

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  $\mu$  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.

Chiariamo il nostro proposito con un esempio linguistico. Nell'enunciato: "Il letto rifatto da sabbie fluenti" di Saint-John Perse (Edeline 1972) si percepisce un'allotopia tra "letto" e "sabbia". Il contesto impone la sovrapposizione del grado concepito "spiaggia" a quello percepito "letto". Ed ecco un esempio iconico: nel noto collage di Max Ernst (ill. 6) percepiamo un'allotopia tra la "testa d'uccello" e il "corpo umano" che la sostiene. La si può risolvere considerando la testa d'uccello come il grado percepito iconico e la presumibile testa dell'essere il cui corpo è manifestato come il grado concepito.

Occorre dunque innanzitutto interrogarsi sulle regole all'opera negli enunciati plastici e iconici, regole che portano il fruitore (1) a considerare un enunciato, o la parte di un enunciato, come non accettabile grammaticalmente e (2) a proiettarvi un grado concepito. In ambito linguistico queste regole hanno cominciato a diffondersi: le leggi di combinazione sintattica e semantica vengono oggi descritte in maniera sempre più raffinata e la descrizione migliora con l'intervento di concetti di natura pragmatica.

Il secondo compito di uno studioso di retorica consiste nell'osservare la relazione che si stabilisce tra il grado concepito e il grado percepito. È questo legame a contraddistinguere la figura retorica e a conferirle, in definitiva, effetto ed efficacia in un enunciato.

La natura stessa della relazione dipende da due variabili, che sono: (a) le regole del dominio al quale si applica l'operazione retorica e (b) l'operazione in sé. Esplicitiamole qui di seguito. Rispetto al punto (a), una soppressione nella classe dei metaplasmii porta all'apocope o all'aferesi. L'effetto di una manovra del genere è ben diverso da quello prodotto da una soppressione nella classe dei metasememi, dove l'operazione può per esempio provocare una sineddoche generalizzante. Rispetto al punto (b), in uno stesso dominio due operazioni diverse, come la soppressione e la sostituzione, hanno potenzialità diverse. D'accordo con Paul Ricœur (1975), abbiamo potuto dimostrare, per esempio, che l'efficacia specifica della metafora in ambiti tanto diversi quali la pubblicità, la poesia e la filosofia, proviene dal suo potente carattere mediatore. Lo si deve all'operazione di sostituzione che la genera.

Ecco allora un chiaro disegno del programma completo di una retorica delle immagini, all'interno di un programma di retorica generale:

1. Elaborare le regole di segmentazione delle unità che saranno oggetto delle operazioni retoriche, sul piano plastico e su quello iconico.
2. Elaborare le regole di lettura degli enunciati, plastici e iconici.
3. Elaborare le regole di lettura retorica degli enunciati.



6. Max Ernst,  
*Rencontre de deux  
souris*, 1922

4. Descrivere le operazioni retoriche che sono in atto in questi enunciati.

5. Descrivere le diverse relazioni possibili tra gradi percepiti e gradi concepiti e ricavare da qui una tassonomia di figure.

6. Descrivere gli effetti di queste figure.

I punti 1 e 2 del programma, sviluppati nelle pagine lette finora, devono necessariamente precedere la specificità della prospettiva retorica. Dedicheremo il resto del nostro studio agli altri quattro punti.

Se in fase di realizzazione bisognerà distinguere tra livello plastico e livello iconico, in questo capitolo ci è parso comunque stimolante radunare considerazioni di carattere generale, che valgano per entrambe le famiglie di messaggi e che insieme illustrino chiaramente ciò che è proprio all'uno o all'altro tipo di retorica.

In un primo momento proveremo a rendere conto della diversità dei due domini rispetto alla retorica. Molti studiosi hanno finora parlato di "retorica dell'immagine" – tema che si ritrova tanto in Barthes quanto

in Kerbrat-Orecchioni –, limitandosi però esclusivamente a una retorica del segno iconico. Vuol dire che una retorica del segno plastico non esiste o che non può esistere? No, e lo dimostreremo. Ma è vero che il senso retorico ha miglior presa in un enunciato i cui segni dipendono da un codice molto formalizzato. Ci soffermeremo dunque, prima di tutto, sull'opposizione generale "semiotica fortemente codificata" *vs* "semiotica debolmente codificata", da noi esposta in opere precedenti e che spiega la differenza in questione: mostra infatti che esiste, nel caso della semiotica plastica, debolmente codificata, una difficoltà nella definizione di "grado zero". È una tesi che fa discutere, ma indispensabile per descrivere i meccanismi di funzionamento di una retorica, a condizione di riformularla in termini adeguati. In questa prospettiva, la riflessione sui due tipi di sistemi dovrà essere completata da una riflessione sul funzionamento del grado zero. La distinzione che proporranno tra grado zero generale e grado zero locale ci aiuterà in seguito a capire perché una retorica plastica è possibile.

I molti esempi linguistici di cui ci serviremo nelle prossime pagine non devono essere ritenuti incongruenti, perché rispondono invece a una doppia volontà. Colmano dapprima un'esigenza di chiarezza: è più facile illustrare concetti generali con fatti conosciuti, come lo sono le figure della retorica linguistica. Vanno quindi incontro a una necessità metodologica: il nostro scopo è dimostrare l'applicabilità dei concetti sviluppati nelle scuole di semiotica.

Dovremo però anche interrogarci sui criteri di applicazione dei concetti generali nei messaggi visivi. In altri termini, i messaggi visivi hanno tutti i requisiti per essere luogo di manovre retoriche? E più precisamente, soddisfano la condizione di esistenza di una retorica del visivo, ovvero la possibilità di discernere in alcuni messaggi un grado concepito coesistente con un grado percepito, e di creare nel messaggio quella tensione che è costitutiva della retorica? Al dibattito in questione è dedicato questo capitolo. L'analisi del problema non sarebbe tuttavia completa se non esaminasse in dettaglio il preciso legame che si stabilisce tra il grado percepito e il grado concepito. Tale disamina porterà a una prima classificazione delle figure della retorica visiva.

## 2. Retorica e semiotiche

### 2.1. Due tipi di semiotiche

2.1.1. Le semiotiche fortemente codificate, che chiameremo semioti-

che del tipo 1, presentano due caratteristiche, non automaticamente legate l'una all'altra: (i) la segmentazione dei piani dell'espressione e del contenuto è in esse abbastanza rigida: la formalizzazione della sostanza produce unità dai contorni relativamente stabili e facilmente identificabili; gli insiemi che si configurano sono solidi; (ii) la relazione tra le unità di ogni piano è fortemente stabilizzata.

In ragione del loro essere ipercodificate e culturalmente stabilizzate e dal momento che i rapporti tra piano dell'espressione e piano del contenuto tendono alla biunivocità, le unità acquisiscono nel sistema un valore che prescinde dalla loro attualizzazione nei messaggi. In altre parole questi sistemi, con l'aiuto di un dizionario e di una sintassi,<sup>1</sup> possono essere oggetto di una prima descrizione esterna agli enunciati.

2.1.2. Le semiotiche debolmente codificate, o semiotiche del tipo 2, hanno caratteristiche inverse a quelle del tipo 1. (i) La formalizzazione del piano dell'espressione e del piano del contenuto è di solito precaria: gli insiemi che vi si configurano sono insiemi sfumati; (ii) il legame tra gli insiemi dei due piani è instabile, difficile da fissare.

Poiché le relazioni tra espressione e contenuto sono qui meno legittimate e quindi plurivoche, il valore dei segni che le producono varia secondo i contesti. È a proposito di tali sistemi che Eco (1978, pp. 178-191) parlava di «galassie espressive» e di «nebulose del contenuto».<sup>2</sup>

Facciamo notare che le caratteristiche (i) e (ii) delle semiotiche del

<sup>1</sup> Di una sintassi nel caso in cui i segni che costituiscono un sistema siano combinabili (il che non accade sempre e necessariamente: esistono sistemi a segno unico).

<sup>2</sup> In questi codici «l'espressione è una sorta di GALASSIA TESTUALE che veicola porzioni imprecise di contenuto, ovvero NEBULOSE DI CONTENUTO [...]. Si tratta di situazioni culturali in cui non è ancora stato elaborato un sistema di contenuto precisamente differenziato le cui unità segmentate possano corrispondere esattamente a quelle di un sistema d'espressione. In tali situazioni, l'espressione deve venir prodotta secondo *ratio difficilis* e frequentemente non può venir replicata perché il contenuto, pur essendo espresso, non può venire analizzato né registrato dai suoi interpreti. Allora la *ratio difficilis* regola operazioni d'istituzione di codice» (Eco 1978, p. 248). Non sempre il ragionamento di Eco è rigoroso, visto che il termine *ratio* è impiegato a volte per il rapporto contenuto/forma, a volte per quello type/token. Rispetto a queste semiotiche, altri autori chiamano in causa enunciati che costituiscono essi stessi il proprio codice. Al limite si dovrebbe quindi parlare di "sistemi a-sistematici". Regole precise, addirittura severe, possono probabilmente spiegare il funzionamento incerto di questi sistemi, ma si tratta di regole a essi non immanenti, per esempio determinazioni socioculturali.

tipo 2 non sono necessariamente correlate. E soprattutto, il carattere sfumato degli insiemi può riguardare solo uno dei piani, dell'espressione o del contenuto. Così, in una composizione di Vasarely, si riconoscono unità espressive facilmente separabili e molto organizzate tra loro, tanto che l'enunciato sembra corrispondere a una semiotica del tipo 1. E tuttavia, nessuno dei contenuti forniti al destinatario proviene da un dizionario preesistente all'enunciato, fatto che ci riconduce al secondo tratto caratteristico delle semiotiche del tipo 2. In questo caso, il destinatario svolge un ruolo decisivo nel conferimento di contenuti alle unità dell'enunciato e all'enunciato nel suo insieme.

L'attribuzione di contenuto non ha alcun carattere di necessità. Se non ha luogo, non ci sono segni. Quando invece si determina, alcune porzioni di contenuto, siano esse rigide o fluide, possono venire associate alle forme dell'espressione.<sup>3</sup>

Tabella 9. Due tipi di semiotica

Tipo di semiotica	I. Segmentazione delle unità	II. Relazione contenuto/espressione
1. Fortemente codificata	Rigida	Stabile
2. Debolmente codificata	Fluida	Instabile

2.1.3. Quanto detto dimostra che non esiste, nella realtà, una semplice polarizzazione "semiotiche del tipo 1 vs semiotiche del tipo 2", ma piuttosto un continuum, che ci fa passare da quello che Eco chiama la più pura *ratio facilis* fino alla più pura *ratio difficilis*: (A) espressione rigidamente formalizzata + contenuto rigidamente formalizzato + legame stabile; (Ba) espressione rigidamente formalizzata + contenuto debolmente formalizzato + legame instabile; (Bb) espressione debolmente

<sup>3</sup> Eco (1973, p. 147) ha riscontrato l'esistenza di questo tipo di codice, dove entrano in gioco quelle che definisce *pseudounità combinatorie*: «È così per le linee di un quadro di Mondrian o delle note di una partitura: è difficile determinarne il significato, offerte come sono a diverse interpretazioni, e private come sono di un legame rigoroso con un contenuto preciso. Si potrebbe dire che si tratti di unità pronte a diventare funzioni senza che il loro destino sia predeterminato». Ma nel momento stesso in cui comincia l'opera di interpretazione il legame individuato può risultare rigoroso.

formalizzata + contenuto rigidamente formalizzato + legame instabile; (C) espressione debolmente formalizzata + contenuto debolmente formalizzato + legame instabile.<sup>4</sup> Tra gli esempi di semiotica vicini al tipo 1, possiamo citare il bastone bianco del cieco, le frecce direzionali, i più rinomati logotipi, gli stereotipi iconici, la fumata dell'elezione papale. La lingua tende a conformarsi a questo modello (anche se è noto che la biunivocità dei suoi segni è un'illusione) e così anche il dominio iconico. I segni plastici costituiscono, invece, una semiotica del tipo 2.

2.2. Strategie retoriche

Osserviamo ora come intervengono i concetti retorici nelle due diverse semiotiche.

Nei sistemi del tipo 1, produrre, identificare e rivalutare gli scarti è un'operazione relativamente semplice. Per produrre lo scarto, basta

<sup>4</sup> Le combinazioni del tipo "contenuto (o espressione) debolmente formalizzato" e "legame instabile" sono impossibili. Saint-Martin (1987, p. 105) rimprovera a Eco anche un eccessivo binarismo: «Si potrebbero riassumere queste *ratio* nella tabella seguente:

<i>ratio facilis</i>	{	a) espressione codificata
		b) contenuto noto, segmentato
<i>ratio difficilis</i>	{	a) espressione codificata
		b) contenuto vago, non segmentato
<i>ratio difficilis</i>	{	a) espressione non codificata
		b) contenuto non codificato, non segmentato, vago

È un peccato che Eco non abbia adottato un termine specifico per il secondo caso di *ratio facilis*, che partecipa allo stesso tempo del "facile" e del "difficile". Questa mancanza ha provocato alcune ambiguità nella sua dimostrazione.

Ponendosi dal punto di vista del locutore, Eco porta come caso di *ratio difficilis* quello che ci sembra piuttosto un "facilis" del secondo tipo. Si tratta di Piero della Francesca alle prese con la raffigurazione dell'incontro di Salomone con la regina di Saba. Anche se tassativamente l'avvenimento appartiene a un testo e a un contesto culturale ben noti, la Bibbia, il "contenuto culturale" dell'avvenimento non è mai stato davvero analizzato, segmentato e verbalizzato: «Quando il pittore ha cominciato il suo lavoro, il contenuto che voleva esprimere (secondo la natura di nebulosa che esso aveva) non era ancora sufficientemente segmentato. Ha quindi dovuto INVENTARE. 'Inventare' un contenuto, prima di tutto». Ma Saint-Martin non considera l'esistenza della nostra combinazione (Bb).

allontanarsi da una delle regole del sistema, e ciò sarà tanto più facile quanto più il sistema è chiuso. La compresenza di un corpo e di una testa è costitutiva di un'isotopia, perché questi due determinanti si integrano in un segno di rango superiore. È quindi facile per Max Ernst sovvertire questa regola. Nel sistema linguistico, si potrà utilizzare un termine che possiede il sema non-x in un contesto che richiede un clasema x, come in “bere il calice fino alla feccia”,<sup>5</sup> in cui x=“liquidità”; ancora nel dominio iconico, è possibile produrre un enunciato in cui una caffettiera è munita di occhi, o un gatto di una coda fumante (Gruppo  $\mu$  1976a), e così via. In sintesi, per codificare o decodificare una figura retorica in un sistema del tipo 1, basta conoscere le regole prefissate dal sistema: /bere/ implica una distribuzione lessicale tale per cui il significato del termine-oggetto include il sema “liquidità”; le caffettiere non hanno occhi; i tronchi umani sono sormontati da teste umane.

I sistemi del tipo 2 (cui afferisce il segno plastico) non hanno, per definizione, un codice preesistente. La conoscenza delle regole non può quindi avere luogo. Di conseguenza non si produce scarto e chiaramente non può esserci identificazione e rivalutazione di scarti che non esistono né, pertanto, retorica.

È un assetto che va senza dubbio rivisto. Lo faremo tenendo conto delle osservazioni formulate in precedenza a proposito del modello teorico che abbiamo scelto di contrapporvi. La rettifica avverrà individuando soprattutto, dietro l'espressione “grado zero”, del quale abbiamo a più riprese rilevato le ambiguità, due concetti distinti. Bisogna infatti parlare di grado zero generale e di grado zero locale, dentro cui individuiamo inoltre una tipologia particolare, che è il grado zero pragmatico (§ 3.3.).

### 2.3. Gradi zero generali e locali

Come si è detto nella premessa di questo capitolo, il grado zero generale è fornito dalla conoscenza preliminare del codice: la definizione di “bere” nella competenza lessicale, i modelli del corpo umano o della caffettiera nella competenza enciclopedica. In realtà, il processo è più complesso. Riprenderemo il discorso per dimostrare che esistono due tipi di grado zero generale.

<sup>5</sup> L'espressione adoperata nell'edizione originale è *boire la honte*, che però non ha un equivalente in italiano. L'esempio scelto, “bere il calice fino alla feccia”, ha il vantaggio di mantenere il sema della liquidità sempre associandolo a un clasema a carattere timico-passionale. [N.d.T.]

Quanto al grado zero locale, esso è fornito dall'isotopia di un enunciato.

Apriamo qui una parentesi per ricordare che il concetto di isotopia è stato introdotto in semantica strutturale per dare un fondamento all'idea di “tutto di significazione” postulata per un messaggio o addirittura per un testo intero. Un discorso si definirebbe, così, non solo per le regole logiche di concatenazione delle sue sequenze, ma anche per l'omogeneità di un dato livello dei suoi significati. Subito ci si è accorti dell'importanza di questo concetto per lo studio dei messaggi appartenenti a discorsi particolari (umorismo, pubblicità, mito, poesia), caratterizzati, per semplificare, dalla nozione di “ambiguità” o di “polisemia” o ancora di “polifonia”, ma che potrebbero essere definiti più rigorosamente come discorsi poli-isotopici.

Il concetto di isotopia è stato trasferito nel dominio del visibile (e in questa direzione spingeva almeno l'etimologia del termine, dalla radice *topos*), nella misura in cui i messaggi visivi presentano dei semi, cioè, nell'accezione data da Prieto (1975), dei segni il cui significato corrisponde a un enunciato (Minguet 1979; Odin 1976). In entrambi i casi l'isotopia è dovuta a una ridondanza: di semi, in senso greimasiano questa volta, nel sistema linguistico (Klinkenberg 1973; Rastier 1987), di determinazioni o di trasformazioni nel dominio del visibile. Ne ripareremo (§ 3.2.).

È il grado zero locale, indotto dall'isotopia, che è produttore di retoricità, mentre il grado zero generale è solo una delle sue condizioni di esistenza. Riprendiamo il nostro esempio linguistico: è perché l'enunciato /bere il calice fino alla feccia/ appare in un contesto di isotopia morale che identifico “bere” come unità retorica e vi sovrappongo un grado concepito. Ma se si sta parlando invece di un ubriaco che non conosce limiti, sono portato a riconoscere come unità retoriche “calice” o “feccia” e non più “bere”. In sostanza, quindi, il grado zero locale è l'elemento inatteso in un punto dato di un enunciato in virtù della particolare struttura di quell'enunciato.

Nei sistemi del tipo 2, anche se per definizione non esiste un grado zero generale, resta possibile identificare gradi zero locali. Ciò avviene quando enunciati visivi plastici generano regolarità interne (come in Mondrian o Vasarely). Queste, una volta elaborate, possono venire in fronte e quindi essere sottoposte a rivalutazione. È il caso del paesaggio di Folon intitolato *Frustrazione*, che assume la forma di un puzzle in cui manca una tessera: sappiamo quali sono la forma, la testura e il colore del pezzo assente.

Più avanti analizzeremo in dettaglio alcune di queste figure. Notiamo fin da ora che il modo in cui si stabiliscono i gradi zero locali nei sistemi del tipo 1 e nei sistemi del tipo 2 è abbastanza diverso; le figure funzioneranno quindi in essi diversamente.

Nel primo caso il grado zero locale, benché indotto da meccanismi contestuali, dipende dall'esistenza del grado zero generale: se posso riconoscere l'enunciato /bevo dell'acqua/ come isotopo e l'enunciato /bere il calice fino alla feccia/ come allotopo, è perché alcune reti distribuzionali sono organizzate dal codice (in cui "bere", da una parte, e "acqua", "vino", "pastis" dall'altra hanno i loro rispettivi campi). L'isotopia induce i gradi zero locali e permette inoltre di determinare il luogo preciso della produzione dell'allotopia (/bere/ o /calice+feccia/, secondo i casi), cosa che non è possibile con l'ausilio del solo grado zero generale.

Nei sistemi del tipo 2 il grado zero locale non è affatto subordinato all'esistenza di un grado zero generale. Spetta unicamente all'enunciato il compito di indicare le isotopie e le allotopie.

In questi sistemi una semplice rottura di continuità non crea automaticamente una figura: un enunciato plastico è retorico non perché in esso una non ben definita macchia rossa si staglia su una superficie blu. Lo è solo se presenta l'esperienza del rosso – grado percepito – in un punto in cui lo spettatore è in diritto di attendersi l'esperienza del blu – grado concepito. E perché ciò avvenga è necessario che un dispositivo plastico qualsiasi abbia introdotto nell'enunciato una regolarità, una regola.

### 3. La retoricità dei messaggi visivi

#### 3.1. Base, elemento figurato, invariante

Ricordiamo che in un enunciato con figure è possibile distinguere teoricamente due parti: quella che non è stata modificata, o base, e quella che ha subito operazioni retoriche, o elemento figurato, riconoscibile grazie ad alcune marche. La parte che ha subito operazioni, ossia il grado percepito, mantiene un certo rapporto con il suo grado zero, o grado concepito. Questo rapporto prende il nome di "mediazione" e si fonda sul mantenimento di un'area in comune tra i due gradi, detta invariante.

Se si parla di area in comune è perché è possibile scomporre l'elemento figurato in unità di ordine inferiore. È questa possibilità di articola-

zione che permette di identificare l'invariante, attraverso una valutazione delle compatibilità tra la base e l'elemento figurato.

#### 3.2. Ridondanza

Calcoliamo la compatibilità grazie alla ridondanza dell'enunciato, che consente allo stesso tempo di diagnosticare e di rivalutare lo scarto. La ridondanza è l'esito della sovrapposizione di diverse regole su una stessa unità dell'enunciato.

Nel dominio linguistico, dove queste nozioni sono familiari, si incrociano, per esempio, in uno stesso morfema, regole fonetiche, sintattiche, morfologiche e semantiche. Il tasso di ridondanza globale del francese scritto è stimato al 52% e perciò è possibile individuare e correggere parecchi scarti rispetto a una di queste regole grazie all'insieme degli altri.

Nel dominio del visibile le cose si complicano, benché inizialmente tutto risulti altrettanto chiaro. Qui però è indispensabile distinguere, in via preliminare, gli enunciati iconici dagli enunciati plastici.

3.2.1. Nei primi è il repertorio dei type a fare da codice, catalogando per ogni unità una serie di sotto-unità che sono le determinazioni (cfr. cap. 2), classificate dalla più imperativa alla più contingente o alla più polivalente. Chiunque può facilmente fornire un elenco dei criteri che permettono di riconoscere il type "testa": anche se all'interno di un determinato enunciato la /testa/ non li presenta tutti e se numerose sono le trasformazioni che si manifestano (bianco e nero, disegno a matita ecc.), ciò non ne impedisce il riconoscimento. La ridondanza del visivo, che con gli attuali metodi non sembra intelligibile, è certamente di gran lunga superiore a quella del linguistico. Sul piano delle qualità essa, mettendo in gioco type dalle determinazioni molto diverse, moltiplica le strategie retoriche possibili.

3.2.2. Lo status del type è invece molto diverso nell'immagine plastica, che per definizione non ha nessun referente e non può dunque, per principio, essere interpretato alla luce di un codice. Se ne potrebbe dedurre, in conclusione, che l'enunciato plastico non possiede ridondanza e che, di conseguenza, non può essere la sede di procedimenti retorici. Più sopra abbiamo però stabilito che il plastico è semiotico, perché associa forme dell'espressione a forme del contenuto. E ora vedremo soprattutto che gli enunciati plastici possono produrre un proprio codice, sufficientemente stabile perché gli scarti siano in essi percepiti e ridotti.

La ridondanza così creata è appena sufficiente per permettere funzionamenti retorici, e certo corre il rischio di non essere molto stabile né intersoggettiva, ma ci autorizza a rispondere affermativamente alla nostra prima domanda, che era: l'immagine visiva soddisfa le condizioni per la manifestazione del retorico?

### 3.3. Contesto pragmatico

Come si è visto, lo scarto nasce da una non-pertinenza rispetto a una regola del sistema (grado zero generale) o rispetto a una regola dell'enunciato (grado zero locale). La non-pertinenza può però anche provenire da un contesto più ampio, di ordine pragmatico, che fornisce un particolare tipo di grado zero locale.

Partiamo da un esempio banale. La totalità di un campione di popolazione maschile adulta ha riconosciuto senza esitazioni le marche del sesso femminile nel disegno molto stilizzato esposto nei bagni pubblici. Lo stesso disegno, una volta riprodotto su un foglio ed esaminato da un campione equivalente, non ha mai ricevuto la stessa interpretazione. È quindi il luogo (i luoghi) in cui si è verificato l'incontro fra il messaggio e lo spettatore che, aumentando il livello di ridondanza, ha agito come rivelatore: trovandoci in un wc, un graffito può essere solamente scatologico, sessuale o politico. L'effetto retorico nasce all'istante: quello che sulla carta è solo una pura forma plastica, nel bagno pubblico diventa un significante iconico. Volendo offrire un esempio più nobile, rinviamo al celebre *Bacio* di Brancusi, riprodotto sull'omonima porta a Tîrgu-Jiu, in Romania. Si tratta, a prima vista, di un semplice motivo geometrico. Ma questa lettura può essere integrata da un'altra, allegorica e determinata dalle conoscenze che abbiamo delle regole di stilizzazione peculiari dell'arte popolare della regione e dei codici in possesso dello scultore rispetto alla struttura romena.

Per concludere, la tensione tra i due poli di un'unità retorica può nascere da quelle che altrove (Gruppo  $\mu$  1976b) abbiamo definito isotopie proiettate, dovute agli usi che una cultura fa dei grandi campi che ritaglia. Esistono infatti enunciati che diventano figure solo in rapporto a situazioni o a realtà esterne al messaggio. Nella lingua verbale funzionano così tutti i proverbi: in /tanto va la brocca alla fontana che alla fine si rompe/, dove però non si verificano scarti interni, brocca è un uomo che non pensa ad altro.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Il proverbio è dunque interamente figurato pur non offrendo di per sé una coppia base-elemento figurato: lo scarto si realizza tra l'enunciato e il contesto.

A dipendere dal contesto pragmatico non è però soltanto la produzione dell'atto retorico. Il contesto può infatti anche determinare il tipo di legame che si istituisce tra i due poli dell'unità retorica, come vedremo in maniera sistematica nei §§ 4 e 6. Proviamo ora a esplicitare l'argomento con un esempio rigoroso, preso in prestito dalla pittura orientale e di cui Cheng (1979) ha fornito una buona analisi.

Lo spazio della nostra percezione è "semplicemente connesso": tra le diverse porzioni di ciò che viene percepito non c'è soluzione di continuità. Questo aspetto, pressoché costante nell'arte occidentale, manca nella pittura orientale, cinese o giapponese: qui emergono al contrario isole di percezione, separate da bianchi in cui si vede solo il supporto planare e che possono occupare fino ai due terzi dell'enunciato. Così, è possibile trovare due plaghe iconiche contrastanti (per esempio "mare" e "montagna" tra le tante coppie topiche disponibili) non solo disgiunte, ma totalmente separate da una zona non dipinta, vuota o che rappresenta il vuoto.

Questo /vuoto/ è suscettibile di diverse interpretazioni e uno sguardo occidentale ne farà allora il segno dell'isolamento degli elementi del mondo (il nostro universo sarebbe composto di isole, senza comunicazione possibile). Potremo anche scorgervi un enunciato retorico: la zona non ricoperta di colore creerebbe quello che analizzeremo più avanti (cap. 7) come una retorica dei bordi. Nelle zone iconiche regna l'illusione della profondità, in altre si afferma la planarità del supporto: senso retorico, quindi, perché in uno stesso enunciato coesistono la bidimensionalità e la tridimensionalità. Vi si aggiunge una retorica della discontinuità: i bianchi percepiti possono essere rivalutati iconicamente come porzioni di paesaggi concepiti (/bianco/ in quanto "cielo", "neve" o "nebbia") o, inversamente, i frammenti manifestati vengono considerati artifici. La lettura orientale, benché ugualmente retorica, è del tutto diversa e dipende da un altro tipo di accoppiamento dei poli della figura (modo di presentazione che più avanti, in 4.2.3., definiremo *in praesentia disgiunta*). Nella lingua verbale il suo più chiaro equivalente è il paragone. Qui non c'è disordine ma solo ordine: nessuna discontinuità ma, al contrario, fusione. Il /vuoto/ è questa volta una sorta di zona istolitica, una nebbia feconda, il luogo di una metamorfosi dei contrari. Tra quelle immaginabili costituisce indubbiamente la forma più estrema di ciò che chiameremo il terzo mediatore (v. § 6.2.).

Sulla grammatica del proverbio confronta il sempre attuale articolo di Greimas 1960, ripreso in Greimas 1970.

Ecco dunque ancora una volta un'isotopia proiettata, fornita dalla cultura. Si proietta per la necessità di procedere a una congiunzione retorica quando c'è il /vuoto/ e il senso dato a questo /vuoto/ è molto generale: lungi dall'acquisire le precise funzioni che gli attribuisce la lettura occidentale, il vuoto riveste il senso che l'algebra dà a  $x$  o la lingua corrente alla *cosa*.

### 3.4. Concomitanza del plastico e dell'iconico

In un enunciato in cui segni iconici e segni plastici sono compresenti, il grado zero è una regola generale di concomitanza. Con ciò vogliamo dire che le unità di un piano, quando sono separate nell'insieme dell'enunciato, coincidono con unità o con parti di unità dell'altro piano. In altre parole, i significanti di un'entità iconica coincidono generalmente con i significanti di un'entità plastica e viceversa.

La regola di concomitanza nasce dallo sguardo portato sugli spettacoli naturali. Lì il plastico è presente solo per giovare al riconoscimento, poi viene interamente riassorbito nello spettacolo. Gli artefatti mutano questo modo di lettura. Quella macchia rossa sembra trovarsi in quel determinato punto per permettere l'identificazione della giacca del personaggio; quell'impasto di colore sembra essere lì per incidere sul viso dell'altro.<sup>7</sup>

Con tutta evidenza la regola di concomitanza iconoplastica è pertinente solo nel caso di un enunciato costituito da segni plastici e iconici. Per definizione, essa perde di senso negli enunciati unicamente plastici. In questi, tuttavia, entra in gioco un'altra regola di concomitanza, relativa ai parametri del segno plastico. A un'omogeneità di forma corrisponderà un'omogeneità di colore. È il modo di produzione delle figure, in termini percettivi, a spiegare l'attesa della concomitanza: una figura che il contorno rende sempre differenziata dallo sfondo nasce tanto dal riconoscimento di zone omogenee per il colore o per la testura, quanto dal riconoscimento di vere e proprie forme. L'evidenza delle figure è quindi favorita dalla ridondanza dei ritagli osservati nei tre ordini del plastico.

Il fatto che la regola di concomitanza iconoplastica si arricchisca di

<sup>7</sup> Se il ruolo di un enunciato è permettere il riconoscimento dei type iconici, è allora normale che, da un segno iconico all'altro, i mezzi plastici utilizzati siano diversi. Allo stesso modo, nella lingua verbale la produzione di un'isotopia di contenuto ha per corollario la varietà delle forme dell'espressione, presente unicamente a titolo di veicolo.

una seconda regola di concomitanza, puramente plastica, è ragguardevole. Nel caso di un enunciato iconoplastico, la concomitanza sarà quindi quella di un'unità iconica da un lato, di una forma, di un colore e di una testura dall'altro. Gli scarti retorici saranno spesso tentativi di contraddire la necessità della concomitanza.<sup>8</sup>

3.5. Evidentemente non abbiamo ancora detto tutto sul funzionamento degli enunciati plastici e iconici e sulle ridondanze che vi operano. Approfondiremo questo esame nelle sezioni dedicate alla retorica iconica (dove ritroveremo la nozione di isotopia), alla retorica plastica (dove vedremo, per esempio, che la ridondanza può essere prodotta da regolarità come ripetizioni e allineamenti) e alla retorica iconoplastica. Qui ci siamo invece limitati a porre in evidenza i meccanismi comuni ai diversi tipi di retorica.

## 4. La relazione retorica

4.1. *Quattro modi di relazione tra il grado concepito e il grado percepito*  
 Volgiamo ora l'attenzione alle diverse modalità di avvicinamento del grado concepito e del grado percepito. Come si manifesta la loro invariante? Che rapporto hanno con essi, se logico o di altro tipo, gli elementi esterni a questa invariante? Il nostro studio permetterà di elaborare una prima classificazione delle figure di retorica visiva.

Per farlo, ci avvarremo ancora una volta del paragone con la retorica linguistica.

4.1.1. Metafora e paragone sono state molte volte contrapposte, con la motivazione che, nel paragone, l'enunciato fornisce allo stesso tempo il grado percepito e il grado concepito. Sappiamo per certo che questa opposizione è forzata, perché tra le due figure esistono tutti gli intermediari. Ciò nonostante, abbiamo a che fare con due posizioni polari, che ci è sembrato utile designare con le espressioni *in praesentia* e *in absentia*. Non appena si cerca di applicare questa opposizione nel do-

<sup>8</sup> Alcuni grandi pittori hanno esplicitamente definito la concomitanza come una schiavitù di cui è necessario liberarsi; menzioniamo, a mo' di esempio, questa affermazione di Braque: «La messa a punto del colore è arrivata con i *papiers collés* [...]. Il colore agisce simultaneamente con la forma, ma non ha niente a che vedere con essa» (citato in Leymarie 1961, p. 56).

minio del visibile, emergono difficoltà. Le abbiamo incontrate quando si è trattato di studiare alcune immagini retoriche, come quella “caffettiera”<sup>9</sup> di cui abbiamo parlato più sopra (Gruppo  $\mu$  1976a). Per chi non lo ricordasse, è un manifesto realizzato per una marca di caffè che mostra un oggetto composito, contemporaneamente caffettiera e gatto. In questo caso, non si può parlare semplicemente di rapporto *in praesentia* puro o di rapporto *in absentia* puro: la relazione tra grado percepito e grado concepito è allo stesso tempo di compresenza (i type “gatto” e “caffettiera” si manifestano simultaneamente) e di assenza (nessuno dei due type è autonomo o in sé completo).

La particolare modalità di produzione di un’invariante dipende, ancora una volta, dalla specificità del visivo, che consente la simultaneità laddove il linguistico permette solo la successione.<sup>10</sup> Alla coppia *in praesentia vs in absentia* dovrà quindi integrarsi un’altra opposizione, che renda conto della possibilità che hanno due insiemi di significanti iconici di manifestarsi in uno stesso luogo dell’enunciato (e più precisamente grazie agli stessi determinanti) o in zone giustapposte. Nel primo caso, diremo che gli insiemi sono congiunti, nel secondo che sono disgiunti.

Anche l’analisi di alcuni fenomeni linguistici rileva di questa modifica che deve essere apportata all’opposizione *in praesentia vs in absentia*. Si rammentava più sopra che enunciati linguistici perfettamente isotopi possono essere letti retoricamente, grazie all’entrata in gioco di un determinato contesto; lo abbiamo dimostrato con l’esempio del proverbio. Le isotopie proiettate fanno sì nascere un tipo di figura *in absentia*, ma in esse il grado concepito, lungi dall’emergere dalla ridondanza dell’enunciato stesso, viene indotto da fattori pragmatici. Si può quindi affermare che la fonte di questo grado concepito è esteriore all’enunciato.

4.1.2. La categoria principale comporta quindi quattro termini e non

<sup>9</sup> Gioco di parole tra il termine *chat*, “gatto”, e il termine *cafetière*, “caffettiera”. Il risultato è una cosiddetta *mot-valise*, fusione di due parole che hanno in comune un fonema. [N.d.T.]

<sup>10</sup> Sempre che la simultaneità della manifestazione possa esistere a livello linguistico. Alla luce di queste “caffettiere”, se così possiamo dire, siamo ritornati alla lingua verbale, per renderci conto che la parola-valigia è una sorta di “caffettiera” linguistica, caso interessante che probabilmente, in *Retorica generale*, abbiamo preso troppo alla leggera.

Tabella 10. Modalità di manifestazione dell’invariante retorica

Modo		<i>In absentia</i>	<i>In praesentia</i>	<i>In praesentia</i>	<i>In absentia</i>
		congiunta (IAC)	congiunta (IPC)	disgiunta (IPD)	disgiunta (IAD)
Campo					
Linguistico		Tropi	Parole-valigia	Paragoni, rime	Proverbi
Visivo	Iconico	Tropi iconici	Interpenetra- zioni iconiche	Accoppia- menti iconici	Tropi iconici proiettati
	Plastico	Tropi plastici	Interpenetra- zioni plastiche	Accoppia- menti plastici	Tropi plastici proiettati

due. E il suo grado di astrazione è tale che essa può essere impiegata altrettanto efficacemente nei domini iconico e plastico e in quello linguistico, fornendoci la struttura di base della messa in correlazione delle entità e permettendoci di sviluppare la nozione di terzo mediatore, essenziale in retorica.

Distingueremo quindi quattro tipologie di presentazione delle entità che si raffrontano:

(1) Il modo *in absentia* congiunta (IAC): le due entità sono congiunte, cioè occupano lo stesso luogo dell’enunciato,<sup>11</sup> per sostituzione totale dell’una con l’altra.

(2) Il modo *in praesentia* congiunta (IPC): le due entità sono congiunte in uno stesso luogo, ma con sostituzione solo parziale.

(3) Il modo *in praesentia* disgiunta (IPD): le due entità occupano luoghi diversi, non c’è sostituzione.

(4) Il modo *in absentia* disgiunta (IAD): una sola entità è manifestata, mentre l’altra, esterna all’enunciato, si proietta su quest’ultimo.

<sup>11</sup> La nozione di *luogo*, un po’ vaga, potrebbe causare fraintendimenti: due elementi disgiunti in un quadro, come un cielo e un personaggio, non sono nello stesso luogo? Precisiamo quindi che intendiamo il termine in senso rigoroso: perché si possa parlare di un “identico luogo”, occorre che il significante del grado concepito si manifesti negli stessi sotto-determinanti del grado percepito. Nell’immagine della “caffettiera” (IPC) è un’unica /figura troncoconica/ a manifestare i type “corpo di gatto” e “corpo di caffettiera”, è un’unica /figura sinuosa/ che manifesta i type “coda di gatto” e “becco di caffettiera”. Nel caso di un volto in cui gli occhi siano sostituiti da bottiglie (IAC), il significante corrispondente al grado percepito (“bottiglie”) ha gli stessi sotto-determinanti /carattere interno/, /duplicità/, /simmetria/ del type “occhi”.

La tab. 10, che come è facile notare include anche il dominio linguistico, permette di schematizzare le riflessioni condotte sulle categorie prima di passare all'analisi dettagliata dei diversi casi.

Le quattro tipologie sono presentate secondo la progressione IAC > IPC > IPD > IAD, allo scopo di segnalare la distanza sempre più grande tra il grado percepito (per definizione sempre manifestato) e i fattori che inducono il grado concepito (sempre più esterni all'enunciato via via che ci si sposta verso destra).<sup>12</sup>

Non siamo davanti a una tabella delle figure, che invece differiscono tra loro per le operazioni che le generano: è, al limite, una tabella dei campi in cui si producono le figure. Per non rimanere arido, ogni caso richiede di essere illustrato. Occorre quindi affinare la descrizione delle quattro relazioni nei domini iconico e plastico.

#### 4.2. I quattro modi nella retorica iconica

##### 4.2.1. In absentia congiunta (IAC): i tropi

Lo scarto si presenta qui, in un segmento dell'enunciato, sotto forma di un conflitto tra i fasci di determinazioni esterne e quelli di determinazioni interne. Un esempio è la testa del capitano Haddock con delle bottiglie là dove ci aspetteremmo le pupille (ill. 7). Non inneggiamo troppo presto alla "metafora": le bottiglie non hanno affatto elementi di rassomiglianza con gli occhi, anche se, come questi, sono fatte di un involucro trasparente che trattiene un liquido. Nondimeno, è giustificabile che Hergé abbia messo bottiglie al posto degli occhi più che al posto delle orecchie. Volendo a tutti i costi stabilire un parallelismo con un tropo linguistico, la figura sarebbe piuttosto dell'ordine della metalepsi: è un'allucinazione provocata dalla sete che fa sì che l'infelice ubriacone "veda" delle bottiglie, al punto da far prendere all'oggetto della visione il posto del suo agente. Ma a prescindere dalla natura che esso può avere, il legame esiste e produce senso. Non è arduo reperire altre figure di questa categoria confrontabili con un equivalente linguistico (metafora, metonimia). Questo fatto ci spinge a battezzare le figure del tipo IAC con il nome di "tropi iconici".

Essendo il più radicale della serie, il modo IAC produce un effetto che non sempre è facile disambiguare. Generi come il fumetto se

<sup>12</sup> Avremmo anche potuto congiungere le colonne 1 e 4, che hanno in comune il tratto *in absentia*: comprendono quindi le figure che richiedono al destinatario la massima collaborazione per produrre il grado concepito.



7. Hergé, *Le Crabe aux pinces d'or*, 1940



8. Julian Key, Locandina del Café Chat Noir, 1966

ne servono più spesso della pittura di paesaggio. L'effetto può anche sfiorare il ridicolo e in questo senso vale la pena di richiamare l'osservazione che facevamo sulle metafore visive in *Retorica generale*: si può anche lodare il "collo da cigno" di una ragazza senza cadere nel ridicolo, ma il pittore che la raffigurasse con il lungo collo bianco del volatile otterrebbe proprio quell'effetto. Ciò accade perché nella lingua verbale le determinazioni troppo concrete si sospendono più facilmente.

##### 4.2.2. In praesentia congiunta (IPC): le interpenetrazioni

Collocheremo qui tutte le "caffettiere", cioè i casi in cui l'immagine presenta un'entità incerta il cui significante possiede tratti di due o più tipi distinti; qui i significanti sono non sovrapposti, ma congiunti. Se per autorizzare la sostituzione di Hergé non era necessario che le bottiglie somigliassero agli occhi, è al contrario indispensabile che i gatti (ideali) somiglino a caffettiere (ideali) perché Julian Key possa proporre il suo noto manifesto del caffè *Chat noir* (ill. 8). Del resto abbiamo già analizzato questa *chafetière* (Gruppo  $\mu$  1976a) e osservato che il suo significante presenta tratti che riconducono univocamente ora all'uno ora all'altro type, e anche tratti riconducibili a entrambi. Si verifica dunque una rottura dei legami intrasegmentali solidi, e conseguente-

mente si ha la percezione di uno scarto violento. Chiameremo queste figure *interpenetrazioni*. Volendo ricercarne l'equivalente linguistico, lo troveremmo sicuramente nella parola-valigia.<sup>13</sup>

#### 4.2.3. *In praesentia disgiunta (IPD): gli accoppiamenti*

Rientra in questo gruppo ogni immagine visiva iconica in cui due entità disgiunte possono essere percepite secondo una relazione di similitudine.

Citeremo l'esempio dell'ingegnosa tela di René Magritte (*Le passeggiate di Euclide*, tav. 2), che svela gli artifici della prospettiva mostrando due coni d'ombra (triangoli con la punta rivolta verso l'alto, dello stesso colore e delle stesse dimensioni): uno corrisponde al tetto conico di una torretta, l'altro alla "fuga" di un grande viale.

#### 4.2.3. *In absentia disgiunta (IAD): i tropi proiettati*

In queste figure i type identificati a una prima lettura danno un senso soddisfacente all'enunciato, che abbiamo però tendenza a reinterpretare alla luce delle isotopie proiettate.

Molto spesso queste isotopie sono sessuali, essendo l'ossessione libidinosa alla base della nostra mente, che di continuo è indotta in tentazione. Non vi sfugge nemmeno l'immagine visiva, in cui abbondano le allusioni falliche e vaginali. Si è già segnalato che paesaggi come quello della scogliera dell'isola di Rügen, dipinta da Caspar David Friedrich, avessero tutte le caratteristiche delle *pudenda* femminili. Un professore di estetica e di filologia romanza, Arsène Soreil, amava mostrare ai suoi allievi che in tutte le pitture di valli in cui la vegetazione circonda uno specchio d'acqua c'è un richiamo vulvare, e nell'*Isola dei morti* di Böcklin una penetrazione più o meno spinta. Ma altrettanto pregnanti ed efficaci sono le associazioni del tipo foresta-cattedrale, o quelle che avvolgono lo "sguardo rivolto verso il cielo".

Qui il meccanismo non è più fondato sulla ridondanza ma sull'inammissibile banalità del messaggio, banalità che ci sforziamo di negare

<sup>13</sup> Una sorta di caso-limite di queste figure per interpenetrazione potrebbero essere le opere di Klee (*Madre e bambino*) o di Escher (*Sole e Luna*), in cui, sebbene l'entità globale non sia incerta, i due type congiunti condividono lo stesso contorno: il bambino è il complemento della madre (e viceversa), l'uccello diurno è il complemento dell'uccello notturno. Questo tipo di figura retorica trae inoltre grande vantaggio dall'esclusione dello sfondo dalla figura, così come dall'avanzamento di quest'ultima rispetto allo sfondo.

caricandola di significati proiettati. Intervengono poi altri meccanismi pragmatici per suscitare la proiezione di un'isotopia esterna al messaggio: titoli (sappiamo quanto a Magritte piacesse gli enigmi), sequenze di immagini, particolari ambientazioni, conoscenze condivise sull'autore delle opere, e così via.

#### 4.3. *I quattro modi nella retorica plastica*

Nel dominio puramente plastico il problema sembra fin da principio più delicato. Che senso ha qui il concetto di figura?

L'immagine plastica possiede entità formali percepibili grazie ad attributi differenziali. In un primo tempo esse appaiono distinte, non intercambiabili, contrapposte. Alcuni enunciati plastici giocano del resto su queste opposizioni e creano effetti di conflitto più o meno diffusi. Altri, al contrario, cercano di mostrare che le entità distinte non sono irriducibilmente opposte e che esistono passaggi tra l'una e l'altra. L'efficacia di tali procedure si rivela tanto più grande quanto più le unità mediate sembrano all'inizio inconciliabili. Il cerchio e il quadrato, per esempio.

È a partire da questo estremo che porteremo avanti la nostra riflessione. Presumibilmente, infatti, ammettendo l'esistenza di un rapporto retorico tra cerchio e quadrato, sarà superfluo ripetere il ragionamento per casi in cui la tensione è minore. Le immagini che convocheremo hanno tutte in comune di proporre un'attenuazione dell'opposizione tra cerchio e quadrato.<sup>14</sup>

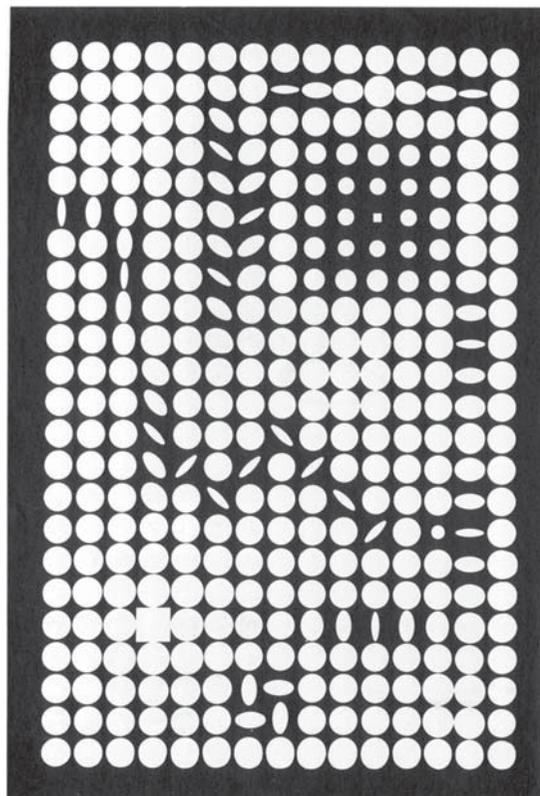
##### 4.3.1. *In absentia congiunta (IAC): i tropi*

In questo primo caso il grado percepito è totalmente conforme a un type e regole contestuali portano a sovrapporre a questa manifestazione un altro type, che costituisce allora il grado concepito.

Illustreremo il processo in esame servendoci di un'opera di Vasarely, *Bételgeuse*, in cui si vedono file di cerchi perfetti (ill. 9). All'intersezione di due allineamenti di 14 e 22 cerchi sorge un quadrato.

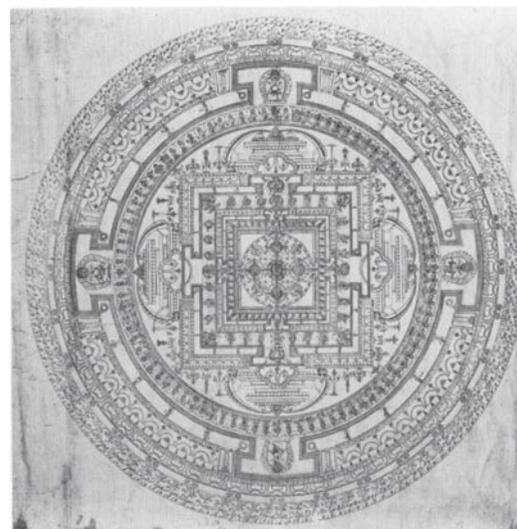
L'immagine non è figurativa, ma presenta il quadrato e il cerchio, che rinviano però a due type solidamente stabili quanto potrebbero esserlo l'"uomo" o la "mucca". Abbiamo visto infatti che i type sono delle astrazioni: se implicano molti determinanti, si associano meglio alle

<sup>14</sup> Gli esempi verteranno quindi solo su una delle dimensioni del segno plastico: la forma. Ma si capisce che la classificazione qui proposta vale anche per il colore e per la testura.



9. Victor Vasarely,  
*Betelgeuse*, 1963

manifestazioni concrete; se ne comportano pochi (come per il cerchio e il quadrato), diventano molto generici. Ma se esistono dei type che prescrivono la configurazione dei quadrati e dei cerchi, non c'è invece nessun type che prescriva che il posto vuoto in mezzo a 22 cerchi debba essere obbligatoriamente occupato da un cerchio. L'aspettativa di un cerchio nasce unicamente hic et nunc, nell'opera, e dal dispositivo spaziale regolare immaginato da Vasarely. È l'evidenza di queste regole, manifestate attraverso rigorosi allineamenti e moduli formali uniformi, a suscitare l'aspettativa del cerchio. Abbiamo quindi un grado zero locale. La rottura consiste nel rimpiazzare un cerchio con un quadrato che occupa la stessa superficie. E la rivalutazione dello scarto potrebbe consistere, per esempio, nel concludere che il cerchio e il quadrato, per quanto polarmente opposti, sono tuttavia forme fortemente simmetriche e topologicamente equivalenti.



10. Mandala

#### 4.3.2. *In praesentia congiunta (IPC): le interpenetrazioni*

I termini opposti si presentano qui sotto una forma di mediazione più o meno equivoca, che possiede tratti riconoscibili di ognuno dei contrari.

L'opposizione tra il cerchio e il quadrato è restituita con efficacia da due celebri esempi: la Sergel Torg di Stoccolma e l'arte degli Indiani della costa occidentale (Kwakiutl, Haida ecc.). In entrambi i casi, il procedimento è intenzionale ed esplicito. Le forme proposte non appartengono a type stabili<sup>15</sup> e tuttavia rinviano inevitabilmente ad altre forme vicine: non ci si può impedire di vederle come cerchi un po' appiattiti o come quadrati con angoli più o meno arrotondati. Queste entità, inclassificabili se non come miste, sono quindi delle "caffettiere plastiche". Esaltano la comproprietà di alcuni formemi delle due forme.

#### 4.3.3. *In praesentia disgiunta (IPD): gli accoppiamenti*

Nella terza tipologia le due entità, ciascuna conforme a un type, sono simultaneamente manifestate, ma dispositivi contestuali e/o pragmatici portano a considerarle come la trasformazione l'una dell'altra. Sotto questa modalità, dunque, si suppone che il cerchio e il quadrato siano entrambi presenti. Lo illustra bene il caso del mandala

<sup>15</sup> Oppure sono in via di costituzione di un tale type, ma sempre più debole del cerchio o del quadrato.

(ill. 10).<sup>16</sup> Qui, contrariamente al quadro di Vasarely, non c'è nessuna norma locale che permetta di dire che il cerchio è messo al posto di un quadrato e viceversa. Il conflitto è assoluto e in apparenza irriducibile.

Tuttavia, la relazione tra cerchio e quadrato è resa possibile per il fatto che le due figure occupano lo stesso centro (anche se il punto in questione è virtuale e non si materializza) e sono tangenti. Al fattore contestuale si aggiunge un fattore pragmatico – il ben noto simbolismo indiano che ascrive il cerchio all'ordine cosmico e il quadrato all'ordine umano. Quest'ultimo completa e rende soddisfacente il senso dell'intera struttura.<sup>17</sup>

#### 4.3.4. *In absentia disgiunta (IAD): i tropi proiettati*

Per l'esistenza di questa categoria si deve supporre che il termine plastico disgiunto e assente possa essere evocato con intensità tale da entrare in interferenza con gli elementi plastici manifestati.

Ora, abbiamo visto che le norme e le regolarità che strutturano l'universo plastico sono immanenti all'enunciato e non possono proiettare le loro determinazioni al di fuori di esso. Al limite si potrebbe ammettere un'attesa intertestuale, proiettata da un enunciato all'altro: un corpus di quadri di uno stesso pittore o una sequenza di dettagli architettonici possono creare questo genere di intertesto. La debolezza di tali legami li renderebbe scarsamente efficaci se non intervenissero in massa determinazioni esterne, afferenti ad altre semiotiche (verbalì o di altro tipo) e in grado di proiettare sull'enunciato plastico una nuova isotopia. Per rimanere nella nostra famiglia di esempi, un quadrato su una tela che recasse il titolo "cerchio" sarebbe un caso perfetto di tropo proiettato, come lo sarebbe un autentico Mondrian costituito solo da cerchi.

Da quel che possiamo vedere, man mano che avanziamo verso la parte destra della tabella, la figura, per potersi pienamente manifestare, ha sempre più bisogno che le caratteristiche interne dell'enunciato siano sostituite da un discorso esterno: enunciato linguistico, codice simbolico ecc.

<sup>16</sup> Anch'esso studiato in dettaglio altrove. Cfr. Edeline 1984a.

<sup>17</sup> La sua caratteristica essenziale, capitale per il nostro ragionamento, è di funzionare visivamente. È stata chiamata, a giusto titolo, psico-cosmogramma (Tucci 1949).

## 5. La relazione iconoplastica

### 5.1. *Descrizione generale*

Tutte le figure finora considerate funzionano su un solo piano: a volte quello dell'icona, a volte quello del segno plastico. Nel tropo iconico (per esempio, gli occhi-bottiglia), è una ridondanza iconica (la nostra conoscenza del type "viso") a permetterci di postulare dietro un grado percepito iconico ("bottiglia") un altro type iconico che costituisce il grado concepito ("pupilla"). Nel tropo plastico (il cerchio-quadrato di Vasarely) è una ridondanza plastica (il ritmo) che ci fa postulare la sovrapposizione di un type plastico concepito ("cerchio") a una forma plastica percepita ("quadrato"). In entrambi i casi, è dunque possibile parlare di retorica omogenea, perché tutto avviene su un unico piano, sia il riconoscimento dei due gradi, sia la ridondanza che permette di fissare la loro relazione, sia infine la relazione stessa.

Esistono invece figure per le quali è necessario prendere in considerazione i due piani simultaneamente. Le chiameremo figure iconoplastiche.

A spiegarle è un fatto già osservato (§ 3.4.). I segni iconici di un'immagine non possono materialmente manifestarsi in maniera autonoma: devono per forza attualizzarsi attraverso segni plastici, e questa coesistenza tende a seguire una legge che abbiamo definito di concomitanza.

Si ha figura iconoplastica quando nella relazione retorica che si stabilisce tra due elementi di uno stesso piano, la ridondanza è ottenuta sull'altro piano. Ecco un primo esempio. Prendiamo il disegno di un corpo umano, dettagliato e realistico. Immaginiamo che la testa abbia la forma di un quadrato. Questo quadrato non risulterebbe affatto anormale in un disegno schematico, ottenuto attraverso una trasformazione topologica in cui la flessione delle membra è stata resa con angoli e le membra stesse con segmenti di retta. Ma per ragioni di compatibilità il nostro contesto richiedeva piuttosto un disegno plastico, se non circolare, almeno curvilineo, corrispondente ai sotto-determinanti del type "testa". Siamo dunque davanti a un tropo plastico, uno di quelli che rende possibile l'accordo del rettilineo percepito e del curvilineo concepito, prodotto e ricevuto però grazie a una ridondanza di ordine iconico.

Su queste basi possiamo tentare una classificazione delle figure iconoplastiche, con criteri leggermente diversi da quelli adottati più sopra: se la coppia *in absentia vs in praesentia* è qui ancora valida, lo

stesso non si può dire per l'opposizione *congiunzione vs disgiunzione*. Qui infatti, grazie alla ridondanza dell'enunciato, i due gradi sono sempre congiunti. Per definizione, la ridondanza agisce in questo caso su un piano diverso da quello delle unità retoriche. In altri termini, quando le unità sono di natura plastica, la loro congiunzione avviene grazie a un enunciato iconico; quando sono di natura iconica, è grazie a un enunciato plastico che sono congiunte. Il caso particolare degli accoppiamenti iconoplastici mette in gioco due coppie di unità compresenti, di cui una qualsiasi può essere rivalutata in rapporto all'altra. Qui la reversibilità, per principio sempre presente in una figura, ma spesso bloccata dal contesto, è garantita: se ne ricava un effetto di oscillazione.

Otteniamo così una matrice a quattro caselle.

Tabella 11. Figure iconoplastiche

Luogo di congiunzione / Modo	Iconico	Plastico
<i>In absentia</i>	Tropo plastico nell'iconico	Tropo iconico nel plastico
<i>In praesentia</i>	Accoppiamento plastico nell'iconico	Accoppiamento iconico nel plastico

5.2. Classificazioni

Il funzionamento di queste categorie di figure è illustrabile con uno schema. I e P stanno per ordine iconico e ordine plastico, p e c per percepito e concepito, ed E per enunciato.

5.2.1. Tropo plastico nell'iconico

Le due unità dipendono dal livello plastico e sono sostituibili in virtù di una ridondanza di ordine iconico.

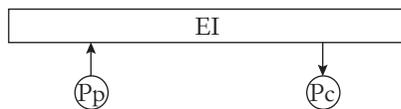


Fig. 16a

Forniamo un esempio che della dimensione plastica attiva la variante della "forma": il nostro uomo con la testa quadrata di prima. E un esempio che concerne la variante del "colore": Leloup, che nella serie di disegni che hanno per protagonista Yoko Tsuno inventa una ragazzina venuta dal pianeta Vinea, le dà tutti i tratti somatici di un'europèa, ma le pigmenta la pelle di blu. Tenta di certo in questo modo di istituire il type "vineano", che comporta una sotto-determinante /blu/, ma il lettore non può che oscillare tra il riconoscimento di questo nuovo type e la lettura antropocentrica, retorica: il /blu/ (Pp) sarà allora percepito nella sua tensione con il /rosa carne/ (Pc).<sup>18</sup>

5.2.2. Accoppiamento plastico nell'iconico

Per illustrare il caso di questa figura *in praesentia* – dove due entità plastiche entrano in relazione retorica per effetto di una ridondanza iconica –, potremmo ricorrere all'immagine seguente. Il soggetto è un uomo, cosa che già assicura una notevole ridondanza iconica; in particolare, gli occhi, le orecchie, le braccia, le gambe dovranno essere simili e simmetrici. Ma se l'autore rispettasse solo in parte questa simmetria e dipingesse, per esempio, una gamba rossa e l'altra verde, la ridondanza iconica (EI) ci costringerebbe a giudicare pertinente l'accoppiamento di queste due unità plastiche (una plaga rossa e una plaga verde, che sono a volte Pp e a volte Pc) e a interpretarlo come indice della complementarità, e non certo della somiglianza, tra le due gambe.

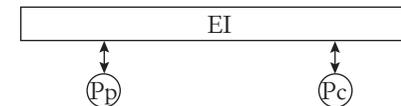


Fig. 16b

<sup>18</sup> È un ragionamento valido anche per la raffigurazione di alcune divinità indù, nel caso in cui il lettore europeo ignorasse il significato religioso della loro trasformazione cromatica. L'operazione è resa possibile soprattutto grazie a un fenomeno che chiameremo di coestensività. Ci riferiamo alla sovrapposizione, in qualsiasi spazio, di tre componenti coestensive: la forma, il colore e la testura, che arrivano così a essere perfettamente congiunte. Ognuna di esse, presa isolatamente, è plastica e non riesce in genere a dar vita all'iconico, che nasce invece dalla loro sovrapposizione. È dunque possibile manipolare una delle componenti plastiche lasciando sempre intatte le altre e senza immettere forzatamente la ridondanza iconica: ecco in che cosa consiste l'operazione iconoplastica. Ricordiamo che nella

## 5.2.3. Tropo iconico nel plastico

In questo caso l'omogeneità dell'enunciato è di ordine plastico (EP). Vi rientrano tutti i ritmi dei fregi, delle sequenze dei capitelli nei chiostrri ecc. Anche se gli elementi ripetuti sono di ordine iconico, l'ordine della loro ripetizione è plastico – sempre che non sia motivato da un type iconico, come nelle rappresentazioni dei millepiedi, delle colonne vertebrali, dei raggi della bicicletta e dei reggimenti. Se un insieme di capitelli fonda il suo ritmo sulla ripetizione di figure umane e in un punto della sequenza appare una figura animale, siamo in diritto di riconoscervi una sostituzione iconica, che instaura un rapporto tropico tra l'animale (Ip) e l'umano (Ic).

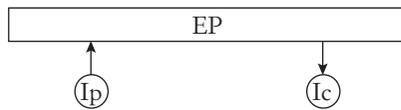


Fig. 16c

## 5.2.4. Accoppiamento iconico nel plastico

È forse la combinazione più frequente nella pittura occidentale. Parleremo più avanti della rima plastica a partire da alcuni esempi di Hokusai e di Pirenne (cfr. cap. 5, § 4). Senza anticipare nulla di queste analisi, descriviamo brevemente un'opera dell'ultimo autore citato: si tratta di un paesaggio che rappresenta congiuntamente un altopiano di campagna e, più in basso, un agglomerato urbano, con fabbriche e abitazioni (tav. 3). Il tratto saliente dell'insieme è la dominante gialla, che unisce l'altopiano e le costruzioni. Nessuna retorica dei type qui: i pistoni delle fabbriche possono essere gialli! Ma la forte dominante cromatica porta, in virtù della legge di concomitanza (vedi § 3.4.), a formulare l'ipotesi di un type iconico unico. È un type dalla stabilità minima. L'oscillazione si verifica qui tra questo type iconico che non ha nome e la coppia dei due type cristallizzati nella nostra enciclopedia e spesso presentati come antitetici: città e natura, messi a confronto nell'opera di Pirenne in modo simmetrico (Ip → Ic, dove la variabile p è tanto la città quanto

lingua verbale tutte le unità manifestate sono mutuamente esclusive: non si possono disporre due fonemi in uno stesso punto della catena. Solo i tratti distintivi sono coestensivi, perché virtuali. Quanto detto autorizza una retorica fondata su questa proprietà – cfr. il capitolo sui “metaplasm” in Gruppo μ 1970a e l'esempio di un imitatore dell'accento tedesco che in una frase come /io la tetesto/ – sopprimerebbe la sonorità.

la campagna). Il paragone è possibile in virtù dell'uniformità cromatica (EP).<sup>19</sup>



Fig. 16d

## 6. Effetti e classificazioni

## 6.1. Il fenomeno dell'ethos

Qualsiasi figura produce un effetto. Anzi, il più delle volte è sotto questo profilo che le figure vengono descritte, analizzate e classificate. Il metodo che abbiamo adottato dall'inizio dei nostri studi di retorica è stato del tutto diverso: si è evitato di parlare di effetti, che facilmente portano a fantasticare, fino al momento in cui non sono stati descritti i dati oggettivi sui quali si fonda il fenomeno dell'effetto, o dell'ethos, come altrove l'abbiamo chiamato (Gruppo μ 1979a, pp. 145-156).

La produzione dell'ethos è un fenomeno complesso, psicologico, che concerne quindi la singola persona, e fondato allo stesso tempo su una struttura mitica collettiva – la cultura – e su stimoli semiotici specifici: la figura e ciò che la circonda. L'ethos si complica ulteriormente se si fa intervenire il giudizio di valore, il quale si sovrappone così bene alla descrizione dell'effetto da diventarne assai spesso indissociabile. Preferendo mantenerli separati di diritto – è la posizione che intendiamo assumere – dovremo ammettere che fra struttura semiotica e giudizi di valore si insinuano parecchie variabili, come tra il sasso e la zuppa che un grande chef pretenderebbe di estrarne.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> L'analisi de *La grande onda* di Hokusai (cap. 5, § 3.2.) attira la nostra attenzione su un altro fenomeno: l'artista può, tra le due entità accoppiate (qui il vulcano e l'onda che si infrange), utilizzare un termine intermedio come terzo mediatore; è il ruolo svolto dalla seconda onda, la cui forma è esattamente a metà-strada fra gli estremi, ed è del resto collocata tra essi. È difficile decidere se si tratti di un adiuvante ottico che permette di condurre meglio la lettura, o di un'entità funzionale destinata a segnalare le tappe di un processo di trasformazione. Sapendo che l'opposizione tra mare e montagna è un topos eterno nella pittura orientale, propendiamo piuttosto per la seconda ipotesi.

<sup>20</sup> Aspetto che lo strutturalismo trionfante non ha voluto considerare, deciso com'era a credere che le poche forme che era in grado di descrivere costituissero

Fatto complesso, dunque, ma in ogni modo da affrontare senza praticare quella fuga in avanti che troppo spesso caratterizza il linguaggio della critica d'arte.

Piuttosto che rispondere d'acchito alla domanda "Che effetti produce una figura plastica?", procederemo considerando l'ethos come un risultato di processi rigorosamente distinti e gerarchizzati. Separeremo tre livelli:

1. L'ethos nucleare, che produce la struttura stessa della figura. Si può infatti concepire una figura vuota, che esista solo come pura struttura, senza che alcun materiale venga ad attualizzarla. Pur essendo senza dubbio solamente teorica, la figura nucleare non va tralasciata: è chiaro che un'operazione di soppressione non ha lo stesso effetto di un'operazione di aggiunta o di una di sostituzione.

2. L'ethos autonomo. È funzione allo stesso tempo dell'ethos nucleare e della natura dei materiali utilizzati per realizzare la figura. In Gruppo  $\mu$  1970a fornivamo a questo proposito l'esempio di due metafore che attingono una all'argot, l'altra alla lingua tradizionale. Nel dominio plastico, per esempio, l'effetto di una figura dipende dalla rappresentazione culturale del tema della figura: forme, colori e texture non hanno gli stessi valori, e tanto meno li hanno una forma, un colore e una testura particolari. L'effetto autonomo è ancora un modello, non possiede esistenza reale: se per definizione la figura scaturisce soltanto dal discorso in cui opera, quella in questione risulta in concreto isolata (ecco perché "autonoma") e priva di contesto. È dunque necessario far intervenire un terzo livello, che è:

3. L'ethos sinnomo. È l'ethos come fatto realizzato, a differenza degli altri due, che esistono solo in potenza. L'ethos sinnomo è contemporaneamente funzione della struttura della figura, dei materiali che la attualizzano e del contesto nel quale si inserisce.

La produzione degli effetti varia secondo la tipologia di figura interessante. Valido per i tre casi è tuttavia un processo che dipende dal livello nucleare e che sfrutta la relazione tra percepito e concepito. È il processo della mediazione, su cui dovremo soffermarci.

## 6.2. La mediazione

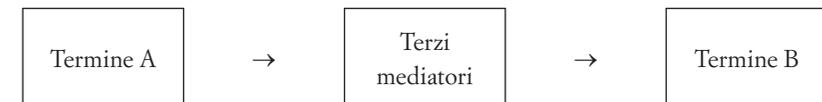
Nella tendenza a semiotizzare l'universo le nostre percezioni stabilizzano coppie di opposti. Questo metodo strutturalista polarizza il percepito

il fondamento stesso di qualsiasi valore estetico (cfr. Gruppo  $\mu$  1977a, pp. 193-200).

secondo diversi assi. Siamo portati a credere che le opposizioni elaborate in fase percettiva si trovino in natura e che ci limitiamo a estrarle.<sup>21</sup> In realtà, il percepito stesso si presta altrettanto bene a un'analisi in termini di fusione, perché gli opposti sono sempre situati su uno stesso asse semantico: estraendo coppie di opposti, ci dotiamo allo stesso tempo di mezzi per la loro conciliazione, o, se si preferisce, per la loro *mediazione*. Di fronte a uno spettacolo del mondo naturale si può optare per una lettura che semiotizzi al massimo, che estenda cioè in lungo e in largo la rete delle differenze che lo descrivono; o si può, al contrario, chiudere un occhio, e prediligere l'oceano, rinunciando a un gran numero di distinzioni. Una lettura raziocinante si oppone così a uno sguardo a panoramica: se la prima può fornire un'immagine troppo frazionata, troppo divisa dell'universo, la seconda può risultare informe e confusionaria. La scelta del tipo di lettura dipende da criteri che vanno determinati localmente, di natura forse psicologica e pragmatica.

Abbiamo esaminato in altra sede (Gruppo  $\mu$  1984a) svariati strumenti di mediazione, tanto per il discorso retorico quanto per quello narrativo.<sup>22</sup> Ipotizziamo ora l'esistenza di una mediazione visiva, di cui tentiamo di sviluppare le varie modalità. Prima, però, occorre osservare che il processo di mediazione si ripercuote sull'ethos nella sua interezza. Sottolinea o impone, infatti, una coerenza nell'enunciato, secondo i casi. Si dice perciò che ogni mediazione è euforizzante, perché neutralizza le differenze.

Annotiamo dunque la formula generale del processo di mediazione:



Il terzo mediatore è un elemento complesso che partecipa in qualche misura dei termini A e B. È l'invariante. Lo ritroveremo nei vari ambiti in cui si applica la retorica. Ma occorre prima di tutto precisare che si possono avere diversi modi di presentazione, qualunque sia la semioti-

<sup>21</sup> Fatto che si riscontra in tutti i campi e non solo nel visivo: dionisiaco e apollineo, onde e corpuscoli, cerchio e quadrato, san Giorgio e il drago. In una recente trasmissione della BBC un single ha dichiarato che le donne si dividono in due gruppi: i tipi San Giorgio e i tipi Drago...

<sup>22</sup> Ad avere egregiamente studiato i processi di mediazione è stato Lévi-Strauss. Richiamandosi a lui, Sonesson (1989) tenta di adattarli al dominio visivo.

ca in causa: a volte si manifestano tutti gli elementi; a volte compaiono solo i termini opposti, essendo il termine mediatore implicito; a volte, infine, solo il terzo mediatore è manifestato e si sdoppia al momento della lettura.<sup>23</sup>

Ma ogni sistema semiotico impone evidentemente al processo le sue specificità e quello visivo non sfugge alla regola. La differenza osservata pagine addietro fra la semiotica della lingua verbale e la semiotica visiva – linearità *vs* simultaneità – è all’origine di tali specificità. Nella lingua verbale abbiamo individuato strategie testuali come la “mediazione postuma” (una messa in relazione retorica tra due campi semantici che opera però solo a posteriori, grazie a un meccanismo connettore, il più delle volte una metafora, che agisce successivamente alla costituzione dei due campi) e la “mediazione progressiva” (Gruppo  $\mu$  1977a). Queste, evidentemente, non si possono realizzare negli enunciati iconici, dove la mediazione agisce simultaneamente alla costituzione degli elementi dell’enunciato.

Presentiamo qui di seguito le diverse tipologie reperite.

#### 6.2.1. *La trasformazione mediatrice*

Si è visto che nel dominio iconico l’immagine visiva, grazie alla trasformazione, trattiene qualcosa del soggetto e dell’oggetto (cap. 2). La trasformazione pone dunque l’immagine stessa come mediatrice tra il suo produttore e il suo modello. Ne costituiscono un esempio gli idioletti dei pittori e i processi di stilizzazione in atto nelle accademie. La trasformazione incide su tutte le proprietà delle unità strutturali.<sup>24</sup>

#### 6.2.2. *La mediazione plastica*

Comprendiamo sotto questa denominazione le mediazioni che strutturano le opere non figurative. È possibile ottenere mediazioni attraverso giustapposizioni (il mandala), per sintesi (la Sergel Torg), per transizioni (Vasarely), per cromatismi intermediari o complementari (Mondrian).

<sup>23</sup> L’interesse della questione va ben oltre i confini della retorica e riguarda la produzione stessa del senso. Se quando si percepiscono tre termini, due dei quali in opposizione, si cerca fermamente di collocare il terzo in posizione mediatrice, come abbiamo sottolineato più di una volta (cfr. gli studi di Thürlemann e di Sonesson), è perché la struttura triadica  $T_1 - TM - T_2$  è lo schema più frequente della generazione del senso. Anche i contrari, apparentemente non mediati dal contesto, lo sono attraverso l’asse semantico sul quale si oppongono, che è loro comune.

<sup>24</sup> Diversamente dagli altri tipi di mediazione, non mette in relazione due zone dell’immagine.

#### 6.2.3. *La mediazione iconica*

Questa mediazione passa invece attraverso i type iconici, facendo intervenire la nostra competenza enciclopedica, sia nei significati linguistici sia nei type iconici. La mediazione può dunque consistere in una relazione logica che proiettiamo sull’enunciato e in cui possiamo scorgere relazioni di causalità, di somiglianza ecc. Un esempio di causalità è dato dai processi dinamici della narrazione, in modo particolare negli enunciati non retorici: uno spettatore con qualche nozione in materia di pratiche militari sa subito interpretare come una scena di conquista un’immagine che mostra un esercito e una cittadella.

#### 6.2.4. *La mediazione iconoplastica*

La mediazione iconoplastica è forse la tipologia più diffusa nella pittura figurativa. Utilizza un termine mediatore puramente plastico, che non corrisponde cioè a un type iconico, per unire due entità figurative, o viceversa. È una mediazione che induce allora effetti di senso sulle entità mediate. In questo ricorda molto una struttura che in retorica linguistica va sotto il nome di parallelismo fonetico-semantico, o metaplasma. Il termine mediatore può essere dato da una testura, da un colore o una forma (Hokusai), può essere il contorno (Klee, Escher), ma può anche essere costituito, come abbiamo visto, dal “vuoto”, dallo spazio non dipinto della pittura cinese...