcosa che non può essere espresso altrimenti. La graffiatura del vetro, gli "effetti di merletto", i tratteggi e le rette parallele, lo spessore ineguale del supporto, il disegno e la pittura a olio abbinati all'acquerello, le spazzolature e le raschiature, l'impiego di ogni sorta di strumento per dipingere, perfino della pistola a spruzzo, non sono il sintomo di un'inquietudine o di un'insoddisfazione, ma al contrario la manifestazione di un desiderio di pienezza e del sapere supremo che esiste una sola maniera per esprimere una certa cosa e che più l'artista esplora un campo del visibile e dell'invisibile vasto, più le risorse plastiche messe a disposizione della sua volontà creatrice devono essere numerose». Un corollario molto importante,

testure, soprattutto nella forma di un dizionario. Il prossimo paragrafo rappresenta però un tentativo in questa direzione.

2.3. Classificazione delle testure

2.3.1. Criteri di classificazione

Finora la testura non è mai stata oggetto di studi sistematici. Il nostro sforzo sarà dunque quello di rinnovare e di proporre alcuni criteri esplorativi di classificazione delle unità testurali. Come si è detto, saranno gli elementi della microtopografia a fornire una delle due basi di questa classificazione. Gli elementi saranno però a loro volta il prodotto di due sottoelementi: il *supporto* del segno plastico e la sua *materia*. In alcuni casi i due sottoelementi si presentano distinti (in pittura, per esempio), in altri coincidono (per esempio nella scultura e nelle immagini televisive). Il secondo testurema è la legge di ripetizione degli elementi. Anche la ripetizione è il prodotto di due variabili: ancora una volta il *supporto*, che impone alla ripetizione alcune costrizioni, e il tipo di comportamento gestuale che la produce e che in qualche misura costituisce l'enunciazione dell'enunciato testuale. Chiameremo questa seconda variabile *maniera*.

Ogni famiglia di unità testurali è dunque descrivibile da tre angolazioni: il supporto, la materia e la maniera. "Supporto", "materia" e "maniera" sono termini che designano in generale concetti tecnici, e del resto non potremo evitare di impiegare anche qui il linguaggio tecnico degli storici dell'arte ("grana", "tratteggio", "impasto" ecc.). Va da sé che ci serviamo di questi termini solo per designare significati che rinviano a un determinato significato. L'esistenza di questi significati deve essere attestata dalla cultura ed essi devono poter entrare in sistemi di opposizioni, anche relativamente laschi. Un esempio di microsistema a due valori è fornito dall'opposizione liscio/ruvido. Nel concetto di /liscio/ presento qualcosa di puramente visivo; in quello di /ruvido/ ciò che presento nasce sia dal tattile sia dal visivo.

Assumendo il criterio della tridimensionalità, che come si è visto è il significato globale preminente nella testura, è possibile distinguere altre due famiglie di segni testurali. Avremo così: (a) i segni che fanno intervenire la terza dimensione direttamente (li rubricheremo sotto la

ma che teorici dell'interpretazione o psicologi dovranno chiarire, è se queste significazioni emozionali sfuggano al pittore, o siano dissimulate da lui in virtù del canale subliminale, o siano infine pienamente coscienti ed esplicitamente incorporate nell'immagine.

voce *grana*); (b) i segni che fanno intervenire la terza dimensione solo per via indiretta (li chiameremo *macule*).²⁴

2.3.2. La grana

2.3.2.1. Il supporto

La scelta del supporto gioca evidentemente un ruolo determinante nella testura granulare. Anche quando non permette alcuna libertà di esecuzione, il supporto non è indifferente alla significazione del segno plastico. E, a ogni modo, la concessione di queste libertà è frequente. A fare della tela il supporto prediletto dai pittori non sono né il caso né ovvie condizioni tecniche. La tela consente di ottenere effetti che restano preclusi alla pittura su legno; se un pittore come Klee, particolarmente sensibile alla testura, ha spesso dipinto «sotto vetro» (o meglio su una placca di vetro, ma rivolta verso il pubblico),²⁵ è stato di certo per ottenere il massimo di levigatezza e l'assenza totale di profondità reale; allo stesso modo, il disegnatore, l'incisore e l'acquarellista scelgono con cura i loro tipi di carta. In un disegno come *Le Nœud de ceinture*, Seurat utilizza una carta Michallet granulosa e una matita Conté morbida, che usa delicatamente e in modo inclinato per ottenere effetti di ondulazione: è essenziale per lui che la mina di piombo non raggiunga a pieno i vuoti della carta, salvo forse nei neri più profondi. Realizza così un'alternanza di micro-zone bianche e nere, simile a una trama fotografica, in cui il nero assume pressappoco l'aspetto di una griglia.²⁶ Come possiamo vedere da questo esempio, nella pratica supporto e maniera sono sempre interdefiniti. Non si distinguono che nella teoria.

Le significazioni più generali dei supporti riguardano le loro relazioni con l'ambito di riferimento: il monitor televisivo rinvia all'universo tecnologico, la tela all'universo delle arti istituzionali ecc.

²⁴ Intenderemo questi termini con un significato preciso: così la pretesa «grana» della carta fotografica è in realtà di pertinenza della macula. Adottiamo questo termine anziché il suo sinonimo macchia non per volere utilizzare a tutti i costi il latino, ma per evitare ambiguità. La macchia, infatti, può essere unica – e la parola è allora sinonimo di forma –, mentre la macula è più spesso colta come molteplice.

²⁵ Questa tecnica, particolarmente utilizzata per le icone, prende il nome di *églo-misé*.

²⁶ I rapporti tra questa tecnica spontaneamente “proto-puntinista” e il successivo puntinismo di Seurat sono stati accuratamente studiati da Homer (1964), così come la combinazione ottica del nero e del bianco che ne deriva.

2.3.2.2. La materia

Per ragioni tecniche, i produttori di pigmenti cercano di ottenere uno stato di divisione massima così da farli sfuggire alla capacità di differenziazione dell'occhio più acuto: i grani di un pigmento minerale come il cinabro o il bianco di titanio misurano così generalmente 0,25 µm (Rossotti 1983); le terre devono essere altrettanto macinate e raggiungono finezze considerevoli; per quanto concerne i coloranti sintetici, essi tendono da subito alla dimensione molecolare, che viene di molto ridotta, e sono solubili nel medium che fa loro da supporto; la stessa cosa accade per le componenti dell'immagine fotografica.

Su queste basi si potrebbe pensare che il carattere minerale, naturale, organico o metallico del pigmento non sia pertinente per uno studio sui colori. Un semiologo frettoloso accelererebbe il passo: facendo coincidere il concetto di materia, nel senso in cui lo utilizziamo qui, con la materia hjelmsleviana, avrebbe subito il diritto di contestare la semioticità della prima.

Occorre tuttavia ricordare che ogni classe materiale di pigmenti si caratterizza per una specifica maniera di riflessione della luce, immediatamente percepibile con l'esperienza e che non è altro che una modalità estremamente raffinata della microtopografia. Ora, questo tipo di percezione è soggetta a essere semiotizzata. Sulla propria tavolozza, senza esitazione, ogni artista raggruppa i suoi pigmenti per famiglie: minerali (giallo di cromo, blu di Prussia, bianco di zinco...), naturali o terre (d'ombra, di Siena, d'ocra...), organici (feci, sangue, porpora, garanza...), metallici (dorato, argentato, bronzo).²⁷ È una classificazione tra tante altre disponibili, che non coincide con le classificazioni stabilite in altri campi, nella chimica per esempio. Tali classificazioni sono produttrici di senso.²⁸ Sappiamo, in particolare, che gli impressionisti bandivano le terre dalle loro tavolozze a causa del significato «terroso» che queste avevano, così come inorridivano di fronte all'aspetto «melmoso», simile alla nicotina, dei pigmenti puri mescolati.

²⁷ L'araldica mostra una classificazione dello stesso tipo, perché distingue già di base gli smalti, i metalli, i tessuti e le pelli. Questa classificazione, testurale ma anche tecnica, ha dato luogo a un'intensa attività semiotica (in parte descritta da Mounin 1970), a sua volta produttrice di regole che oggi non hanno più alcuna giustificazione tecnica: la regola “mai smalto su smalto”, seguita all'inizio, con i pigmenti moderni non è più rispettata.

²⁸ Altre suddivisioni come olio *vs* gouache *vs* acquarello trascendono la prima: l'olio può essere il tramite delle terre così come dei minerali.

2.3.2.3. La maniera

Sul piano terminologico, occorre distinguere con cura l'impasto dal colpo di spazzola o dal tocco, ricordando che il primo designa lo spessore e la regolarità delle masse testurali depositate nel supporto e il secondo si riferisce invece alla forma stessa degli elementi. Avendo a disposizione tutta una panoplia di spugne, diverse per forma, dimensione e ruvidità, di coltelli, di tavolozze e di spatole, il pittore può dar vita a una vasta gamma di impasti, dal rifinito levigato della pittura antica fino agli accumuli estremi del tardo Tiziano o di Mathieu.²⁹ In questi ultimi casi non sono rari scarti di tre millimetri fra il concavo e il convesso. D'altronde il pittore non ha il controllo totale sugli effetti di rilievo: nei mosaici bizantini per ottenere gli smalti, bisogna fissarli in verticale. La percezione dei rilievi dipende in larga misura dalla lucentezza della superficie e da un'illuminazione incidente obliqua. Negli impasti più generosi la microforma del rilievo resta molto irregolare. Comporta generalmente una salienza finale, che si ottiene, per esempio, al momento in cui il pennello lascia il supporto (il «divellere», preceduto da una serie di solchi eseguiti con le setole della spazzola). Gli effetti che ne risultano («disordine», «energia») vanno schedati sotto il significato di «materia», mentre all'opposto un effetto liscio (lo schermo televisivo, l'icona su vetro, la carta lucida fotografica...) afferma la supremazia del supporto planare, e dunque della bidimensionalità, rinviando, pertanto, al pittorico.

2.3.3 La macula

Si intende per *macula* la discretizzazione più o meno spinta dell'elemento testurale, quando esso si iscrive unicamente nella bidimensionalità.

2.3.3.1. Il supporto

Ribadiamo tutto quello che è stato detto del supporto a proposito della grana, con la differenza che qui, per definizione, esso non ha un ruolo determinante nell'elaborazione della tridimensionalità. Talvolta acqui-

²⁹ Sutton (1960, p. 4) precisa così quella che definisce «la principale innovazione tecnica di Nicolas de Staël»: «Ottiene l'effetto desiderato usando di un raschietto come quelli adoperati per scrostare la tappezzeria. Stende il colore e lo schiaccia come se fosse una formina di sabbia. Alla potenza della massa dà risalto con un bordo di colore fiammeggiante». Si sa che l'interesse per il tocco e per l'impasto in pittura sorge nel Rinascimento e che ha assunto un'importanza reale solo nel XVIII secolo.

sisce però un altro ruolo, come *fondo subliminale della macula subliminale*. Si noterà per esempio che l'esistenza di *macule* elementari è facilmente percepibile nella pittura impressionista e neoimpressionista, in cui esse sono disgiunte e lasciano apparire il supporto. Lo stesso fenomeno si manifesta nelle foto sgranate, nel belinogramma, negli schemi ottenuti con una stampante ad aghi, nelle lettere dei giornali luminosi, e così via. Il supporto diventa allora uno sfondo continuo situato dietro *macule* discontinue. Si è appena visto che la scelta di *macule*, al contrario della grana, ha l'effetto di consolidare il carattere semiotico. L'adozione di *macule* separate è un'evoluzione nella stessa direzione, perché rende visibile, insieme all'immagine, il modo della sua produzione. Il contenuto generale di questo tipo di espressione è dunque l'aspetto tecnico del messaggio visivo proposto.

2.3.3.2. La materia

La *macula* può dunque essere definita sulla base della discretizzazione della superficie, che in dipendenza delle dimensioni è impercettibile o invece si rivela. Le dimensioni sono dovute, in parte, alla tecnica impiegata: un regista alle prime armi non ha evidentemente nessun potere sulla maggiore o minore precisione nella definizione dell'immagine, non più dell'informatico con il suo monitor. Ma se è vero che ogni dipinto è il risultato di piccoli tocchi, il pittore, per il fatto stesso di stendere la materia in piccole *macule* omogenee con l'aiuto di diversi strumenti, può scegliere spazzole a setola molto fine e ridurre al massimo la dimensione delle *macule* elementari o al contrario lavorare per grandi cellule. Quando ciò accade, la discretizzazione è una trasformazione altamente percepibile. Ne consegue che un'icona il cui significato è discretizzato in cellule di grande dimensione apparirà molto diversa e perderà il suo realismo.

2.3.3.3. La maniera

La forma della macula non ha meno importanza del suo senso manifestato. Il repertorio di queste forme è evidentemente ampio e aperto. Si può trattare di rettangoli, di virgole, di piccoli cerchi – le tre forme che si ottengono più facilmente con dei pennelli –,³⁰ ma anche di forme più

³⁰ Gli impressionisti hanno avuto bisogno di colpi di spazzola brevi e irregolari: più di frequente a virgole, a tratti corti, a tratteggi e a macchie più indefinite (cfr. Homer 1964). Alla fine degli anni settanta dell'Ottocento, Monet utilizza, per esempio, soprattutto una virgola irregolare. Al contrario Pissarro, negli anni ot-

complesse, come nel caso del *pied-de-poule*. Ogni nuova tecnica, dalle macchine per tessere agli aerografi ai computer, produce nuove varietà di macule.

Si possono tuttavia distinguere, a livello del significato, macule senza effetto direzionale, o macule propriamente dette, e macule a effetto direzionale, o *tratteggi*. È la loro debole o forte estensione a farle ascrivere alla prima o alla seconda di queste categorie.

(a) La conseguenza più evidente delle macule non direzionali è la composizione ottica, ossia la composizione, nell'occhio, delle luci che le macule riflettono. Come sappiamo, questa sintesi è additiva ed ha un significato totalmente diverso dalla mescolanza dei pigmenti e dei coloranti, che è all'origine, invece, di una sintesi sottrattiva e di tinte che risultano più dense (cfr. § 4.1.1.). Quanto alla sintesi additiva, impressionisti, neoimpressionisti e divisionisti l'hanno ricercata perché è molto più luminosa.

Non è il caso di mettersi a descrivere tutte le composizioni ottiche possibili. Rispetto a questo significato testurale, ci limiteremo a un solo esempio: quello relativo al lustro. È un effetto che è stato accuratamente descritto dal fisico tedesco H.-W. Dove: «Quando due masse luminose svolgono un'azione simultanea sull'occhio, si percepisce il lustro, a condizione di essere allo stesso tempo consapevoli, in qualche modo, che le masse di luce sono effettivamente *due*» (cit. in Homer 1964). L'effetto che si ottiene è un brillio più o meno tenue, una qualità di luce vibrante e scintillante, una trasparenza che dà l'illusione di vedere attraverso l'opera. Fénéon spiega il significato del lustro nei seguenti termini: «L'atmosfera sembra vacillare [...], la retina, prevedendo con anticipo raggi distinti, [...] percepisce in rapida alternanza contemporaneamente gli elementi separati e la mistura che ne risulta». Questa descrizione richiama quella del cubo di Neisser e delle figure multistabili in generale, nelle quali è possibile riconoscere solo uno stato per volta, e che variano repentinamente. Il lustro non provoca tuttavia né disturbo né disagio all'occhio e può essere ricercato per il significato della «variabilità».³¹

tanta, ha fatto ricorso a spazzolature ampie e delicate, anche incrociate. Il pittore classico, con le sue spazzole a setole fini, ottiene invece il «laccato».

³¹ Nel quadro della teoria delle trasformazioni il lustro, così come le percezioni che caratterizzano le altre distanze critiche, risponde alla descrizione di un tipo particolare di trasformazione ottica.

(b) Le macule direzionali – che tendono verso il tratto³² – presentano un grado maggiore di complessità: esse aggiungono nuovi significati agli effetti di composizione ottica. Non stiamo parlando di tratteggi isolati, ma al contrario di una rete di tratteggi. Si possono quindi distinguere due tipologie fondamentali: i tratteggi paralleli e i tratteggi incrociati o intrecciati.

I tratteggi, in particolare quelli paralleli, hanno un effetto direzionale marcato. Nel caso in cui si manifestino insieme in un'immagine iconica, questo effetto appartiene alla testura e può essere del tutto estraneo al type presentato: lo si vede molto bene in un cielo di van Gogh. Più precisamente, i tratteggi possono essere paralleli ai contorni degli oggetti, che rafforzano, ma possono anche trovarsi in conflitto con essi, o addirittura estraniarsene, come in van Gogh. Si capisce facilmente che questa fibrillazione della superficie e della materia, nelle sue relazioni con gli oggetti rappresentati, provoca effetti di senso. Studieremo il fenomeno nel momento in cui affronteremo il tema del rapporto tra segno plastico e segno iconico, o relazione «iconoplastica».

Poiché la macula, direzionale o meno, ha già di per sé uno status semiotico, nuovi significati possono nascere dall'interazione tra il significato testurale globale e i significati relativi a essa. Un caso interessante è quello offerto da una testura che deriva dalla scrittura. Jiří Kolař compone le sue immagini come un collage di piccoli frammenti

³² *Tratto* e non *linea*. La teoria delle trasformazioni spiega la nascita della linea come differenziazione rispetto al punto. Ma quest'operazione sfocia in una linea ideale, senza spessore né testura, che è opportuno opporre al tratto, dotato di una testura e di uno spessore. Considerando il tratto non come una differenziazione puntuale, ma come una zona di differenziazione, la teoria cinese della pittura (Cheng 1979) permette di comprendere la testura a partire dal tratto. Questa teoria si fonda, di fatto, su quattro concezioni, che riformuliamo nella maniera seguente: (a) il contorno appartiene all'oggetto e ogni tratto è un contorno; (b) il tratto fornisce i confini degli oggetti per differenziazione; (c) il tratto dà un'indicazione di testura, più o meno codificata, in base al suo spessore differenziato; (d) il tratto proietta la validità della sua testura verso l'interno dei tracciati. Le scuole di pittura cinese hanno anche sistematicamente descritto tutte le modalità di quello che essi chiamano il tratto *increspato* o *tornito*, mostrandone tutte le associazioni tattili dentro varianti metaforiche. Queste varietà sono le «nuvole avviluppate», il «taglio ad ascia», la «linea dorata», la «canapa sparpagliata», il «bianco volante», il «pennello secco», la «faccia di diavolo», il «cranio di scheletro», il «fagotto ingarbugliato», l'«oro e la giada», il «frammento di giada», la «ronda corta», la «pietra di allume», il «disossato».

cartacei di libri e di giornali stampati. Dom Sylvester Houédard fa lo stesso utilizzando i caratteri della sua celebre macchina da scrivere Olivetti Lettera 22.

3. Sistematica della forma

3.0. Introduzione

Troveremo, nelle pagine che seguono, l'abbozzo di una semiologia della forma. La coglieremo nella sua "purezza", priva cioè di qualsiasi caratteristica cromatica o testurale (cosa che non accade, evidentemente, nel quadro della comunicazione visiva pratica, cfr. Bense 1971), e con un grado di luminosità ideale e stabile. Va da sé che così considerata la forma è un oggetto teorico.

Al fine di giungere da un livello semplice a uno più complesso, sempre per via di ipotesi, esamineremo in principio una forma unica, all'interno di un enunciato visivo. Questo enunciato sarà dunque innanzitutto costituito da due elementi: lo sfondo e la forma che da esso emerge. È a tutti noto che una forma può costituire lo sfondo su cui si situa una nuova forma, e così di seguito. Ma almeno su questo punto, optiamo per una situazione ideale in cui una sola forma si colloca su uno sfondo stabile e unico. Avviando da qui la nostra riflessione, ci avviciniamo alle posizioni di Bertin (1967) e di Odin (1976), che riconoscono nella «macchia» l'unità elementare dell'immagine.

Ma anche riducendola alla sua forma pura, la macchia non costituisce un'unità ultima, inanalizzabile. Può essere invece articolata secondo tre parametri. La loro descrizione, ovvero la descrizione dei formemi, sarà oggetto del prossimo paragrafo. Il secondo sarà dedicato a una semantica delle forme. Il terzo supererà l'analisi della forma presa isolatamente per considerare, in un enunciato, la relazione tra diverse forme.

3.1. I significanti della forma

3.1.1. Lo status dei formemi

Ogni forma può essere definita sulla base di tre parametri: la dimensione, la posizione e l'orientamento. Ognuno di essi può assumere un gran numero di valori, numero che non è tuttavia così elevato da indurre a escludere definitivamente l'ipotesi di un repertorio finito.

L'articolazione in tre tratti e l'ipotesi di un registro finito di valori sembrano entrare in contraddizione con la tesi secondo cui i segni plastici si costituiscono ogni volta in un enunciato secondo regole sui

generis.³³ Di fatto, quando si mettono a confronto alcune forme, è possibile notare delle regolarità. È lo stesso procedimento di comparazione a dar nascita alla forma propriamente detta, a partire dalla percezione di figure (cap. 1, § 2.4.2.): la nozione di forma presuppone delle caratterizzazioni invarianti.

Il confronto può avvenire o all'interno di un singolo enunciato, quando esso comprende più forme, o mettendo in rapporto due enunciati. Per descrivere le regolarità individuate c'è bisogno di un metalinguaggio di descrizione: i nostri formemi sono gli elementi di questo linguaggio. Per esempio, se l'analisi plastica dell'opera di Dubuffet farà emergere il tratto /verticalità/, da quella condotta sull'opera di Pollock emerge il tratto /non chiusura/. Allo stesso modo, si avranno /verticalità/ e /orizzontalità/ in Mondrian, e via di seguito. Questa procedura è solo un ampliamento di quella che si può applicare a enunciati complessi che manifestano più forme simultaneamente. L'indagine di un'opera di Vasarely farà emergere i tratti della /chiusura/ e della /concentricità/.

Resta vero che questi formemi hanno una fortissima tendenza a variare rispetto alla possibilità che si ha di sistematizzarli. Vilches (1983) propone opposizioni come /vicino/ vs /lontano/ (con il termine mediatore /in mezzo/), o /verticale/ vs /orizzontale/ (con il termine mediatore /obliquo/). Ma Sonesson (1989) fa ragionevolmente notare che una forma può essere benissimo /verticale/ ma non per questo /vicina/. Formemi del genere prendono posto in una scala di intermediari, ogni polo dei quali potrebbe costituire una «buona forma». Ci si allontana da queste «buone forme» verso altre che deviano di poco o di molto, passando attraverso una zona neutra «di indecisione» o «di equilibrio».³⁴ Ciò non toglie che si possa continuare a parlare di forme, in senso hjelmsleviano e gestaltista: ognuna delle posizioni della scala può infatti essere considerata come facente parte di un insieme non ben determinato.

³³ È una delle questioni più spinose della semiologia visiva. Con ragione, Sonesson (1989) rimprovera ai più illustri rappresentanti della scuola greimasiana – Floch e Thürlemann – di non stabilire con chiarezza se le opposizioni plastiche che si ricavano dagli enunciati analizzati valgono solamente *hic et nunc* o facciano parte di un sistema universale.

³⁴ Pur essendo rilevanti, i due concetti non trovano posto nella teoria di Sonesson. L'equilibrio può essere paragonato a ciò che chiamiamo "mediazione", mentre l'indecisione è affine alla nostra "multistabilità".

E tuttavia, in quanto strutture semiotiche, i formemi sono in numero finito. Non esistono in sé, sono delle forme (nel senso questa volta hjelmsleviano del termine). Ora, queste strutture semiotiche costituiscono, senza alcun dubbio, una proiezione delle nostre strutture percettive, le quali sono a loro volta determinate dai nostri organi e dal loro esercizio, che è fisiologicamente ma anche culturalmente determinato. Si può dire lo stesso dell'organizzazione dello spazio percepito in tre dimensioni, che sia dritto o curvo. Siamo soggetti alla gravità: da qui la nascita delle nozioni di alto e di basso e quella di un asse semiotico della verticalità. Ci mettiamo in movimento, per andare a caccia, per fuggire, per nutrirci, per avviare relazioni sessuali: da qui la nascita di un'opposizione davanti/dietro fra il soggetto e l'oggetto e quella di un asse semiotico della frontalità. I nostri organi sono simmetrici: da qui la nascita della coppia sinistra/destra e di un asse della lateralità. La linguistica ha dimostrato, nell'analisi dell'uso complesso delle preposizioni spaziali (cfr. Vandeloise 1986), che la manipolazione semiotica dello spazio non dipende da un sistema logico o geometrico, ma dal rapporto con concetti funzionali legati alla percezione e all'uso sociale dello spazio.³⁵

Svariati parametri creano le forme, che superano dunque la somma delle loro componenti. Due figure della stessa dimensione e della stessa spazialità, ma diverse per orientamento, vengono considerate forme distinte. Pensiamo, per esempio, al fatto che una stessa figura può avere denominazioni diverse – come “quadrato” e “losanga” – quando è differentemente orientata.

3.1.2. *Lo status dello sfondo*

Prima di procedere, sottolineiamo ancora una volta che in questa sede diamo allo sfondo uno status particolare, diverso da quello che aveva nella nostra esposizione sui fondamenti percettivi del linguaggio visivo.

³⁵ Vandeloise (1986, pp. 22-30) ricava cinque gruppi di tratti universali che, stando al dizionario della spazialità, svolgono un ruolo nell'analisi dello spazio. Si tratta: 1) della forma del corpo umano, 2) della fisica naïve, che vuole, per esempio, che una relazione come portante/portato intervenga nella descrizione delle preposizioni *sopra/sotto*; 3) dell'«accesso alla percezione», che riveste un ruolo nella descrizione delle preposizioni *dietro e sotto*; 4) dell'«incontro potenziale» tra entità, movimento descritto, per esempio, dalle preposizioni *prima/dopo*; 5) dell'orientamento generale e dell'orientamento laterale (che, oltre alle tre dimensioni determinate da (1), fanno intervenire la linea dello sguardo e della direzione del movimento).

Lì lo sfondo era un percetto indifferenziato, per definizione non sottomesso a un processo elaborato di indagine. Sempre per definizione, questo sfondo ideale è privo di contorni precisi (cfr. Arnheim 1986), cosicché l'espressione «sfondo delimitato» costituisce una contraddizione in termini, poiché uno «sfondo» del genere equivarrebbe a una figura in rapporto a uno sfondo esterno al contorno.

Qui partiremo dall'ipotesi di uno «sfondo delimitato» e tuttavia da considerare in quanto sfondo, che chiameremo «paradossale». Per quale ragione possiamo farlo? Le nostre abitudini culturali ci spingono a neutralizzare alcune figure che finiamo per considerare sfondi. Il primo esempio che ci viene in mente è con tutta evidenza quello della cornice in rapporto al muro. Ma ricordiamo anche quello del foglio di carta, di un piano rispetto ad altri piani percepiti, dello schermo luminoso in rapporto alle zone scure che lo circondano, del piedistallo della scultura, e via di seguito. Tutti elementi in cui riconosciamo facilmente degli sfondi e che da quanto detto assumono un carattere paradossale: sono sfondi che hanno una forma! La «forma dello sfondo» interviene per imporre le sue leggi alle altre forme che da esso si staccano: pensiamo alle diverse influenze che esercitano sulla percezione della figura una cornice rettangolare poco o molto spessa, un quadrato posizionato su una delle sue punte, un quadro ovale ecc.

3.1.3. *Primo formema: la posizione*

Una figura ha innanzitutto una posizione, componente che diverse teorie dell'arte hanno spesso menzionato.³⁶ È chiaro, infatti, che emergono significazioni differenti se la forma è collocata al centro di uno sfondo o in un altro punto dello spazio.

Poiché sfondo e figura possono essere percepiti sia in quanto volumi sia in quanto superfici, il parametro in questione non si limita a rendere conto della posizione in un piano. Una figura percepita come volume sarà considerata in possesso di una posizione in uno spazio a tre dimensioni; una figura percepita come superficie avrà una posizione in un piano, eventualità in cui potrà occupare in esso posti diversi nel piano. È il caso delle forme percepite davanti allo sfondo o, più di rado, dietro a esso (quando la forma sembrerà fare un buco – della stessa forma, evidentemente – nello sfondo).

³⁶ In particolare, Kandinskij ne ha avanzato un'interpretazione nel linguaggio che è il suo proprio [1926 (1972)] e Lindekens (1971a) ha poi tentato di sistematizzarne la proposta.

Per definizione, una posizione è relativa. Nel caso della forma la relatività è duplice, perché funziona in rapporto allo sfondo³⁷ e quindi in relazione a un centro. Chiamiamo fuoco il luogo geometrico della percezione, punto nodale di un sistema di assi da cui provengono formemi quali la /centralità/, l'/alto/, il /basso/...

Sono le relazioni tra questi tre elementi – centro, forma, sfondo – a determinare percetti posizionali già molto elaborati come /sopra/ e /davanti/.³⁸ Il primo esempio corrisponde alla messa in relazione tra una forma e la massa costituita dallo sfondo lungo un asse verticale. Questa relazione è percepita, a partire da un fuoco, parallelamente al piano che passa in verticale da esso e tale che la forma sia alla sommità dell'asse. Il secondo caso corrisponde alla messa in relazione tra due elementi lungo un asse frontale che passa per il centro, tale per cui la forma sia più vicina al centro. Si possono descrivere nella stessa maniera le relazioni /sotto/, /dietro/, ma anche /sinistra/, /destra/, così come casi più complessi ancora, come /a fianco di/, quando le forme sono numerose. Tutto questo non deve essere valutato in senso geometrico stretto: l'insieme dei punti situati /sopra/ costituisce un insieme comunque vago.

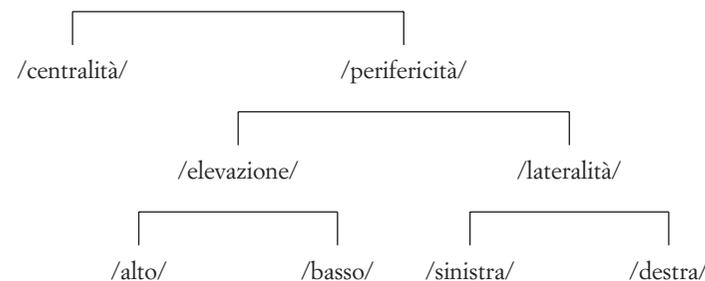
Le relazioni fra i tre elementi possono essere conflittuali. Consideriamo un enunciato posto su un piano orizzontale (tappeto o mosaico): lo si potrà leggere in senso orizzontale o in senso verticale. Nel primo caso la visione “raddrizza l'enunciato” e fa trionfare la logica del centro; nel secondo prevale invece la logica dello sfondo.

La prima opposizione che struttura il formema della posizione sarà dunque una tripartizione /sfondo che s'inscrive su un piano verticale/, /sfondo che s'inscrive su un piano orizzontale/ e /sfondo che s'inscrive su un piano obliquo/.

A partire da qui, un punto dato può essere descritto ricorrendo ad assi semiotici; è un vettore a due coordinate, indifferentemente polari o rettangolari (essendo il punto di riferimento molto probabilmente una proiezione del fuoco al centro della coppia sfondo/forma).

³⁷ Cosa che avviene solo per il “carattere paradossale” dello sfondo: in uno spazio indifferenziato non esistono coordinate né, di conseguenza, posizioni individuabili.

³⁸ Si potrà notare, a proposito della posizione, che un asse come quello della frontalità implica anche il movimento (in avanti/all'indietro), che si rivela del resto capitale per l'analisi di numerose espressioni verbali della spazialità (cfr. Vande-loise 1986).

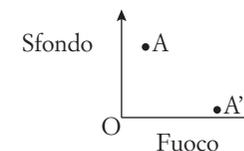


Un punto dato può essere definito attraverso molte di queste descrizioni per volta (per esempio: /alto/ e /a destra/), cosa che spesso crea complicazioni. Così, si può dire che un punto situato perpendicolarmente al piano dello sfondo, nel caso in cui il centro non si trovi su questo asse, sia “davanti” allo sfondo? Questa complessità è risolta dalle convenzioni culturali: nel caso citato, occorre ricordare che anche guardando un quadro di sbieco, crediamo di mantenere rispetto a esso una posizione frontale.

3.1.4. Secondo formema: la dimensione

Anche qui è banale sottolineare che si tratta di un parametro relativo: un elemento isolato, che sia una linea o una superficie, non possiede dimensioni. Bisognerà, una volta di più, fare intervenire la triade forma-sfondo-fuoco. Nel plastico, infatti, gli oggetti sono grandi o piccoli in funzione di due fattori: il primo è la scala di osservazione, che sappiamo dipendere da un angolo di prensione a partire dal quale si calcola la taglia degli oggetti. Il secondo è la taglia dello sfondo, anch'esso paradossalmente provvisto di una dimensione.

Il parametro della dimensione si riduce, fondamentalmente, a un asse che presenta ai due estremi la /grandezza/ e la /piccolezza/. In teoria dovremmo però raddoppiare questo asse a seconda che /grandezza/ e /piccolezza/ si misurino rispetto allo sfondo o al fuoco:



Inoltre una forma può situarsi dappertutto nello spazio. A' è grande in rapporto al punto focale, ma piccolo rispetto allo sfondo: è il caso di

una macchia sperduta in un quadro enorme. A è piccolo in rapporto al fuoco, ma grande rispetto allo sfondo: è il caso della macchia che in una miniatura ha la funzione di un volto. L'opposizione di base /piccolo/ /grande/ si specifica in opposizioni più sottili. Distinguiamo: /lungo/ e /corto/ e /largo/ e /stretto/ sull'asse della monodimensionalità, con la prima coppia relativa all'ordinata dell'altezza, della prospettiva, la seconda relativa all'ordinata della larghezza; /vasto/ ed /esiguo/ nella bidimensionalità; /spazioso/ e /angusto/ nella tridimensionalità.

3.1.5. Terzo formema: l'orientazione

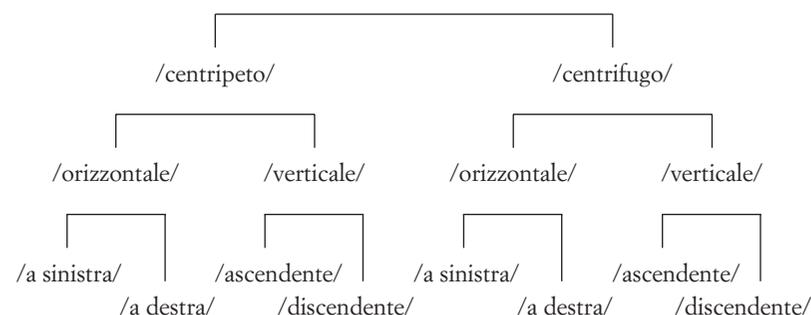
L'ultima delle nostre tre categorie è il risultato della combinazione dei due poli del vettore posizione. L'orientazione è dunque una proprietà del contorno delle forme asimmetriche, che non concerne soltanto i fenomeni osservati negli spazi bidimensionali.

Ogni figura è orientata in rapporto a due punti di riferimento, il fuoco e lo sfondo paradossale.

Quando parleremo del significato di questo terzo formema, introdurremo la nozione di movimento e potremo allora descrivere l'orientazione come il prodotto di un movimento virtuale (e reversibile) nello o sullo sfondo, lungo una traiettoria che sarà possibile modellizzare.

I concetti con cui abbiamo descritto il sistema della posizione tornano utili per definire quello dell'orientazione. Basta infatti soltanto aggiungere il tratto della /direzione/. Avremo così: /verso l'alto/ vs /verso il basso/, /centrale/ vs /periferico/, che a seconda dei movimenti innescati diventa /centripeto/ vs /centrifugo/, e via dicendo.

Ecco il quadro dettagliato delle possibili attualizzazioni:



Non aspiriamo a essere esaustivi: l'orientazione è un problema di contorni e i tipi di contorno sono probabilmente innumerevoli. La fragilità di questo percelto ci autorizza, d'altronde, a decodificare la stessa for-

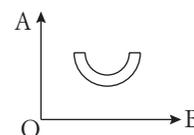


Fig. 12

ma con modalità di lettura molto diverse. Si può ipotizzare, per esempio, che la fig. 12, a semicerchio, sia orientata in verticale e verso l'alto (OA) se teniamo conto della parte concava del disegno, o in verticale e verso il basso (AO) se teniamo conto della sua parte convessa. Considerando l'asse che prosegue il diametro del cerchio parzialmente disegnato, potremo anche leggere la figura orizzontalmente (OB e BO). La pertinenza delle interpretazioni dipende ovviamente dal contesto.

L'impossibilità di fornire un quadro esaustivo del problema non è sintomo di una debolezza del sistema. Dipende semplicemente dal fatto che ogni contorno è un oggetto complesso, paragonabile, quindi, alla presenza di svariate forme situate sullo (o nello) sfondo. È impossibile immaginare un "contorno semplice": non sarebbe altro che un punto geometrico, il quale, per definizione, non ha contorno.³⁹

3.2. I significati della forma

Per come l'abbiamo fino a ora esaminata, la forma appare un'espressione correlabile al piano del contenuto in diverse maniere. Definire la semantica della forma è per forza di cose disagiata. Innanzitutto, abbiamo a che fare con un dominio che non è governato da quella che Eco (1975) chiama la *ratio facilis*, o in altri termini in un dominio non rigorosamente codificato.

Ma soprattutto, non ci è dato di comprendere la forma se non attraverso un percorso teorico: nella realtà – ne abbiamo parlato – non esistono forme sprovviste di colori e di texture. Ciò significa che dovremo diffidare di tutti quegli inventari di contenuti che ci vengono propinati dalla critica d'arte e dalla psicologia sperimentale. Delle due discipline, la prima intende la forma solo nel quadro delle relazioni instaurate nell'intero enunciato, ma che fa fatica a estrapolare, condannandosi dunque a fare economia del metodo analitico. La seconda, che consente di assumere questo metodo e che potrebbe all'occasione ricercare la forma sotto le altre varianti plastiche, è troppo impegnata a osservare il legame tra il contenuto plastico e le strutture del suo produttore (come nell'analisi di Rorschach), tanto da

³⁹ Segnaliamo inoltre, di passaggio, che l'orientazione è anche una proprietà della testura, come abbiamo avuto modo di vedere (§ 2.3.3.3.). Poiché la testura, al pari del colore, può separare le figure dallo sfondo, dovremo altresì considerare il rapporto fra l'orientazione delle forme e quello delle texture.

arrivare a trascurare l'analisi del sistema di questo contenuto. Il suo contributo all'indagine di una semiotica plastica – che d'altronde non distingue con precisione dalla semiotica iconica – rischia quindi di essere del tutto minimo.⁴⁰

Per queste ragioni non riteniamo utile né auspicabile stilare qui un inventario esaustivo dei possibili contenuti delle forme attualizzate. Esamineremo inizialmente questo contenuto al livello teorico delle forme pure e isolate e ciò che ne ricaveremo sarà piuttosto un insieme di significati di volta in volta manifestati o occultati dai contesti, i quali, in ogni caso, li mettono ampiamente in prospettiva. Affronteremo d'altronde la questione della forma in contesto nel § 3.3.

Dal momento che la forma si lascia descrivere secondo tre parametri – la posizione, la dimensione e l'orientazione – ed essendo che il linguaggio plastico non possiede, per definizione, la doppia articolazione, distingueremo una semantica dei formemi (§ 3.2.1.) e una semantica delle forme (§ 3.2.1.). Nel rapporto fra i due livelli la seconda, che assume su di sé la prima, organizza i contenuti in maniera estremamente singolare. Prenderemo in considerazione anche una terza semantica (§ 3.3.) che riguarda i rapporti di combinazione tra forme semplici.

⁴⁰ Ritroviamo l'analisi del sistema del contenuto plastico, allo stato embrionale, nelle indagini sperimentali che presentano assi semantici graduati secondo le scale di Osgood. Sfortuna vuole che chi le compie non solo non si preoccupa di isolare la variante della forma dalle altre varianti plastiche, ma non la separa neanche dal quadro dei sistemi iconici, o dei sistemi fortemente codificati. È la critica principale che andrebbe rivolta allo studio di Lindekens (1971b) sulle diverse caratteristiche morfologiche delle famiglie tipografiche (spessore, corpo e massa per quanto riguarda le dimensioni, opposizioni del tipo corsivo-tondo che chiamano in causa differenze di orientazione...). I valori rintracciati non possono essere che tendenziosi: i caratteri tipografici sono già in partenza investiti di molti valori culturali. Nei casi in cui l'analisi scende al livello della semplice forma, la si considera di solito non analizzabile e le si assegnano frequentemente tratti che provengono da un solo formema. L'aumento di complessità che deriva dall'integrazione tra i formemi crea i presupposti per un discorso sull'ineffabilità del sistema. Quante elucubrazioni sulle "leggi di proporzione", tra cui la meno nota non è sicuramente la "sezione aurea"! In mancanza di una riflessione sul contesto, la resa matematica del progetto, cara, tra gli altri, a Matila Ghyka, rischia davvero di restare un sotterfugio a copertura del suo carattere non scientifico. Più serie ci sembrano le sperimentazioni plastiche condotte da Bru (1975), esplicitamente fondate sulla distinzione degli "elementi pittorici", tra cui risaltano la posizione, la direzione, la dimensione, analoghe ai nostri tre formemi.

3.2.1. Il contenuto dei formemi

3.2.1.1. La repulsione

L'asse semantico che corrisponde alla /posizione/ è la "repulsione".

Presupponendo che ogni forma assuma posizione solo in rapporto a uno sfondo (paradossale, perché ha comunque un limite), chiamiamo repulsione la tensione tra questi due percetti, cioè la forma e il limite dello sfondo, colti simultaneamente. Il limite dello sfondo tende a respingere e di conseguenza a centralizzare qualsiasi forma si stagli su di esso.

L'asse semantico in questione è dunque già di per sé organizzato (altrimenti non parleremmo di asse). Si articola innanzitutto secondo l'opposizione centrale/periferico, conformemente allo schema commentato più sopra.

Così si può dire che la posizione centrale, dove la tensione è più debole (le forze si esercitano sulla forma in maniera simmetrica e dunque si annullano reciprocamente), è "forte" e "stabile". È quello che Arnheim definisce il potere del centro, potere che i mistici orientali hanno saputo illustrare con raffinatezza nelle loro teorizzazioni sul mandala, di cui si sono occupati anche studiosi occidentali.⁴¹ La presunta analisi ideologica alla quale è stato sottoposto il "centro-centrismo" rappresenta essa stessa una conferma di questo potere.

Al contrario, la posizione periferica è ritenuta "debole" e "instabile". Corrisponde a un grado di tensione superiore. D'altronde, si raggiunge la massima tensione quando la forma è tangente al limite dello sfondo.⁴² La /non centralità/ articola il suo contenuto in /superiore/ vs /inferiore/ – categoria che corrisponde alle espressioni /sopra/ e /sotto/⁴³ – e /sinistra/ vs /destra/, cui è correlata l'opposizione culturale /prima/ vs /dopo/.

3.2.1.2. La dominanza

L'asse semantico che corrisponde al terzo formema, cioè alla /dimensione/, è la "dominanza". Rispetto ai punti di riferimento esaminati, una

⁴¹ Cfr. Edeline 1984a.

⁴² Del resto, si dice di solito in questi casi che la forma fuoriesce dal campo, constatazione che vale solo quando alla posizione subentra l'orientazione e si percepisce il simulacro di un movimento centrifugo.

⁴³ Troviamo una buona analisi di questo fenomeno in Bru (1975, pp. 247-255), che fornisce una base quantificabile alla nozione di "peso" spaziale, peso che è l'equivalente della nostra tensione.

dimensione rilevante sarà detta, sul piano del contenuto, “dominante” o di “forte presenza”, mentre una dimensione ridotta sarà detta “dominata” o di “debole presenza”.

3.2.1.3. *L'equilibrio*

L'asse semantico che corrisponde al secondo formema, cioè all'orientazione/, è l'“equilibrio”.

Nasce esclusivamente per la proiezione, nel segno plastico, delle abitudini psico-fisiologiche determinate in noi dalla forza di gravità. A sua volta l'equilibrio si sottoarticola in due varianti, la “potenzialità del movimento”⁴⁴ e la “stabilità”. Si raggiunge il massimo dell'equilibrio quando l'orientazione è /orizzontale/: lì la potenzialità del movimento è prossima a 0 e la stabilità è elevata; la /verticalità/ è segno di un “equilibrio minimo” (“forte stabilità” ma “potenzialità di movimento più elevata”). Quanto all'obliquità/, essa rinvia allo “squilibrio”: “forte potenzialità di movimento” e “stabilità nulla” (Bru 1975, pp. 175-177).

3.2.2. *Il contenuto delle forme*

Questa seconda semantica è più complessa, perché si stabilisce in due modi. Le forme, infatti, che da un lato possono mettere in evidenza uno qualsiasi dei formemi che le costituiscono, dall'altro superano però la somma delle loro componenti, sebbene il loro significante sia descrivibile come un'organizzazione di formemi: possiedono proprietà sui generis, alle quali occorre ricollegare una specifica semantica.

3.2.2.1. Sofferamoci brevemente sui principi della semantica della forma. Alla messa in risalto di un formema in una forma corrisponde, sul piano del contenuto, l'esaltazione delle sue specifiche proprietà se-

⁴⁴ Il movimento cui ci riferiamo qui è evidentemente un movimento *semantizzato*, e non reale. La stessa cosa si può dire per il “peso” e l'“equilibrio”. L'ipotesi del dinamismo plastico, unita alla mobilità dello sguardo, che è un dato di fatto a tutti noto, ha indotto molti estetologi a cadere in gravi contraddizioni, come quella che ha recato danno al pregevole saggio di Ch.P. Bru (1955, p. 87): «In effetti i limiti, rettilinei o curvilinei, diventano linee solo *se li seguiamo con lo sguardo*. Ed è proprio nel movimento dello sguardo che risiede la specificità della linea: di per sé, essa non è altro che un movimento determinato». Fatta eccezione per i ciechi, tutti sanno che lo sguardo non segue il contorno degli oggetti che percepisce. Il dinamismo che presiede alla creazione della linea non coincide con quello dei movimenti muscolari dell'occhio: è invece il movimento degli estrattori di motivi descritto nel cap. 1.

mantiche. Va da sé che questa semantica viene però modalizzata dalla forma composta con l'aiuto del formema. Per esempio un triangolo isoscele molto allungato metterà in evidenza il suo formema /orientazione/. Quanto più forte è l'allungamento (rapporto fra la lunghezza e la larghezza), tanto più la componente dell'orientazione sarà marcata. Il cerchio, che non gode di questa proprietà, non possiede orientazione nel piano. L'asse semantico operativo sarà di conseguenza l'“equilibrio”. Al contempo, se nel triangolo la lunghezza si sviluppa in verticale, la stessa figura potrà mettere in atto il significato “minimo equilibrio” del formema. Nel caso (b) sarà corretto in “equilibrio stabile”, nel caso (a), in “equilibrio instabile”.

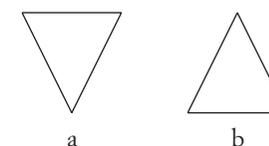


Fig. 13

La modalizzazione è dovuta all'oggettivazione delle forme: a dare l'impressione di un equilibrio instabile nel caso (a) è evidentemente la nostra conoscenza del comportamento dei solidi a punta in giù sottoposti alla legge di gravità.

3.2.2.2. Quanto detto ci conduce al secondo principio della semantica delle forme: il loro carattere integrante. Sebbene possa essere descritta attraverso i suoi formemi, la forma ha una propria individualità e, per derivazione, una semantica a due dimensioni, nella misura in cui la percepiamo in quanto enunciato o nella sua enunciazione. Come enunciato, può apparire più o meno fedele a un tipo di forma culturalizzata. Il cerchio, il quadrato, il triangolo, il punto, l'ellisse, la stella, sono esempi di tali forme. Dobbiamo dunque presumere che più una forma data si avvicina a un type culturalizzato, più la semantica plastica che proviene dai suoi formemi sarà modalizzata dal significato che la cultura in questione ha investito in questo type (è ciò che abbiamo definito nel § 1 come semantica extra-visiva). Il cerchio è una delle forme a più forte carica simbolica: “perfezione”, “divinità”, “negazione” sono alcuni dei significati disponibili che gli si possono associare. Il ruolo del contesto è chiaramente determinante nella selezione di questi significati, che sia interno all'unità plastica (colore e testura, che si alleano con la forma) o esterno (altre forme a essa vicine, unità iconiche).

Al livello dell'enunciazione, il formema messo in evidenza dalla forma può essere considerato una traccia, al pari della testura (cfr. § 2). Indica, e dunque significa, una processualità che si proietta nell'enunciato: per esempio una forma allungata, dall'orientamento deciso e rettilineo, sarà associata alla "rapidità di esecuzione" (come in Georges Mathieu).

3.3. La sintagmatica delle forme e la loro semantica

3.3.0. Introduzione

Abbiamo sottolineato da subito quanto sia determinante, nel caso di una semantica aperta come quella del segno plastico, il ruolo del contesto. Non ci occuperemo qui della contestualizzazione della forma in seno al segno plastico completo, colore + testura + forma, o nell'enunciato iconico (obiettivo che perseguiremo nei capitoli 4 e 5). Affronteremo invece la questione dell'organizzazione sintagmatica delle forme. Se la semantica della singola forma e dei suoi formemi dipende dalla relazione che la forma intrattiene con lo sfondo paradossale, a maggior ragione la presenza di altre forme sullo stesso sfondo la modalizzerà. È quello che abbiamo definito il terzo aspetto semantico della forma. Si regge su due principi di interazione: il primo concerne il rapporto tra i formemi delle forme, il secondo il rapporto tra le forme semplici.

3.3.1. Primo fattore: le relazioni tra i formemi

Poiché una forma è il prodotto di tre formemi e dato che su uno stesso sfondo coesistono più forme, la relazione che i formemi instaurano tra loro è del tipo dell'accoppiamento. Per non complicare le cose, considereremo innanzitutto solo i casi di concomitanza tra due forme.

Il reciproco posizionamento delle forme e le loro dimensioni rendono più complesso il rapporto posizionale che già ognuna di esse intrattiene con lo sfondo. Ogni forma detiene, infatti, nella sua singolarità, un capitale di energia: è la sua capacità di attirare lo sguardo su di sé. A generare questa tensione è non solo la dimensione della forma sullo sfondo, ma anche la sua posizione. Rispetto alla dimensione, una forma molto grande, o una al contrario molto piccola, sarà poco contrastata ed eserciterà allora una tensione debole. Rispetto alla posizione, la tensione emersa quando abbiamo esaminato il ruolo dell'asse /centrale/ vs /periferico/, si complica quando ci troviamo dinanzi a due forme. La tensione reciproca, che risulta solo parzialmente dal rapporto tensivo che ogni singola forma stabilisce con lo sfondo, può essere forte o debole. Otterremo una tensione debole, o anche l'equilibrio, quando

due forme non saranno né troppo vicine né troppo lontane. La tensione sarà invece forte quando due forme saranno relativamente lontane. Osserveremo casi di neutralizzazione della tensione quando due forme intrattengono rapporti di estrema vicinanza o, al contrario, se sono estremamente lontane. Evidentemente, questi valori non sono arbitrari. L'equilibrio è l'esito della tendenza universale, studiata nel cap. 1, a integrare i fatti isolati in fatti di ordine superiore. Quando c'è tensione, anche debole, le forme conservano la loro individualità e creano un'unità superiore che è la costellazione. La tensione si annulla quando la percezione abolisce l'individualità delle forme (cosa che dà adito alla testura...) e quando un'estrema distanza permette di conservare l'individualità, ma elimina la costellazione.

Fino a ora abbiamo osservato la semantica tensiva solo nella messa in gioco dei due formemi della dimensione e della posizione. L'orientazione interviene completando la rete di tensioni da essi generate. La produzione di nuovi fattori di tensione, che si aggiunge dunque a quelli già esistenti provocati dal centro geometrico, dal contorno dello sfondo e dal luogo geometrico delle forme, complica ulteriormente la scena. Gli assi delle forme orientate convergono verso un determinato punto dello sfondo, il polo. È un punto virtuale costruito dalla lettura dell'enunciato, che diventa così più coerente. La sua forma espressiva più nota è il punto di fuga (utilizzato nell'arte iconica occidentale per garantire l'unità prospettica, ma anche nell'arte astratta, da Trotskaya Petrova per esempio). Esistono, però, altri modi di manifestazione del fenomeno di orientazione: la concentricità, per esempio, può produrre un polo, come possono crearlo anche l'intersezione, la tangenza ecc.

Non è nostra intenzione fornire qui un resoconto esaustivo delle tecniche produttrici di polarità: ci basta dimostrare che i poli sono il risultato dei tre formemi e che organizzano la semantica delle forme modalizzandone gli aspetti semantici primari e secondari.

Quanto esposto vale per le relazioni diadiche. Ma evidentemente gli enunciati plastici sono soprattutto enunciati poliadici, ancora più complessi!

Un caso particolare di relazione poliadica è il *ritmo*, fenomeno che attiva la ripetizione di almeno tre segmenti comparabili (Cfr. Gruppo μ 1977, pp. 128-132). Questi, di natura molto varia, possono non riguardare esclusivamente la forma: esistono ritmi cromatici – lo si vede nelle serie di quadri di Ellsworth Kelly – e testurali, come in *Di chioma in chioma* di Manuel Casimiro. Nel caso della forma, è da notare che

i ritmi sono sempre relativi ai formemi: ritmi di dimensione, ritmi di posizione, ritmi di orientazione.

Il *ritmo di dimensione* dispone le figure secondo una legge che influisce su questo formema: aumento progressivo dei volumi, alternanze ecc. Il *ritmo di posizione* riguarda le rispettive distanze tra le figure e può disporle in alternanza attorno a un asse (per punti, per linee, a dama, a scacchiera). Il *ritmo di orientazione* permette di alternare le figure secondo una misura regolare (cosa che si verifica per esempio in una sequenza di quadrati che poggiano alternativamente sulla loro base e sulla loro punta). Gran parte dei motivi decorativi dipende da un'accurata concatenazione di questi ritmi. La greca, per esempio, è caratterizzata da un ritmo di dimensione (segmenti uguali), da un ritmo di orientazione (angoli retti determinati dai segmenti) e da un ritmo di posizione (stessa distanza tra le figure).

Rileveremo quattro aspetti importanti a proposito del ritmo.

Innanzitutto, si può facilmente ricondurre la sua definizione alla misura del tempo, così come l'orientazione al movimento. Dal problema del segno plastico discende dunque quello dell'iscrizione del tempo nello spazio, tempo che peraltro, come sottolineava Bergson, è percepibile solo nello spazio (da cui è tuttavia assente).

Secondariamente la ripetizione rende possibile la percezione di figure di ordine superiore, che inglobano le figure ritmate. Così, la ripetizione regolare di punti forma una linea, la giustapposizione di figure che aumentano di dimensione lungo un asse rettilineo forma un angolo ecc. Le figure sovraordinate hanno a loro volta una dimensione, una posizione e un'orientazione. Creano nuovi poli, e dunque nuove tensioni. In questo senso si comprende la complessità cui arrivano le analisi plastiche a carattere empirico condotte fino a ora da ricercatori di scuole tanto differenti come Damisch, Floch, Paris o Thürlemann.

La terza osservazione deriva direttamente dalla seconda: nel creare una nuova figura di ordine superiore, il ritmo ha un significato sui generis. Così, nel caso di una sequenza rettilinea di cerchi che crescono di dimensione, avremo i significati di "espansione" o di "annullamento", a seconda del movimento che l'osservatore proietta sull'asse. I formemi della nuova figura possono coincidere o meno con quelli delle figure di base. Nel caso in cui coincidano, diremo che il significato delle figure di ordine superiore esalta i contenuti delle figure di base. Un buon esempio è fornito da una serie di cerchi concentrici. La figura ritmica che ne risulta iscrive la concentricità e perciò i significati che le sono associati. Nel caso in cui i formemi delle figure di ordine superiore non

coincidano con quelli delle figure di base, il significato delle nuove figure può entrare in contraddizione con la prima e la seconda semantica. Per esempio, una serie di segmenti rettilinei corti, che presentano il tratto della /verticalità/, può organizzarsi secondo l'asse dell'/orizzontalità/. In questo caso la prima semantica si indebolisce, addirittura si annulla.

La terza semantica può essere infine non identica rispetto alla prima e alla seconda, né contraddittoria.

Ecco infine una quarta osservazione rilevante: essendo il ritmo fondato su una regolarità, le regole delle figure di ordine superiore forniscono criteri per definire l'isotopia plastica. Creano un'attesa che può essere soddisfatta o delusa. Per esempio, un poligono in una sequenza di cerchi è quell'"intruso" che i giochi di bambini e i test psicologici invitano a cercare e che costituisce il fondamento stesso dell'attività retorica.

3.3.2. Secondo fattore: le relazioni tra le forme

Questo esempio ci permette di passare dalla relazione tra i formemi alla relazione tra le forme, che in effetti offrono caratteristiche tali da poterle considerare simili o dissimili.⁴⁵ È possibile descrivere il rapporto qualitativo tra le figure in termini di trasformazione (vedi cap. 3, § 5) visto che, nel caso considerato, trasformato e trasformante sono compresenti. Così due forme possono presentare contorni molto differenti e avere in comune solo alcune proprietà topologiche: un cerchio e un quadrato condividono la proprietà della chiusura. Ammetteremo che l'una è il prodotto di una trasformazione geometrica applicata all'altra. Due forme dai contorni identici quanto alla loro orientazione, ma diverse rispetto alle dimensioni di questi contorni, possono essere considerate il prodotto di una reciproca trasformazione geometrica. Queste trasformazioni mostrano l'esistenza di archiforme. E per contrasto, fanno riaffiorare l'individualità delle forme trasformate.

Un caso particolare di somiglianza è la simmetria che offre numerose varianti: simmetrie ravvicinate, simmetrie assiali, simmetrie radiali...

⁴⁵ Non vuol dire che sia la relazione del tutto e del niente: alcune figure sono molto simili, altre lo sono totalmente o poco, e queste somiglianze possono riguardare un formema oppure un altro: un cerchio, un triangolo e un quadrato possono avere la stessa dimensione; una linea, un'ellisse, un rombo possono avere la stessa orientazione.

La somiglianza tra le forme induce una relazione che si sovrappone a quella che intrattengono i formemi.

La terza semantica non è esclusivamente riconducibile al fenomeno del tensione. Anche l'oggettivazione delle forme, come vedremo, vi gioca un ruolo non indifferente. I quadri senza titolo di Laszlo Moholy-Nagy o di Nicolai Mikailovitch Suetine, realizzati negli anni trenta, sono basati su rette che sono diagonali rispetto alla posizione del fuoco e ai contorni dello sfondo, ma spesso ortogonali tra loro. Basta una configurazione del genere per mettere in evidenza l'orientazione e produrre il significato di "disequilibrio". La presenza di cerchi e di dischi più o meno tangenti alle rette e in contrasto con esse dà a sua volta risalto a questa significazione. Inizialmente privo di orientazione, il cerchio riceve così un movimento, e dunque un'orientazione, di carattere cinetico, in cui dovremo evidentemente riconoscere un effetto dell'oggettivazione della forma: la forma circolare "ruota" sul suo supporto diagonale...

4. Sistematica del colore

4.0. Introduzione

Il colore è l'ultima componente del segno plastico. Come è accaduto per gli altri due parametri di questo segno, lo prenderemo in considerazione in quanto oggetto teorico.

Lo stato della questione è tuttavia ben diverso: se rare sono state finora le indagini sulla forma pura e se la testura è stata pressoché dimenticata, quando si tratta del colore, è piuttosto di revisione che bisogna parlare. Non si possono scartare di colpo, per purismo semiotico, i molteplici approcci che nel tempo sono stati elaborati. Al contrario, dovremo trarre vantaggio dall'inquadramento che la prospettiva semiotica dà a queste ricerche, peraltro facilmente raggruppabili in due famiglie. Le prime esplorano il sistema del significante cromatico: tendono a motivare, con considerazioni fisiche o fisiologiche, l'esistenza di un sistema che discretizza lo spettro dei colori. In termini semiotici, diremo che studiano il funzionamento delle unità del piano dell'espressione. Le seconde studiano l'associazione tra le unità cromatiche e le impressioni o le immagini mentali. In termini semiotici, associano porzioni del piano dell'espressione a porzioni del piano del contenuto.

Il nostro sforzo di riformulazione semiotica è abbastanza indicati-

vo del percorso che seguiremo: esamineremo innanzitutto le unità del piano dell'espressione e osserveremo poi, in un secondo tempo, il loro legame con il piano del contenuto. A quel punto, come abbiamo fatto per le forme, passeremo dallo studio dei singoli colori alle loro combinazioni. L'indagine del piano del contenuto si estenderà dunque a un terzo tempo, riguardante la sintagmatica dei colori. Anche in questo caso il lettore incontrerà, strada facendo, un numero notevole di teorie pre-semiotiche formulate all'insegna dell'armonia dei colori.

Il colore isolato è un modello teorico. Non ha esistenza empirica se non si associa, in seno al segno plastico, a una forma e a una testura. Ma, anche isolato da una presa di posizione teorica, il colore non è un oggetto semplice. Sul piano dell'espressione si lascia articolare in tre componenti, che occorre distinguere – operazione non sempre compiuta dai nostri predecessori – tanto sul piano dell'espressione quanto su quello del contenuto. Alle tre varianti, che qui chiameremo *cromemi*, si è già accennato nel cap. 1 (§ 4.1.) e soprattutto nel 2 (§ 5.2.2., relativamente alle trasformazioni cromatiche). Sono la *dominanza* (sintesi di tutto ciò che il profano chiama "gradazione", "tinta", ovvero, come sineddoche del tutto per la parte, il "colore" propriamente detto: blu, rosso ecc.), la luminosità, o il brillio, e la saturazione. Ogni unità cromatica, o "colore totale", si definisce dunque per la sua posizione in uno spazio a tre dimensioni e per una struttura che presenta queste tre coordinate.

4.1. I significanti del colore

4.1.0. Generalità

Non avendo ancora avanzato un approccio coerente alla problematica del colore, il lettore crederà che abbiamo preso per buone la fisiologia dei pigmenti visivi (Young), la fisica dei raggi (Munsell), la manipolazione dei pigmenti (Chevreul) e la psicologia dei colori (Bachelard, Rousseau...), come anche le strutturazioni intuitive forniteci da Goethe, Itten, Kandinskij, Birren e tanti altri. È un elenco al quale bisogna peraltro aggiungere i lavori degli psicologi di laboratorio e di linguisti comparativi come Berlin e Kay. Tutti questi orientamenti e approcci offrono una formalizzazione dell'universo del colore tanto sul piano dell'espressione (/puro/ vs /composto/) quanto su quello del contenuto ("caldo" vs "freddo").

Operare una sintesi di tutte queste teorie è rischioso. Se il nostro obiettivo fosse stato quello di redigere un trattato sulla fruizione dei colori – non è il nostro caso –, avremmo potuto osservare che alcuni

sono in possesso di nozioni che altri non hanno. Per esempio la nostra analisi di un quadro di Jo Delahaut (Gruppo μ 1986) sembra poggiare pienamente sulla manipolazione dei pigmenti. È infatti difficile fare astrazione dalle conoscenze che si hanno sull'uso del colore da parte di un artista, anche se questo sapere può mancare a una fetta di pubblico. Lo stesso pubblico è in ogni caso libero di ignorare le teorie di Young e di Land e darsi verosimilmente a una fruizione delle immagini a colori ai nostri occhi ingenua. Le associazioni che stabilirà dipenderanno allora da un sapere enciclopedico riconducibile soprattutto a quei *basic color terms* che Conklin (1973) riprende da Berlin & Kay (1969). È un insieme di saperi la cui acquisizione è remota e superata, archiviata nell'enciclopedia allo stesso titolo di quella della cosmogonia del sole che gira intorno alla terra e della volta stellata. I sette colori del prisma, teorizzati da Newton,⁴⁶ sono un altro esempio di queste problematiche eredità... Il semiologo non deve effettuare una scelta tra le diverse strutturazioni. Sono infatti tutte compresenti in un'enciclopedia globale della società e ognuna di esse può essere attualizzata, a seconda delle circostanze, da una data parte del corpo sociale. Alcune, le più stabilizzate, funzionano in modo generale e intuitivo (è il caso della classificazione in colori puri, da un lato, e composti dall'altro); altre sono note solamente ad alcuni individui e presentano un alto grado di elaborazione cosciente. Sono strutturazioni per così dire disponibili: la persona che sa che una luce gialla è il risultato della combinazione di una luce rossa con una verde può comunque anche trattare – e percepire – il giallo come un colore puro. Il semiologo assolverà dunque il suo compito se offrirà un prospetto dei risultati raggiunti da alcuni degli approcci appena menzionati. Avrà però soprattutto bisogno, strada facendo e per chiarire le sue posizioni, di riformulare questi modelli in termini semiotici.

4.1.1. Le principali teorie

4.1.1.1. Fisiologia

Le nozioni della fisiologia e le concezioni a esse correlate derivano dagli esperimenti e dai ragionamenti particolarmente illuminanti di

⁴⁶ È noto che Newton, il quale ha per primo studiato la scomposizione della luce effettuata dal prisma, ha inizialmente stilato una lista di cinque colori, non comprensiva né nell'indaco né dell'arancione. Ha aggiunto questi colori due anni più tardi, con lo scopo – almeno sembra – di assicurare una corrispondenza con le sette note della scala musicale (cfr. Conklin 1973).

Young. Fin dal 1801 questi aveva intuito, e poi dimostrato con prove di laboratorio, che era possibile ottenere tutti i colori, a eccezione del marrone, del dorato e dell'argentato, a partire da tre luci: è la sintesi additiva. Young stabilì che doveva corrispondervi nell'occhio una sensibilità a tre colori: il /rosso/, il /verde/, e il /viola/ (e non il /rosso/, il /giallo/ e il /blu/, come aveva in principio creduto). In effetti un'infinità di triadi di questo tipo porta alla ricostituzione di questi colori: basta che i loro elementi siano ben differenziati nello spettro e che si regoli correttamente la loro intensità. La fisiologia ha finito per isolare tre pigmenti in tre tipi di cellule coniche. Questi pigmenti hanno rispettivamente un massimo di sensibilità al blu (440 nm), al verde (535 nm) e al rosso (575 nm).⁴⁷

In seguito si è dimostrato che anche il cervello gioca un ruolo nell'assegnazione dei colori e che non si tratta dunque solamente di una questione di sensibilità dei pigmenti. In altri termini, la semplicità della sensazione non ci deve far dedurre che i processi siano semplici. Essendo questi del tutto inconsci, non sarà affatto opportuno fare affidamento sulla fisiologia per stabilire un sistema psicologico dei colori.

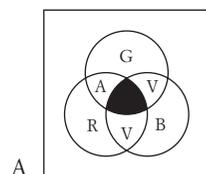
4.1.1.2. Tecnologia dei pigmenti

La teoria dei colori cui facciamo riferimento qui non è né fisica né fisiologica, ma pedagogica e pratica, così come i pigmenti che esamineremo non saranno più quelli della retina, ma i pigmenti delle materie colorate. La loro manipolazione produce, rispetto al trattamento delle luci, una sintesi sottrattiva.⁴⁸ L'insieme di queste esperienze, trasmesse a scuola, forma un sistema pratico solidamente ancorato nella memoria e la cui validità è ritenuta assoluta. A fortiori gli artisti di opere astratte, quasi tutti intenti a raffinare negli anni le tecniche di manipolazione, fanno a gara per codificare e decodificare le immagini secondo questo sistema: Leonardo da Vinci annotava nei suoi taccuini che la mescolanza del giallo e del blu dà come risultato il verde; i pittori impressionisti e i puntinisti sostenevano che giustapponendo una macchia blu e una gialla si crea a distanza la sensazione del verde.

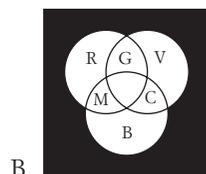
⁴⁷ Scoperta che ha dimostrato che il giallo, più volentieri ritenuto un colore semplice, risulta dalla combinazione sensibile dei recettori del rosso e del verde.

⁴⁸ Ogni materia ha un colore che non è il suo proprio, ma che rappresenta la somma delle radiazioni incidenti da essa non assorbite. Il colore che risulta dalla mescolanza di due pigmenti sarà dunque la somma delle radiazioni non assorbite. Ecco perché chiamiamo questa sintesi "sottrattiva".

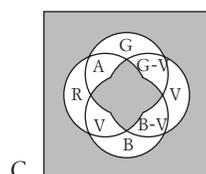
La sintesi dei pigmenti primari è sottrattiva



La sintesi delle luci primarie è additiva



Le sensazioni visive primarie non sono né additive né sottrattive



G: giallo; A: arancio; V: verde o violetto;
R: rosso; B: blu; M: magenta; C: ciano

Figura 14. Tre descrizioni del colore (secondo Birren, 1969)

Sembra che la teoria dei tre colori primari sia stata diffusa per la prima volta da Le Blon nel 1756 e poi ripresa da innumerevoli scienziati e artisti. Probabilmente è però il cerchio di Chevreul (1839) ad avere esercitato la massima influenza, prima sui pittori, poi sui maestri di scuola. Troviamo in Birren (1969) una cronaca illustrata di queste teorie, da cui prendiamo in prestito la figura qui riportata, utile a evitare al lettore qualsiasi tipo di confusione. La terza parte della figura riprende il cerchio di Hering (1878): i suoi quattro colori (quattro diverse sensazioni) ritornano di fatto nel sistema semiotico proposto da Thürlemann (vedi § 4.1.1.3.).

4.1.1.3. Tentativo di sintesi semiotica

Félix Thürlemann (1982), uno degli allievi più produttivi della scuola di Greimas, ha mantenuto una base etnolinguistica per la costituzione del suo sistema dei colori e ha dato vita a una strutturazione che ripren-

de anche criteri psicologici e fisici.⁴⁹ Da questa sintesi nasce lo schema più completo a tutt'oggi pubblicato.

Vi rientrano in una prima fase quattro colori “psicologicamente” primari (ovvero che noi percepiamo come “semplici”): il /verde/ in questo sistema è primario, perché la sensazione che provoca non lo fa essere simile né al /blu/ né al /giallo/; l’arancione/ e il /viola/ sono chiamati complessi, perché è possibile avere un /giallo-arancione/ e un /viola rossiccio/, mentre non esiste il /blu giallastro/. Va notato inoltre che il /rosa/ è in realtà un /rosso desaturato/ e che il sistema dei quattro colori primari è “ciclico”. Otterremo allora la seguente figura:

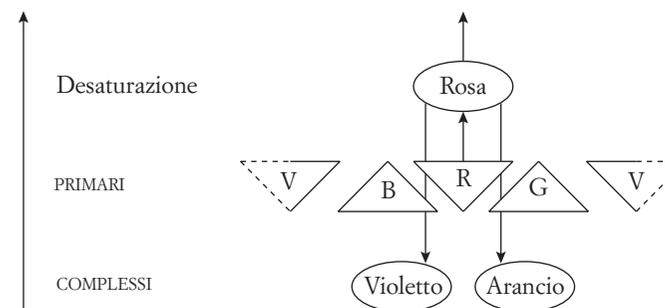


Fig. 15a

È uno schema molto regolare, che mette in evidenza il ruolo centrale del /rosso/ (precisato dagli antropologi, vedi § 4.2.1.2.) e incorpora il massimo di dati pertinenti sul piano dell’espressione. Il /nero/, il /grigio/ e il /bianco/ trovano comodamente posto, dal canto loro, in un insieme definito “a-cromatico” (di fatto è dove il parametro della dominanza si neutralizza), in cui il /grigio/ figura come termine complesso. In questa sintesi ingegnosa il posto del punto debole sembra essere verosimilmente occupato dal /marrone/, che è sistemato, a parte, all’interno di una categoria “semi-cromatica”.⁵⁰ Sugeriamo di riportare il /marrone/ nell’insieme cromatico, tra i colori a pieno titolo, e di farlo figurare come un /arancione ipersaturato/ (così come il /rosa/ è un /rosso desaturato/). La fig. 15a diventa allora:

⁴⁹ Cita soprattutto Hering (1874!) e Heimendahl (1969).

⁵⁰ Ipotesi suggerita da Heimendahl (1969), il quale l’aveva evidentemente avanzata per giustificare la nascita dell’intera teoria.

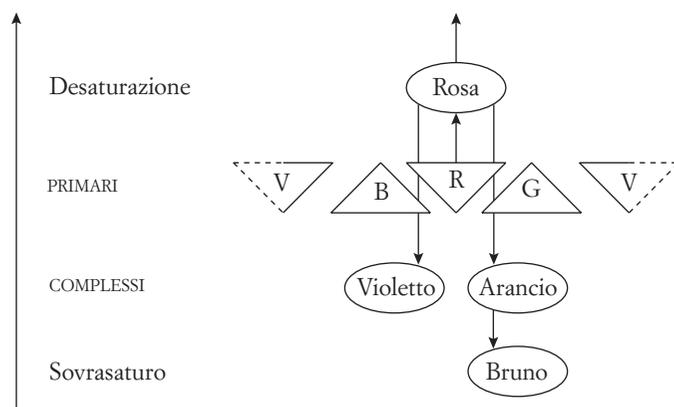


Fig. 15b

La simmetria dello schema non appare troppo danneggiata da questa aggiunta, che indirettamente rafforza la centralità del /rosso/. Disponiamo ora invece di un pendant di ipersaturazione al /rosa desaturato/, mentre scompare la categoria “semi-cromatica”. Nonostante le correzioni apportate, lo schema è esposto ad alcuni rischi che descriveremo più avanti (§ 4.1.2.2.)

4.1.2. Principi di strutturazione del piano dell'espressione

4.1.2.1. Tre premesse al sistema del colore

Prima di passare alla disamina critica delle varie teorie, è essenziale sottolineare che in esse i colori vengono considerati come unità inanalizzabili, perché non differenziate secondo le tre componenti del segno cromatico, cioè dominanza, brillio e saturazione.⁵¹ Ora, possiamo descrivere il colore come un'unità del piano dell'espressione solo se lo pensiamo costituito dai tre cromemi. Tenere conto di questa composizione è la prima condizione per la strutturazione di un sistema del colore (condizione a). Descrivere il colore nella sua interezza significa anche acquisire gli strumenti per spiegare il contrasto tra due plaghe dello stesso /blu/ a due differenti livelli di luminosità o di saturazione. Opposizioni di questo genere formano di diritto coppie di segni cromatici.

In termini semiotici parleremo quindi di un'articolazione di unità le prime delle quali si manifestano (i colori), mentre le seconde restano

⁵¹ Solo Thürlemann fa intervenire la saturazione.

virtuali (i cromemi). Sarà meglio, tuttavia, non forzare il paragone con la linguistica al punto da fare equivalere i colori con le unità dotate di significato e i cromemi con i tratti distintivi. Al pari dei formemi, i cromemi sono già unità significanti: alle opposizioni che determinano nei loro repertori corrispondono infatti opposizioni del piano del contenuto.

Ma non siamo ancora giunti a questa fase. La strutturazione del piano dell'espressione prevede altre due tappe preliminari, che vanno necessariamente chiarite: (b) percepire il colore in quanto manifestazione *in sé*, vale a dire non aderente a un oggetto;⁵² (c) avviare un processo di discretizzazione di ogni continuum, le cui fasi trovano infine posto, cristallizzate, nel vocabolario. La delimitazione delle unità fa evidentemente problema, perché in quanto fenomeni fisici i cromemi hanno una natura continua. Non potremo parlare di unità se le tre condizioni (a), (b) e (c) non si trovano riunite.⁵³

4.1.2.2. Un sistema di insiemi sfumati

Al termine della nostra panoramica sulle “strutturazioni” del campo cromatico avanzate da varie discipline, si impone un tempo di riflessione.

Lo schema di Thürlemann, che saremmo propensi a considerare il più soddisfacente, non è privo di insidie.

Parte innanzitutto da un sistema di descrizione dei colori, e non da un sistema propriamente cromatico: ciò che viene descritto è un sistema linguistico. Ora, sebbene il metalinguaggio dell'immagine non possa che essere necessariamente verbale – e il nostro libro sembrerà in questo senso ridondante –, occorre cercare di evitare la ricaduta nelle trappole linguistiche già molte volte denunciate.

In secondo luogo, anche se lo schema pretende di indicare, con i suoi triangoli, il carattere continuo delle colorazioni intermedie possibili, l'obiettivo principale resta però quello della discretizzazione, ovvero il tentativo di attirare i colori in un sistema di insiemi rigidi, mentre

⁵² Differenza ancora oggi problematica in filosofia: la fenomenologia husserliana, per esempio, distingue a fatica l'oggetto dalle sue proprietà. Cfr. Eco 1973, p. 114.

⁵³ Infine non dobbiamo mai dimenticare che la strutturazione del piano dell'espressione è l'effetto del taglio di una sostanza e sfocia in un sistema. Siamo ancora molto lontani dal codice, che presuppone l'omologazione del piano dell'espressione e del piano del contenuto.

tutto l'interesse dovrebbe consistere nel trattare il continuum colorato all'interno di un sistema di insiemi sfumati (Volli 1979). D'altronde, solo pochi artisti utilizzano i colori puri, che nondimeno sono posti al centro di tutti i triangoli dello schema. A parte Matisse e Mondrian – i quali peraltro li adoperavano per reazione –, non si ignora che i verdi di El Greco sono ben diversi da quelli di Veronese o di Cézanne, differenza di cui difficilmente il modello di Thürlemann può rendere conto. Perciò lo schema costituisce solo un primo passo, che permette di trattare immagini semplici: Thürlemann ha scelto, del resto, di applicarlo a una delle ultime tele di Klee, intitolata *Il rosso e il nero*. Noi abbiamo invece commentato un'opera di Jo Delahaut (Gruppo μ 1986), per l'analisi della quale il sistema di Thürlemann non è sufficiente, nonostante il rispetto del repertorio di base. Nella Delahaut il verde è indiscutibilmente trattato come un colore composto, come confermano i seguenti indizi: la simmetria della composizione e la presenza del verde tra il giallo e il blu.

Che cosa attendersi allora da un modello di strutturazione dei colori?

Un sistema di colori basato sui pigmenti colorati dell'occhio è allo stesso tempo solido e universale, ma del tutto inutile: essendo fondato su processi subliminali, non rende affatto conto dei fenomeni di comunicazione e di significazione. L'altro sistema, empirico, che trae le sue origini dalla pratica e che abbiamo indicato con il nome di tecnologia del pigmento, ha maggiore stabilità semiotica, perché si regge su un sistema fortemente culturalizzato, aspetto che impedisce viceversa di attribuirgli l'universalità ricercata in molte classificazioni. Quanto al sistema di Thürlemann, esso dovrà essere considerato una sorta di scheletro o di intelaiatura del doppio cono di Ostwald. In questo senso riconduce alla fisica dei colori per i criteri di organizzazione e alla psicologia della percezione dei colori per la scelta dei termini di base. Consiste forse in questo la sua originalità. La stessa sua strutturazione aiuta a formulare con precisione concetti come quelli di "opposizione", di "equilibrio", di "ciclo", di "antonimo".

4.2. I significati del colore

4.2.1. Le principali teorie

4.2.1.1. Psicologia sociale

Gli psicologi non hanno mancato di studiare le associazioni provocate dai colori, nello stesso modo in cui linguisti del calibro di Chastaing e di Fónagy hanno ricercato il simbolismo dei fonemi. Il differenziale

di Osgood fornisce un comodo strumento per investigare le relazioni tra il piano del contenuto e il piano dell'espressione, ma i risultati della ricerca dovranno poi essere semiotizzati.

Servendosi di procedure simili, Wright & Rainwater (1962) hanno infine ricondotto le associazioni di colore a cinque proprietà qualificative: "felicità", "energia", "calore", "eleganza", "ostentazione". Sembrano termini relativamente ortogonali, assai poco collegati l'uno con l'altro. L'interesse di un lavoro del genere risiede nel fatto di tenere conto della distinzione fra le tre dimensioni del segno cromatico (dominanza, luminosità, saturazione). Vengono fissate infatti le seguenti associazioni: /colore brillante e saturo/-"felicità", /colore saturo/-"ostentazione", /colore poco brillante ma molto saturo/-"energia", /colore blu saturo/-"eleganza", /colore rosso scuro e saturo/-"calore".

Non è irrilevante notare che i coefficienti di correlazione tra lo stimolo e il termine sono molto alti per la /luminosità/ e la /saturazione/ e molto bassi per la /dominanza/. Questo vuol dire che la tonalità di un colore, che si percepisce e che si verbalizza più frequentemente, è anche ciò che è meno spontaneamente codificabile, mentre la saturazione, per esempio, molto meno familiare e a cui si è riconosciuto un nome solo di recente, esercita un'influenza massima sulle associazioni. Dovendo interpretare questa importante osservazione, diremo che /luminosità/ e /saturazione/ inducono una risposta semiotica profonda, generale e intersoggettiva, mentre la /dominanza/ sembra maggiormente legata a esperienze personali, solo una parte delle quali è comune a tutti: in questa misura essa costruisce idioletti.⁵⁴

È chiaro che esperimenti del genere vincolano le scelte, proponendo ai soggetti scale di termini che essi forse non suggerirebbero. L'elenco dei termini lascia un po' a disagio, per il suo carattere vago e quasi assurdo (non tutte le combinazioni sono state provate). Ma soprattutto, si perde di vista l'aspetto rilevante della natura dei legami che conducono dallo stimolo alla risposta. Gli autori chiamano i termini affettivi *the*

⁵⁴ Lévi-Strauss (1983, pp. 170-171) osserva anche che i cromemi L e S sono quelli più adatti a strutturarsi in sistemi. Commentando il lavoro di Berlin & Kay (1969), sul quale ritorneremo, scrive: «È sorprendente che il loro primo triangolo che include il bianco, il nero e il rosso, messo a confronto con i triangoli consonantici e vocalici, non richieda più la tinta, ossia il parametro più "etico" dei tre (nel senso che possiamo individuare la tinta solo con un criterio fattuale: la lunghezza d'onda). Al contrario, per decidere se un colore è saturo o insaturo, se ha un valore chiaro o scuro, è sufficiente metterlo in relazione con un altro colore: la prensione del rapporto, atto logico, ha la meglio sulla conoscenza del singolo elemento».

meanings of color; ma perché il significato di un colore dovrebbe essere affettivo?

Kanzaku (1963) lavora invece su accoppiamenti di colore e non su colori isolati. Si dimostra inoltre anche più prudente, perché parla solo di valori affettivi dei colori, badando a far variare, nelle sue coppie, solo una dimensione del segno cromatico. Rileva così quattro fattori di valutazione, che concordano notevolmente con quelli di Wright & Rainwater: “piacere”, “illuminazione”, “forza” e “calore”. I risultati sono di questo genere:

- quanto maggiore è in una coppia lo scarto di dominanza, tanto più c'è “dinamismo”, “vivacità”, “forza”, “chiarezza” ecc.; e quanto più lo scarto si riduce, tanto più c'è “debolezza”, “leggerezza”, “indeterminazione”, “mitezza”, “inespressività” ecc.;

- quanto maggiore è lo scarto di luminosità, tanto più c'è “armonia”, “eleganza”, “piacere” ecc.

Le nozioni di psicologia sperimentale sembrano possedere la generalità da noi auspicata, ma sono formulate in un vocabolario affettivo difficile da utilizzare. È come se fossero stati classificati non i colori in sé, ma solamente le condizioni affettive che sono loro più o meno fortemente correlate. Così facendo, dunque, i colori non sono stati presi in considerazione in quanto segni, perché avendo descritto isolatamente uno stimolo e la sua risposta, si è continuato a ignorare del tutto la relazione che unisce colore e valore. Pur sapendo che questa relazione può non essere arbitraria, l'hanno trattata come una scatola nera.⁵⁵

⁵⁵ La psicologia analitica, che non è esattamente una psicologia sperimentale, si fonda comunque su un corpus di documenti, soprattutto iconografici. Jung ha così distinto quattro tipi psicologici e ha mostrato che a ognuno di essi poteva essere associato un particolare colore. Emerge che i quattro colori di Jung sono proprio i colori “puri” nel senso intuitivo del termine:

“pensiero”-/blu/
 “intuizione”-/giallo/
 “sentimento”-/rosso/
 “sensazione”-/verde/

Ricorderemo solo la teoria di Jung, che è senza dubbio la più seria, e non daremo credito a quelle innumerevoli teorie, alcune bizzarre, altre approssimative, che tentano di raffinare questa suddivisione arrivando per esempio a /marrone/-“radicamento”, /sicurezza/, /viola/-“misticismo”, “sacrificio”, “segreto”, “nobiltà”, “elevazione”...

4.2.1.2. Antropologia

La linguistica comparativa, applicata a un'enorme quantità di dati disponibili nei documenti etnolinguistici, ha prodotto l'opera memorabile di Berlin & Kay (1969), di cui Conklin (1973) ha fornito un'interessante sintesi critica. È noto che i due autori hanno identificato undici termini cromatici di base nelle lingue del mondo. Sono, in ordine di presenza: il nero, il bianco, il rosso [il verde – il giallo], il blu, il marrone, [il viola, il rosa, l'arancione, il grigio].⁵⁶ Il vocabolario cromatico delle lingue ritenute primitive è più povero (sebbene ciò non significhi che chi le parla non percepisca altre distinzioni) e le distinzioni cromatiche appaiono dunque qui come una successione quasi perfettamente regolata secondo l'ordine dell'elenco: solo i termini tra parentesi si trovano talvolta invertiti. La formula che segue esprime con efficacia la forza di questa legge: se i nomi dei colori che una lingua possiede sono solamente tre, questi saranno il bianco, il nero e il rosso.

Tale strutturazione inconscia è carica probabilmente di simbologie e di esperienze di vita: il verde non è più “difficile” da percepire del rosso (abbiamo anche due pigmenti deputati a farlo: il clorolabio e l'eritrolabio), dal momento che la tonalità dei prati e della vegetazione è in genere fortunatamente più diffusa del colore del sangue sparso. Dovremmo allora credere che per quasi tutte le culture sia più importante definire il rosso che il verde e non si fatica a indovinare perché.

4.2.1.3. Sinestesia

L'opposizione “caldo”/“freddo” dipende da una risposta soggettiva molto generale, alla quale si è potuto attribuire un carattere quantitativo. L'esperienza più sorprendente in proposito dimostra che la vicinanza di un blu-verde provoca la stessa sensazione termica della vicinanza con un rosso arancione che obiettivamente sarebbe di tre o quattro gradi più freddo...⁵⁷

⁵⁶ Per stilare questo elenco sono state fissate regole severe, tra cui soprattutto quella di non inserirvi se non colori designati da un unico termine (cosa che ha portato a escludere, per esempio, il blu cobalto). Liste del genere non attingono all'analisi in cromemi, che pure Berlin & Kay non ignorano. In un suo commento Lévi Strauss (1983, pp. 170-171) osserva che poiché due dei primi tre colori non implicano la dominante, il terzo – il rosso – diventa ai suoi occhi semplicemente un sinonimo di qualcosa di colorato!

⁵⁷ Si arriva perfino a immaginare che il blu-verde rallenti la circolazione sanguigna, mentre il rosso-arancione la acceleri. L'intervento inaspettato di una dimensione termica nel sistema dei colori suscita molto imbarazzo.

4.2.2. I principi di strutturazione del piano del contenuto

Le teorie che abbiamo appena presentato fanno appello a legami stabili tra piano del contenuto e piano dell'espressione e a fenomeni che è possibile rilevare con la legge dei grandi numeri (è la *ratio facilis* di Eco). Tutti sanno, però, che a partire da esperienze individuali o che riguardano gruppi ristretti possono generarsi infiniti altri legami, più o meno fragili (*ratio difficilis*). E poiché nulla lo vieta o lo impedisce, essi sono pienamente attivi e liberi di essere contraddittori o di venire sopravvalutati, tanto dai produttori che dai fruitori di immagini.

In qualunque caso, dal momento in cui si attribuisce un contenuto a un colore, siamo in presenza di un codice, ossia della messa in corrispondenza di una grandezza del sistema dell'espressione e di una grandezza del sistema del contenuto. Esempio classico di codice è quello del semaforo, dove l'opposizione /verde/ vs /rosso/ è omologabile all'opposizione semantica "permesso" vs "vietato". Nel campo del colore incontreremo tutti gli stati intermedi tra i codici rigorosi e le associazioni connotative individuali. Studieremo queste omologazioni, spesso formulate in termini sinestesici, prima al livello dei cromemi, poi al livello dei colori nella loro totalità.

4.2.2.1. Cromemi

Esaminando le tre dimensioni del colore isolatamente, è possibile reperire gli assi semantici primari. Non c'è da stupirsi se il cromema della dominanza (D) è quello che convoca il maggior numero di omologazioni. Si noterà che a essere scelte sono sempre le opposizioni semantiche che consentono una successione infinita di gradi intermedi, come "caldo" vs "freddo": non capita mai di incontrare disgiunzioni esclusive del tipo "permesso" vs "vietato", indizio supplementare del fatto che siamo lontani dai codici in cui queste opposizioni sono la regola. Tra i contrasti sinestesici la separazione più attestata è insindacabilmente quella tra colori "freddi" (/blu/, /verde/) e colori "caldi" (/rosso/, /arancione/).⁵⁸

Sebbene fortemente correlati nei test sperimentali, gli altri cromemi formano spesso strani accoppiamenti in cui non è solo la dominanza a intervenire. In particolare, la saturazione (S) si abbina al polo "positivo" di cinque differenziali semantici: "felicità", "ostentazione", "energia", "eleganza", "calore". Questo ci permette di assegnare un

⁵⁸ Dire che la termicità dei colori è una qualità psicobiologica non risolve affatto il problema (Pfeiffer 1966, p. 11).

contenuto specifico al cromema Saturazione, che potremmo formulare come:

/insaturo/ vs /saturo/
"catatonico" vs "tonico".

La luminosità (L) non esprime lo stesso contenuto, perché se si omologa alla "felicità", è però antitetica rispetto all'"energia",⁵⁹ e indifferente agli altri tre differenziali.

Ci si stupisce del resto di osservare che nei test solo l'"eleganza" e il "calore" postulano un preciso valore di D: rispettivamente il /blu/ e il /rosso/. Per gli altri tre differenziali D è indifferente.

Abbiamo già avanzato le nostre critiche su queste tipologie di termini. È possibile tuttavia provare a strutturare l'elenco, lasciando da parte l'opposizione "caldo" vs "freddo" oramai documentata. I quattro termini rimasti possono essere presumibilmente riuniti in due coppie: "eleganza" e "ostentazione" da un lato, "felicità" ed "energia" dall'altro.

Giudicando vistosi tutti i colori /saturo/, è normale che l'eleganza, forma evoluta di ostentazione, richieda gli stessi parametri con l'aggiunta di una precisa dominanza. In fondo si è capito da tempo che l'eleganza è fra l'altro un metodo per farsi notare con l'aiuto del colore. Ricorderemo, di passaggio, che sia l'araldica sia la vessillologia adottano colori molto saturi.

Anche la seconda coppia ha un fondamento semantico. Senza che il suo intervento nella prima coppia venga pregiudicato, un colore /saturo/ può infatti significare "energia" e "forza", forse perché rimanda al concetto di "concentrazione". Se oltre a ciò il colore è anche /brillante/, rinvierà a quella particolare forma di energia che del resto volentieri diciamo essere "raggiante": la felicità.

Gli assi semantici primari non si fermano tuttavia ai risultati dei test di Wright & Rainwater, né alla reinterpretazione che ne abbiamo proposto. Come vedremo, sono possibili altre omologazioni, anche attestate.

⁵⁹ Sarebbe evidentemente interessante testare questa ipotesi su un genere antico interamente fondato sulla saturazione: il cammeo. Sufficientemente codificato nella nostra tradizione, il cammeo conosce sette livelli di saturazione del verde, scelti in base a una equipartizione. La progressione nella scala è dunque regolata secondo una legge interna alle accademie: "Il cammeo, per essere armonioso, deve essere equipartito". Un qualsiasi scarto rispetto a questo sistema sarebbe subito percepito, ma sarebbe retorico, ovvero riducibile e semantizzabile?

Un'opposizione che ricorre di frequente è "puro"/"impuro" o "semplice"/"complesso").

Tutti i pittori che optano per i colori puri (Mondrian, Matisse, Van der Leek...) finiscono per utilizzare lo stesso repertorio di dominanti con un alto grado di saturazione.⁶⁰ Esistono due modi per ottenere colori impuri a partire da colori puri: la desaturazione, che si esegue mescolando i colori con il bianco, cioè con tutti i colori, e la mescolanza con qualsiasi altro colore. Il termine "colore complesso" è quindi molto più appropriato a descrivere questa operazione di quanto non lo sia il termine "impuro", che pur essendo palesemente attivo ha un contenuto morale sospetto.

Relativamente al cromema della luminosità, anche qui molte coppie di concetti sono disponibili per omologazioni. Tra le tante è possibile selezionare, alla maniera di Bachelard, coppie come:

"notturno"/"diurno"

"inquietante"/"rassicurante"

"misterioso"/"intelligibile".

Che si giochi con i significati della luminosità è fuori dubbio se si pensa alle opere di Bresdin e di Matisse e se ci si interroga sul chiaro-scuro come dispositivo semantico: non opera esso indipendentemente da ogni dominante cromatica?

Facendo intervenire la dimensione antropologica si potrebbe inoltre aggiungere il concetto di "primitività": alcune opposizioni cromatiche sono alquanto arcaiche o vicine ai modelli fondamentali (quelle che giocano, per esempio, su bianco, nero e rosso), mentre altre appaiono più evolute (per esempio quelle che giocano sul magenta e sull'indaco). Si tratta di prendere in carico il carattere progressivo dell'apparizione delle opposizioni di dominanza. Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, non è possibile decidere se questa dimensione sia pertinente o meno, né possiamo eliminarne il portato ideologico.

Tutti i concetti evocati finora, "eleganza", "energia", "felicità", "arcaici

⁶⁰ Ma che cosa si intende per colore "puro"? Non si sta parlando della "purezza" dello spettro (che è più giusto chiamare monocromatismo), ma di purezza a livello percettivo e nella manipolazione dei colori. Un modello sensoriale darà maggiori risultati: chiameremo colore puro quello che suscita una risposta sensoriale semplice, corrispondente alla massima sensibilità di ciascuno dei tre pigmenti retinici (ossia il blu 440 nm, il verde 535 nm e il rosso 575 nm). Abbiamo già segnalato che il giallo rimane fuori da questo modello, pur dando l'impressione di essere un colore semplice... La selezione finale di quattro colori "semplici" deriva dunque da un modello ibrido, allo stesso tempo fisiologico e intuitivo.

cià"), così come la circolarità e l'antinomia utilizzate da Thürlemann, hanno una forza di generalità che supera di gran lunga l'universo dei colori. Sono significati che possono essere veicolati da altre componenti dell'enunciato, quali, per esempio, le forme, le texture, lo stesso soggetto iconico, cosicché diventa quasi impossibile attribuire contenuti alle espressioni cromatiche univocamente. Bisogna accettare che l'immagine plastica non è codificata a priori e che sceglie liberamente le sue determinazioni cromatiche. In questo senso, tutte le grandezze qui rubricate sono ugualmente e simultaneamente disponibili. Se ne arguisce che è impensabile costruire per il colore un sistema gerarchizzato come quello della forma o della texture. Anche se accogliamo l'ipotesi di un sistema generale dei colori (lo hanno articolato sia Munsell che Thürlemann), il messaggio continua a instaurare il suo proprio sistema locale, in una determinata rete di opposizioni cromatiche. Tra le varie grandezze, dunque, l'una o l'altra o molte domineranno, per ragioni che, nonostante i nostri sforzi teorici, rimangono ignote. In dipendenza dal messaggio considerato, una data grandezza sarà soggetta all'attualizzazione o alla neutralizzazione, così come in linguistica è possibile dare precedenza agli ipotetici significati del gruppo /FL/ se sono funzionali alla significazione (per esempio in fluido, flauto...) o lasciarli ai margini se non lo sono.

4.2.2.2. Il colore come unità

Quando si passa a considerare il colore nella sua globalità, caratterizzato da specifici valori di cromemi L, S e D, bisogna cominciare a parlare di *assi simbolici* piuttosto che di assi semantici primari. Vi ritroviamo in effetti una profusione di determinazioni personali e/o culturali, talmente vasta da escludere l'ipotesi della costituzione di un dizionario di colori. Le ragioni di questa profusione sono state spiegate: mentre i cromemi L e S possono essere ascritti a codici relativamente rigorosi, il cromema D ridesta, al più alto grado, associazioni personali, idioletali. L'apice in questa direzione è stato forse raggiunto da Malcolm de Chazal che, in *Senso-plastico*, raccoglie innumerevoli considerazioni sui colori, la maggior parte delle quali altamente improbabili e inattese ma allo stesso tempo straordinariamente poetiche.

4.3. La sintagmatica dei colori e la loro semantica

4.3.1. Le principali teorie

Disporre di un modello paradigmatico della strutturazione fisica del piano dell'espressione del colore è ben poco utile, anche se si associa-

no i colori nella loro globalità – di per sé molto complessi – a porzioni di contenuto. Permette tutt'al più di tracciare alcuni assi e di reperire grazie a questi delle opposizioni cromatiche, anche eventualmente con un metodo quantitativo. Un siffatto modello di individuazione non costituisce però in alcun modo una guida per l'impiego sintagmatico dei colori: comprendendo tutti i colori possibili e non contemplando l'adozione di regole di ordine sintagmatico, non impone restrizioni al loro uso. Ora, chi mira invece a elaborare una retorica del colore non può che trovarla in una serie di scarti a regole che esigerebbero un certo tipo di manifestazione del campo cromatico negli enunciati. Essendo il nostro caso, bisognerà provare l'ipotesi dell'esistenza di queste regole.

Sono comunemente note come *regole di armonia*. Storicamente, le ricerche sulle regole di associazione si sono sviluppate secondo due preoccupazioni principali:

(a) edificare su fondamenti stabili e sicuri, come la fisiologia della visione e la matematica;

(b) mettere a punto una descrizione sempre più fine delle combinazioni cromatiche “armoniose” (si noti, di passaggio, che il termine è connotato positivamente. Ogni volta che ci capiterà di utilizzarlo per i nostri fini, resti inteso che non ha sfumature: al semiologo interessa elaborare un insieme di regole di associazione, qualunque sia il risultato psicologico cui si perviene).

Il dibattito sull'armonia dei colori è forse tanto futile quanto quello sull'armonia degli intervalli musicali. Il terzetto, che oggi giudichiamo banale e cediamo volentieri ai cori degli scout, un tempo era ritenuto disarmonico. Jacques Chailley (1967; vedi anche Barraud 1968) ha descritto in maniera eccellente la progressiva riduzione delle dissonanze e dimostrato una volta per tutte l'inesistenza di una regola assoluta ed eterna. La stessa cosa accade evidentemente per il colore. Ma nella misura in cui una teoria dell'armonia rappresenta la sensibilità di un'epoca, possiamo riconoscerle uno status sufficientemente stabile perché gli scarti rispetto a essa siano percepiti. Se poi, di conseguenza, questi scarti si rivelano riducibili, allora vorrà dire che la retorica del colore esiste.

Esaminiamo dapprima alcune teorie sull'armonia dei colori, mettendo in campo ogni volta coppie di concetti diversi.

4.3.1.1. Consonanza/dissonanza

Henri Pfeiffer (1966), in passato studente al Bauhaus, si è dato la pena

di elaborare una teoria dell'associazione cromatica che si vuole al tempo stesso fisiologica e matematica. Parte dalla tetralogia dei colori di Hering (blu – verde – giallo – rosso) e distingue con cura la combinazione delle luci colorate nell'occhio dalla mescolanza materiale dei coloranti. Comincia quindi a costruire una scala di valori neutri dal bianco più bianco (il bianco di zinco, che riflette l'89% della luce) al nero più cupo (l'inchiostro tipografico, che riflette il 5% della luce). Sul piano matematico, la sua teoria produce un'amalgama incoerente e spesso errato di nozioni di media aritmetica, armonica e geometrica, alle quali va ad aggiungersi la sezione aurea. La media armonica deriva dal calco, evidente in ogni pagina, di una teoria musicale in cui essa si erige a legge universale e fondamentale dell'armonia. Quanto alla media geometrica, essa trae ispirazione dalla legge fisiologica di Weber-Fechner. Se l'aspetto eterogeneo, la poca pertinenza, gli innumerevoli errori e una manifesta ingenuità⁶¹ potrebbero indurci a respingere *in toto* questa teoria integralista e normativa, un insieme di concetti molto elaborati e le questioni aperte sulla nozione di armonia ci dissuadono dal farlo.

L'armonia è definita in più modi. Quella *consonante* è il risultato di due toni «che tendono verso la stessa tonalità intermedia».⁶² Il colore intermedio ideale sarebbe allora una “media”⁶³ ottica, vale a dire un colore che produce la stessa sensazione della combinazione ottica di due colori posti alle estremità di un disco in movimento. Rinvierebbe a un

⁶¹ Aspetto eterogeneo: questa teoria è allo stesso tempo speculativa ed empirica. Pfeiffer si serve sistematicamente di piccoli dischi girevoli in cui lo spazio occupato dalle plaghe di colore varia considerevolmente. Sono insomma una variante del disco di Maxwell. Poca pertinenza: la tecnica del disco in movimento porta a tenere conto soprattutto della composizione ottica dei colori, problema che in pittura ritroviamo soltanto con gli impressionisti e i divisionisti. Solo raramente l'autore si sforza di rintracciare le equivalenze tra le mescolanze dei pigmenti e le combinazioni ottiche. Ingenuità: la scala dei valori neutri, o “gamma”, è costruita secondo una progressione geometrica originata dalla sezione aurea, cosa che permette di ottenere esattamente sette gradi, come nella scala musicale. Si dimentica però che gli intervalli non sono proprio gli stessi... Quanto al valore normativo della sezione aurea, esso è estraneo al sistema e niente affatto stabilizzato.

⁶² In altre pagine si legge che l'armonia nasce tra i colori «che si susseguono a catena per interposizione di parti comuni alla loro combinazione ottica». Comporterebbe dunque, in questo caso, tre colori e non due.

⁶³ Non serve specificarne la formula matematica...

fenomeno di mediazione. La descrizione dell'armonia *dissonante*, sorta di contraddizione in termini, suscita maggiore imbarazzo, perché qui nessuno dei due colori tende verso una stessa e terza tonalità (non esiste infatti un rosso-verde né un blu-giallastro). Pfeiffer nota giustamente che il colore di mediazione tra i complementari è un grigio neutro (osservazione che rinvia ancora una volta al fenomeno dell'*addizione grigia*). Ritiene quindi che i complementari siano dissonanti e stridenti, ma che la dissonanza sia nondimeno necessaria all'armonia. L'espedito trovato per "armonizzare" i complementari consiste nel dar loro una saturazione equivalente.

Dovendo semiotizzare queste diverse definizioni, assumeremo dunque che per Pfeiffer due colori non possono formare un'armonia se non possiedono, *in praesentia* o *in absentia*, un elemento mediatore comune.⁶⁴

Questa considerazione ci fornisce un criterio per dividere in due classi le coppie di colori:

- (a) quelle che vengono mediate da un colore e che pertanto sarebbero armoniose;
- (b) quelle che hanno un termine mediatore grigio, ovvero non colorato, e che pertanto sarebbero dissonanti.

4.3.1.2. Tensione/neutralizzazione

Nei suoi corsi al Bauhaus Johannes Itten ha avuto la pretesa di evitare i giudizi soggettivi sull'armonia dei colori ricorrendo alla sperimentazione. La prova fondamentale è stata, per lui, quella del contrasto progressivo: dopo aver fissato un quadrato rosso e chiuso gli occhi, riaprendoli si percepisce un fantomatico quadrato verde. L'esperienza dimostra che l'occhio, per ristabilire l'"equilibrio",⁶⁵ "chiama a sé" un colore complementare.

L'unico colore che non ne convoca un altro, e che può quindi essere chiamato neutro, è il grigio medio. Ne consegue che nelle composizioni cromatiche in cui il termine mediatore è il grigio la tensione è minima:

⁶⁴ È una definizione che nella maggior parte dei casi si autodistrugge, perché tutte le coppie di colori, compresi i complementari, possiedono a livello fisiologico un termine mediatore e sono di conseguenza armoniose. L'unico caso in cui la definizione funziona è quello dell'armonia a tre tonalità con un tono che fa da mediatore (sulla mediazione vedi più avanti, cap. 4, § 6).

⁶⁵ Ad avere fatto di questa osservazione la base dell'armonia dei colori è stato per primo un fisico, Rumfort, nel 1797.

ritroviamo la nostra addizione grigia, che qui va però considerata armoniosa, a differenza della teoria di Pfeiffer, in cui i complementari erano ritenuti dissonanti.

Itten (1978) integra queste due osservazioni e costruisce, alla stregua dei romantici tedeschi, una sfera di colori, disposti a circolo lungo l'equatore. Il bianco e il nero vi fanno da poli, mentre il grigio medio occupa la zona centrale.⁶⁶

La sfera fornisce un metodo semplice per descrivere l'armonia di due o più colori. Ogni colore va abbinato al suo antitetico, in modo che il termine mediatore sia sempre il grigio centrale. Ai colori non situati sull'equatore, perché insaturi, corrisponderanno colori ipersaturi: la compensazione si raggiunge non appena si mettono in rapporto le due dimensioni. Per armonizzare più colori, basta sceglierli lungo uno qualsiasi dei grandi cerchi che uniscono due antipodi.

A dispetto della sua pretesa, il sistema di Itten non offre una vera e propria alternativa ai giudizi soggettivi, perché lascia comunque presumere che questi ultimi risultino dall'esperienza dei contrasti stessi. Inoltre l'armonia consiste per lui nell'abolizione delle tensioni tra i colori nell'occhio, realizzata grazie all'equilibrio delle componenti cromatiche. Che l'ideale dell'armonia dei colori sarebbe quello di abolire il colore nel grigio è un'affermazione paradossale la cui portata non ci sembra sia stata fino a oggi sottolineata. Sarebbe come se il colore fosse uno scarto rispetto al grigio, scarto dolente che bisogna sforzarsi di annullare: una specie di legge del minimo sforzo percettivo.

Nelle pagine successive l'esposizione di Itten diventa ancora più speculativa. Raccomanda di dividere il cerchio equatoriale in dodici parti e ritiene che le combinazioni più interessanti nascano quando si inseriscono nel cerchio figure regolari: un triangolo equilatero, un quadrato, un esagono, un rettangolo...

Di due colori diversi si dice che "contrastano" e Itten distingue sette tipi di contrasto, che noi riduciamo a quattro:

1. *C. del colore in sé*: tra colori "puri", non alterati, molto luminosi.
2. *C. chiaro-scuro*: tra il bianco e il nero, o tra saturo e insaturo.
3. *C. caldo-freddo*: il polo freddo è il blu-verde, il polo caldo il rosso-arancione.

⁶⁶ È una rappresentazione isomorfa al doppio cono di Ostwald, dove intervengono due delle tre dimensioni del segno cromatico: la dominante e la saturazione.

4. C. *di complementari*: la cui mescolanza dà il grigio.
5. C. *simultaneo*: l'occhio esige simultaneamente il complementare.
6. C. *di qualità*: tra colori spezzati con il nero o il bianco, o mescolati con il loro complementare.
7. C. *di quantità*: per la dimensione delle macchie.

Ci sembra che i casi 1, 2, 4, 5 e 6 possano essere considerati non separatamente, ma come dosaggi diversi dei due tipi di opposizione che le dimensioni della sfera manifestano: di dominanza cromatica e di saturazione. Restano altri due criteri di contrasto: il contrasto di quantità e l'opposizione caldo/freddo, esterna al sistema del colore e di cui si è parlato più sopra.⁶⁷

Il sistema di Itten ha anche una rilevanza epistemologica. Si sarà notato che si fonda pienamente sul concetto – familiare allo strutturalismo – di opposizione binaria. Ogni colore si definisce per la sua posizione in un asse e il suo spostamento avviene in modo continuo, senza discretizzazioni;⁶⁸ ma a ogni posizione così definita corrisponde una posizione inversa (a quel blu molto saturo corrisponde quel rosso-arancione molto insaturo), cosicché, di colpo, si delinea un sistema del piano dell'espressione.

Postulare l'esistenza di opposizioni paradigmatiche suggerisce l'idea che ogni attività di manipolazione dei colori, anche isolata, è un sintagma in potenza che presenta al tempo stesso il colore e il suo inverso. Qui, infatti, a differenza di altre semiotiche dove non si osa dire che ogni paradigma è un sintagma in potenza, meccanismi fisiologici suscitano nell'organismo reazioni suscettibili di produrre manifestazioni cromatiche complementari: la presentazione di un quadrato rosso può, lo ribadiamo, produrre un alone verde (è ciò che Itten chiama il contrasto simultaneo).

4.3.1.3. Complementarietà/somiglianza

I due ultimi termini, insieme al germe di tutta la teoria di Itten, erano

⁶⁷ Dalla costruzione teorica di Itten discende – cosa che però egli non dice esplicitamente – che l'addizione grigia neutralizza anche automaticamente l'effetto termico dei colori. Il grigio neutro al centro è non solo il luogo di abolizione dei colori considerati come tensioni, ma anche un'impressione cromatica “che non fa né caldo né freddo”.

⁶⁸ È pressappoco quello che intendevamo un tempo con il termine di *graduato* (Gruppo μ 1979c).

già contenuti nell'opera di Michel-Eugène Chevreul, autore di una celebre legge sul “contrasto simultaneo dei colori” (1838).

Non possiamo descrivere questi contrasti senza prendere in considerazione anche la reciproca posizione dei colori, che in Chevreul si trovano disposti lungo una circonferenza. Per calcolare i contrasti, lo studioso, come ha fatto Itten ma senza giustificarne il numero, divide la sua circonferenza in dodici settori: tre colori vengono detti primari – il blu, il rosso, il giallo –, tre secondari – l'arancione, il verde, il viola –, e sei intermedi. I raggi che uniscono il centro alla circonferenza rappresentano la saturazione: al centro sta il bianco, sulla circonferenza sta il massimo di saturazione. Questo asse è diviso arbitrariamente in venti gradi. Si ha dunque un sistema a due dimensioni: la tinta (dominanza) e la gamma (saturazione). Su questa base Chevreul imposta le leggi di armonia, che sono empiriche: tendono a svincolare le regole dagli accordi più “piacevoli” all'occhio, così per come sono “generalmente percepiti” (ma Chevreul non si interroga sulle eventuali origini culturali del fenomeno). Vengono distinte due tipologie: le “armonie di colori analoghi” e le “armonie di contrasto”.

Nella prima categoria rientrano le armonie di gamma e le armonie di tinta. Si parla di armonia di gamma quando si percepiscono simultaneamente due attualizzazioni della stessa dominanza a due gradi differenti, ma vicini, di saturazione; si parla invece di armonia di tinta quando si percepiscono simultaneamente due dominanti diverse, ma simili, che presentano lo stesso grado di saturazione. Queste armonie mettono quindi in campo forme di manifestazione affini, che arrivano a differenziarsi maggiormente per la loro giustapposizione.⁶⁹ È il senso stesso dell'espressione “contrasto simultaneo”.

Le “armonie di contrasto” entrano in gioco quando si percepiscono simultaneamente due tonalità molto distanti l'una dall'altra e dello stesso livello di saturazione (contrasto di tinta), o simili tra di loro ma diverse per grado di saturazione (contrasto di gamma), o ancora – caso che nasce dalla combinazione tra i primi due contrasti – quando si presentano due diverse dominanti con saturazioni molto differenti. È chiaro che mentre le “armonie di colori analoghi” lavorano sulla prossimità,

⁶⁹ Chevreul menziona anche un terzo tipo di armonia dei colori analoghi. È quello che si ottiene giustapponendo due colori diversi, prescelti secondo la legge dei contrasti, uno dei quali domina sull'altro, come se guardassimo il tutto attraverso dei vetri colorati. Facendo intervenire la nozione di luce colorata, questa armonia si distacca dalle tipologie fin qui trattate.

le “armonie di contrasto” giocano sulla distanza (e qui la condizione ottimale di armonia è raggiunta dai complementari). In entrambi i casi il contrasto ne esce rafforzato.

Chevreul traduce la differenza in termini di qualità: i contrasti tra colori lontani “abbelliscono” i colori attualizzati mentre due colori analoghi “si insultano”.⁷⁰

Per come moltiplicano i casi di armonia, le leggi di Chevreul sembrano onnipotenti. Si avverte nondimeno la mancanza dei casi, teoricamente prevalenti, relativi a qualsiasi colore: sono infatti armonici solo (1) i colori che compaiono in una stretta zona del diagramma (armonia degli analoghi), (2) quelli diametralmente opposti o quasi (contrasto di tinta), o (3) quelli che si separano in relazione all’efficacia della luce radiante, maggiore o minore (contrasto di gamma). La teoria di Chevreul fornisce più che altro un criterio unico di armonia: quello di *ordine*. Due colori tra i quali non è possibile individuare alcuna relazione non sono in armonia, e viceversa. La relazione cui si fa riferimento è tanto la prossimità o la somiglianza (quasi un’identità di tinta o di saturazione) quanto la massima opposizione (complementarità). Al disordine si oppongono due tipi di ordine. Chevreul ha così formulato quello che più di altri si può considerare un criterio plastico universale.⁷¹

⁷⁰ Questa magnificazione del contrasto tra due colori non sfocia in forme di “contrasto assoluto”. Lo si evince chiaramente dalla legge di Schönfelder (1933), stando alla quale la differenza tra due colori aumenta se essi compaiono insieme in uno spazio che si accorda alle loro tonalità intermedie.

⁷¹ Tra le altre classificazioni di colori possiamo menzionare anche la circonferenza di Henry – uno dei mentori di Seurat in materia di idee scientifiche –, non priva di analogie con quella di Chevreul. Ma le leggi di armonia da lui disimplicate sono totalmente arbitrarie: per Henry l’armonia è legata al “ritmo”, inteso però non come ciò che dà risalto a un insieme di macchie colorate su una tela, ma piuttosto come la regolarità di successione dei punti sulla circonferenza che serve a descrivere i colori. Sarebbero allora ritmiche le scansioni del cerchio in 2, in 2ⁿ, in un numero primo formato da 2ⁿ + 1... Questa ritmica dei metacolori è priva tuttavia di qualsiasi fondamento, sia fisiologico sia fisico. Le smanie per la norma e le pretese di un’irruzione totale della scienza nel mondo istintivo degli artisti vengono spinte all’estremo in Henry, che arriva perfino a mettere sul mercato un “goniometro”, ovvero un piccolo disco graduato a uso dei pittori, che Seurat utilizzerà nel suo *Le Chabut* (1889-1890). Questa specie di regolo da calcolo introduce il concetto di ritmo allo stesso tempo nei colori e nelle disposizioni all’azione: l’artista è invitato a sceglierli unicamente tra i sottomultipli semplici di 360°. È la misura dell’altezza alla quale le ballerine di cancan levano le loro incantevoli gambe: 72°=360°:5! Sopprassiediamo sul fatto che si tratta di una equipartizione spaziale piuttosto che di

4.3.2. Principi di strutturazione dei colori in sintagma

Le poche teorie esaminate, probabilmente le più degne e anche quelle che hanno avuto un maggiore impatto sul mondo degli artisti e dei critici europei, convergono tutte su due punti:

(a) cercano, come si è già sottolineato, di fondare nel campo del colore un ordine che non sia arbitrario ma che riposi su dati scientifici;

(b) manifestano allo stesso tempo una tendenza a discretizzare il continuo.

Resta da discutere in quale misura esse soddisfino pienamente il criterio scientifico messo in risalto in (a).⁷²

Essenzialmente, si tratta sempre di disimplicare i principi di un ordine, di distinguere l’ordinato dal disordinato. Perché l’ordine in questione si manifesti, è necessario che si diano almeno due colori; quindi l’ordine può consistere in una vicinanza o in una complementarità. In presenza di tre colori, potrà accadere che uno di essi sia la media armonica degli altri due. E i teorici menzionati non esitano a sottintendere, o anche ad affermare articolandole, le seguenti omologazioni:

“ordinato” *vs* “disordinato”

“leggibile” *vs* “illeggibile”

“comprensibile” *vs* “incomprensibile”

“armonioso” *vs* “discordante”.

Ci sembra, ma è un nostro parere, che la nozione di ordine non possa essere associata ad altre se prima non sono state adottate alcune precauzioni. La nostra teoria delle trasformazioni (cap. 2, § 5) ha mostrato che tutti i produttori di immagini manipolano il colore per strutturarlo

un ritmo nel senso temporale del termine. In questo Henry mostra di continuare il lavoro di Chevreul, il quale aveva introdotto la nozione di ordine (prossimità o distanza), e di anticipare la tesi di Itten, preconizzando l’inserimento di figure “semplici” (triangolo, quadrato, esagono) nel cerchio dei colori. Di fatto il rifiuto del continuo è un’ossessione del codice, i cui sforzi di discretizzazione appena descritti sono una logica conseguenza. Guardiamoci bene dal promuovere un metodo del genere, come anche dal condannarlo in prima istanza. Ciò che risulta inaccettabile non è tanto la ricerca di discretizzazione delle forme e del campo cromatico quanto il fatto di connetterli, sotto la forma di un imperativo estetico, a un ideale di bellezza.

⁷² Come abbiamo visto, dati totalmente intuitivi (il giallo...) sono stati captati strada facendo. Anche per gli scienziati puri e duri, dunque, tutto può portare acqua al proprio mulino: sezione aurea, dividendi integrali... Si assiste anche, a proposito di quest’ultimo punto, a un fenomeno di rinascita pitagorica veramente curioso.

a loro piacimento, servendosi di varianti libere – e in questo caso il loro intervento è impercettibile –, o trasgredendo i dati contenuti nel repertorio di type della cultura di riferimento. L'atto di trasgressione non ha niente a che vedere con l'armonia, concetto da subito intrappolato nel suo contenuto estetico e normativo. Palesemente, infatti, il nocciolo della questione non è dire che l'armonia secondo Itten o Chevreul deve essere “raccomandata” agli artisti: innumerevoli capolavori non rispondono a questa accezione di armonia.

Dunque conserveremo solamente la prima delle quattro coppie di contrasti elencate più sopra (“ordinato” *vs* “disordinato”), e lo faremo tanto più volentieri quanto più i criteri di ordine e di disordine sono relativi al colore. Essendo la struttura più generale del campo cromatico, l'opposizione ordine/disordine può conoscere un numero infinito di manifestazioni: esistono, per esempio, infinite tonalità e ognuna di esse ha il suo esatto complementare. È possibile, al di là di questa strutturazione generale, attribuire un significato alle scelte cromatiche fatte dal produttore di immagini? La risposta è sì, ma i significati in questione emergono *solo all'interno dell'enunciato*.

Quanto detto lascia sufficientemente intendere che non effettueremo una scelta tra i modelli proposti. Ognuno di essi costituisce un approccio, legato a un metodo scientifico preciso, di un sistema semiotico globale che sussume verosimilmente sistemi particolari differenti, anche antitetici.

In conclusione, il colore in sintagma, che è la regola nell'immagine, integra i tre livelli finora studiati. Va analizzato in rapporto agli assi di strutturazione specifici di ogni livello:

(a) ogni colore, in quanto unità del piano dell'espressione, occupa un posto preciso in ciascuna delle tre scale di Luminosità, di Saturazione e di Dominanza cromatica. La sua manifestazione convoca virtualmente tutte le gradazioni possibili sulle tre scale;

(b) ogni colore, in quanto unità del piano del contenuto, prende singolarmente posto in uno o in più di uno tra i numerosi assi semantici disponibili. Alcuni di essi sono condivisi da più istanze, altri sono strettamente individuali, senza alcun ordine di priorità;

(c) ogni colore entra in una rete di relazioni con gli altri colori manifestati nell'enunciato. Alcune di queste creano tensioni, altre generano un'impressione di equilibrio;

(d) l'insieme delle determinazioni (a), (b) e (c) viene messo a confronto con le altre componenti del segno plastico – forme e texture – ed eventualmente con quelle del segno iconico. Questo porta al rafforza-

mento di alcuni contenuti e alla messa in aspettativa di altri, in maniera ogni volta nuova e diversa per ogni enunciato.

5. La sintesi plastica e la sua semantica

Se si è potuto descrivere il significante delle forme come un'integrazione di quello dei formemi che le costituiscono, e se una sintesi affine ha avuto luogo anche a proposito delle texture e dei colori, dobbiamo ora aspettarci che globalmente il segno plastico realizzi a sua volta un'integrazione delle sue tre componenti: forma, colore e texture.

Ciò implica innanzitutto che i significati del colore possano formare, per esempio, con i significati delle texture, opposizioni significative. Un altro tipo di interazione è d'altronde prevedibile, e inscritto nella fisiologia della visione: la disamina sottile delle forme è estremamente difficile se la si fa partire dai colori e in condizioni di omogeneità di luce (Humphreys 1990).

Troviamo un riflesso dei significati più spesso registrati per l'opposizione colore/forma in una affermazione di Suarès (1946): «Il colore è il segno della vita; la linea è il segno specifico dello stile [...] passare dalla linea al colore, dalla materia allo spirito».

Arnheim (1966), dopo aver ripreso a grandi linee questa opposizione, prova ad approfondirne l'origine. La forma – sostiene – è un mezzo di comunicazione più efficace del colore. La sua struttura riflette lo spirito che “organizza attivamente” e testimonia di un'attività razionale che può essere qualificata come “classica”. Il colore è per contro superiore alla forma in quanto veicolo di espressione. Ha effetto soprattutto sugli spiriti ricettivi e passivi e sarebbe in maggior misura legato a un atteggiamento “romantico”.

È possibile interrogarsi a lungo su questa opposizione, anche se i ragionamenti proposti rischiano di restare ancora per molto tempo mere ricostruzioni speculative. È vero che i colori si presentano spesso in natura sotto forma di grandi masse (il blu del mare o del cielo, il verde delle foglie, il giallo della sabbia e della luce solare...), suscettibili di essere associate a sensazioni (freddo, caldo, rifugio sicuro) o anche ad avvenimenti tragici (il sangue sparso). Ma è altrettanto vero che abbiamo affidato i nostri alfabeti, latori di significati razionali, ai sistemi della forma e non a quelli del colore.

Altri autori (Grove 1984) rilevano un'ulteriore interessante opposizione. L'atto principale del disegno consiste nel segnare una superficie e

nel lasciarvi una traccia che diventa così la manifestazione di un movimento. La pittura, invece, non ha, o comunque lo presenta molto meno, questo carattere di “legame processuale della visione e dell’attività della mano”. Veniamo così ricondotti al primo problema, questa volta con un accenno di risposta. Il disegno inizia con una linea che, se chiusa, marca un esterno e un interno. Ma chiusa o meno, la linea afferma una differenziazione del mondo, una discontinuità, e di conseguenza un luogo di concentrazione dell’informazione: non sorprende, allora, se è preferibilmente associata all’attività razionale. Influenzati dal libero movimento di un tracciato che opera differenziazioni, si giunge a paragonare il disegno alla creazione del mondo: il disegno al tratto sta all’immagine come la parola sta all’atto di fonazione.

Se il disegno al tratto è riservato all’esterno, e fornisce solamente contorni, il disegno delle zone interne è più simile alla pittura, per via della realizzazione di transizioni: ombre, modellati, tratteggi. È una pittura senza colore, ma ugualmente volta a riempire le zone delimitate dai tratti, e pertanto a conferire loro una corporeità, una presenza fisica sensibile, che può inoltre convocare passioni e sensazioni.

Sottolineiamo che questa corporeità può nascere da una qualsiasi delle due proprietà della superficie del segno plastico: colore e testura, quest’ultima preposta d’altronde a suggerire impressioni tattili. Un solo punto rimane per noi oscuro in questa disamina per il resto coerente: è l’emergenza di un’illusione di materialità nelle zone interne di un disegno al tratto che tuttavia, obiettivamente, mostra solo una rete a giorno.

4. Retorica visiva fondamentale

1. Programma di una retorica generale

L’obiettivo di una retorica generale è quello di descrivere i funzionamenti retorici dei sistemi semiotici con operazioni che siano potenti e dotate di una certa forza di generalizzazione.

Descrizioni di tal sorta sono state adottate con successo in campo linguistico e per alcune strutture transemiotiche, come il racconto. In tutti questi ambiti, figure molto diverse quali la suffissazione argotica e il flashback cinematografico possono essere descritte con operazioni di soppressione, di aggiunta, di soppressione-aggiunta e di permutazione. Quel che cambia, indipendentemente dalle circostanze, sono le unità cui si applicano tali operazioni: semi per i tropi, indici per alcune figure del racconto, e così via. Pertanto, il primo compito di una retorica particolare (del senso lessicale, del racconto, del plastico, dell’iconico ecc.) è quello di individuare i sotto-sistemi omogenei che definiscono e isolano le unità prese in carico dalle operazioni retoriche (nel racconto, per esempio, si differenziano i sotto-sistemi dei personaggi, degli indici, dei nodi).

Distinguendo i segni plastici e i segni iconici che si trovano integrati nelle immagini, si isolano sistemi diversi e si fornisce allo studioso di retorica un nuovo programma: dovrà prima di tutto interrogarsi sulla maniera con cui la retorica investe i domini iconico e plastico, per poi chiedersi se nei due casi agisce o meno diversamente.

Dal nostro punto di vista, la retorica è la trasformazione regolata degli elementi di un enunciato, tale per cui spetta al fruitore sovrapporre dialetticamente, al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito (Gruppo μ 1970a, 1976a, 1977a). Globalmente l’operazione retorica presenta le seguenti fasi: produzione di uno scarto, che chiamiamo allotopia, identificazione e rivalutazione dello scarto. Sono azioni che non avvengono a caso ma che rispondono, al contrario, a leggi molto rigide, da definire al momento opportuno.