

5. La retorica iconoplastica

1. Il rapporto iconoplastico

1.1. Dal plastico all'iconico

Nella maggior parte dei casi si intende la relazione tra i due segni nella direzione che va dal plastico all'iconico: quando descriviamo il processo d'identificazione di un type iconico, balza in primo piano, infatti, la percezione di una manifestazione plastica. Il significante plastico è tuttavia solo potenziale e tende a scomparire a favore dell'iconismo.

Bisogna reintrodurre, a questo punto, la distinzione tra spettacolo del mondo naturale e spettacolo artificiale. La lettura di un enunciato o di uno spettacolo non funziona allo stesso modo se la manifestazione è plastica o iconica, dal momento che i presupposti dell'operazione sono diversi. È possibile reperire però alcune convergenze. Si presume innanzitutto che l'enunciato, tanto in una dimensione quanto nell'altra, obbedisca a una coerenza interna, abbia in sé una ragione sufficiente e presenti una struttura regolata. Sono inoltre all'opera apparati percettivi periferici, che estraggono motivi, individuano allineamenti, orientamenti, contorni, plaghe colorate uniformi ecc.

In una prima fase di lettura i fasci di stimoli bruti vengono dunque annullati per cogliere le regolarità; smettono, a partire da questo momento, di essere una materia informe. Nella seconda fase, semiotica, i motivi vengono confrontati con il repertorio di type e nella maggior parte dei casi identificati. Molti spettatori si fermano qui, trascurando la forma dell'espressione per interessarsi soltanto alla forma del contenuto.¹

¹ La sociologia della fruizione ne deduce, cosa in sé banale, che alcuni spettatori sono sensibili alla produzione di senso iconico e altri alla produzione di senso plastico. Questa prospettiva dicotomica ha dato vita a molti celebri malintesi nella storia dell'arte – da quelli relativi a *La colazione sull'erba* di Manet ad alcuni *ready*

In presenza di uno spettacolo naturale il processo può comunque considerarsi concluso: la lettura è completa avendo identificato tutti gli oggetti senza lasciare residui. In uno spettacolo del genere, infatti, non ci sono che oggetti, anche se alcuni di essi, come le costellazioni,² possono rivelarsi ingannevoli.

Ma di fronte a uno spettacolo semiotico, anche iconico, le cose cambiano. Non è più necessario che tutti gli stimoli visivi, riuniti a formare oggetti plastici, si risolvano in oggetti iconici; si riconosce invece lo stesso diritto di esistenza ai segni plastici e ai segni iconici, che alcune volte coincidono, altre rimangono distinti. A partire dall'assioma secondo cui “in uno spettacolo naturale ci sono solo oggetti”, un osservatore impassibile potrà dedurre i corollari “in questo tipo di spettacolo non c'è il plastico” e “non può nascervi alcuna attività retorica”. Ma se si è sensibili alla bellezza della natura, sarà inevitabile percepirvi aspetti plastici *come se* essa fosse uno spettacolo semiotico. Questa propensione è frequente, ma è tuttavia con lo spettacolo semiotico che emerge, in modo specifico, una relazione alternativa tra segno plastico e segno iconico, che definiamo *iconoplastica*.

Un enunciato può sottendere una strategia plastica volta a far percepire segni plastici i cui limiti non coincidano con quelli dei segni iconici. Nel primo caso, lo spettatore si sforza di accettare la differenza, ipotizzando che essa abbia il compito di modificare il significato iconico. Nel secondo, l'enunciato iconico è configurato in modo da sottostare a una particolare logica plastica.

1.2. L'iconoplastica come retorica

Poiché viola costantemente la legge di concomitanza tra i significanti plastici e iconici, che come abbiamo visto (cap. 4) costituisce la norma, questo processo può a buon diritto essere considerato retorico. Ma prima di procedere alla disamina delle grandi famiglie di figure iconoplastiche.

made. L'esteta disprezza il gusto dei turisti di una certa età (e di solito di sesso femminile) per il *David* di Michelangelo o il gusto dei borghesi di fine Ottocento per le cineserie. Le masse considerano molto singolare il gusto degli intenditori per le monocromie di Klein o per le ricerche del gruppo dell'*Art Brut*. È il caso di dire che prendendo posizione – cosa inevitabile –, il semiologo smette di essere semiologo?

² Sono raggruppamenti di stelle dai tratti talmente marcati che è impossibile non vederli: Orione, Cassiopea, l'Orsa maggiore e minore... Si tratta di oggetti plastici cui si è conferito lo status di oggetti iconici per l'impossibilità di verificarne l'esistenza.

stiche, occorre valutare le condizioni di possibilità di questi fenomeni, ossia la ridondanza e le varianti libere.

In ambito iconico il funzionamento degli enunciati dipende dal riconoscimento dei type, che essendo però sovradeterminati nelle loro strutture, implicano parecchie determinazioni ridondanti. La semplice esistenza del disegno a matita prova che è possibile fare a meno sia del colore sia della rappresentazione di vaste superfici. Ma è solo un esempio. L'analisi dimostra che le trasformazioni possono essere numerose e profonde, senza che ciò impedisca il riconoscimento, dato che la ridondanza interviene per riparare alle alterazioni.

Del resto, i type ai quali ci riferiamo hanno un certo livello di generalità, che implica come corollario l'esistenza di varianti libere: una "casa" può essere dipinta di /blu/, /bianco/, /giallo/, senza per questo smettere di essere una casa. Un pittore potrà, per esempio, modificare i colori e le forme del suo soggetto, senza per questo fargli perdere la figuratività, dal momento che il carattere iconico non è mai valutato a partire dalla conformità dell'immagine al modello, ma per la conformità del significante al type.

Dall'insieme di questi fattori nascono le strategie iconoplastiche, che occupano semplicemente i gradi di libertà resi disponibili dalla ridondanza e dalle varianti libere. Questa azione è chiaramente retta da un progetto plastico che si impone al progetto iconico e ne modifica il significato.

In un'ottica genetica si può pensare che il progetto plastico preesista all'enunciato e che l'iconico si limiti a conformarvisi. Da ciò si evincerebbe che il plastico, lungi dall'essere suddito dell'iconico, lo influenza e lo modella. Ma l'interazione non si ferma qui, perché l'iconico, identificato, aiuta a sua volta a identificare il progetto plastico.

Il fenomeno è però di natura retorica. L'enunciato plastico è un segno e in quanto tale ha un significante, che consiste in ripetizioni, parallelismi, simmetrie ecc.: ora, queste sono aggiunte o soppressioni dell'ordine rispetto a un grado zero figurativo.

Quanto all'effetto degli scarti retorici, esso è legato alle due categorie di scarti possibili sull'asse dell'ordine: un aumento di ordine rafforza la coesione dell'enunciato e traduce una concezione regolata del mondo rappresentato (non necessariamente armoniosa né euforizzante). Un eccesso di disordine traduce, al contrario, una concezione caotica del mondo, il cui senso è sempre destinato a sfuggirci, o di un mondo semplicemente sprovvisto di senso. È chiaro che si tratta di un significato nucleare di ordine molto generale, valutabile in base alle generiche ma-

nipolazioni che lo istituiscono. Vedremo, con alcuni esempi, che questo significato assume un livello autonomo e si specifica secondo le entità iconiche convocate di peso nel progetto plastico. Gli enunciati complessi possono esaltarne o meno gli effetti.

2. Iconoplastica della testura

La tela di Cézanne dal titolo *La strada vicina al lago* (1885-1890, tav. 4) ci ha già fornito un esempio interessante di discretizzazione dei tratteggi e dei colpi di spazzola. Qui l'artista ricorre solo a linee orizzontali, verticali e diagonali, queste ultime "in salita" di 60°. La lunghezza e la larghezza delle pennellate sono sensibilmente costanti.

L'esame quantitativo dell'opera in questione rivela una forte predominanza del tratteggio obliquo (79%) sul tratteggio orizzontale (16,5%) e verticale (4,5%). Mostra inoltre che tutte le tipologie di tratteggio interagiscono: non c'è progressione del tratto obliquo né dominano zone lisce. Ogni type iconico si manifesta tramite una specie omogenea di tratteggi (il sentiero è per esempio composto da tratteggi orizzontali), ma una stessa specie può estendersi da un type a quello a lui più prossimo: il /tratteggio obliquo/ rimane per esempio invariato passando dal pendio ai cespugli, al fogliame e al cielo. Constatiamo, da qui, che l'effetto di differenziazione della testura è debole – se non nullo – sul piano iconico, perché è invece forte il suo effetto unificante sul piano plastico e in grado di contraddire la divisione del campo in entità colorate.

Sempre nel quadro di Cézanne un'altra contraddizione è quella che riguarda l'orientamento naturale degli oggetti rappresentati. Avendo il tratteggio un significato direzionale (cfr. cap. 3, § 2.3.), sembra "normale" destinare a type come il selciato della "strada" o "l'acqua del lago" tratti orizzontali. Lo è di meno il destinare tratti obliqui a "tronchi d'albero" e non è affatto pertinente destinarli al "cielo". Si tratta dunque di scarti che senza esitazione definiremo retorici, perché in queste zone ci saremmo aspettati tratteggi con un orientamento diverso (verticali per i tronchi) o del tutto assenti (per il cielo).³

³ Un commento di R.W. Oxenar spiega che «in questo modo Cézanne esclude il lato personale e sensibile della propria "scrittura"», affermazione che sembra a prima vista contraddire la teoria del canale emozionale subliminale. In realtà, è il contrario: inibendo se stesso con il controllo delle pennellate, l'artista riconosce nello stesso tempo la sua capacità di veicolare emozioni.

Nella seconda fase del procedimento retorico la riduzione dello scarto potrebbe dare adito all'ipotesi dell'obliquità dei raggi solari come principio unificatore e produttore dei tratti obliqui, ma resta un'interpretazione soggettiva,⁴ facilmente rimpiazzabile da altre giustificazioni iconiche come l'effetto del vento, che fa piegare tutti gli esseri viventi o l'inclinazione dei fianchi della collina.⁵

A prescindere dal caso in questione, che vede del resto coesistere diverse interpretazioni, soffermiamoci sull'influenza iconoplastica dominante del tratteggio obliquo. A che cosa servono allora il 16,5% dei tratti orizzontali e il 4,5% di quelli verticali? Semplicemente a fornirci gli assi allo stesso tempo razionali e fisici della percezione degli angoli. Convocando la pesantezza e l'orizzontalità dell'acqua e del suolo, Cézanne incamera le direzioni di riferimento del quadro e attenua gli effetti di disequilibrio e di fragilità provocati dalla grande quantità di oblique. "Inquadrando" la diagonale tra la verticale e l'orizzontale, in qualche modo la neutralizza, o ancora la attenua, non solo rispetto alla cornice della tela, ma anche rispetto ai muri e alle sale in cui inevitabilmente essa si trova, a meno che non venga a mediare le opposizioni tra orizzontale e verticale.

Cézanne si è interessato per tutta la vita alla testura. Negli anni giovanili (1862-1868), da lui stesso definiti il suo «periodo *couillardes*», "virile", si distingueva per la «generosità di un impasto spesso, che accumula con il coltello in strati sovrapposti» (Aa.Vv., s.d., p. 1353). È tuttavia per l'uso che fa del tratteggio se lo stesso artista attira nuovamente la nostra attenzione verso il celebre quadro *Tre bagnanti*. Nella tela, che pure non è completamente tratteggiata, si manifesta ancora una volta un effetto iconoplastico.

Sono presenti tratteggi con due inclinazioni: /obliqua/, a 38° nella parte alta della tela, ovvero per gli alberi e per la bagnante principale, e /orizzontale/ nella parte bassa, ovvero per l'acqua e per l'erba sulla

⁴ In realtà i tratti obliqui sono perpendicolari alla direzione dei raggi del sole, come indicato dalle ombre. Anziché simulare, quindi, la luce e i suoi riflessi, mostrano l'ortogonalità del fogliame, composto da numerose masse opache che *interrompono* il passaggio dei raggi.

⁵ Quest'ultima interpretazione non è affatto debole. In un'opera giustamente celebre l'artista scozzese I.H. Finlay ha infatti appositamente scelto le opposizioni orizzontale/obliquo a 120° e blu/marrone per contraddistinguere il paesaggio marino e quello terrestre (*sea/land*). L'immagine fornisce un esempio straordinario e probabilmente rarissimo di un paesaggio ricondotto alla sua testura, essa stessa manifestata sotto la modalità del "tratteggio".

riva. Le superfici occupate da questi tratteggi sono tra loro diverse e le zone a tratteggio obliquo hanno la meglio, ma non tanto radicalmente quanto ne *La strada vicina al lago*. D'altra parte qui il tratteggio non è sistematico e ci sono zone non tratteggiate o indefinite, come quelle riservate ai corpi delle altre due bagnanti. Di nuovo la distribuzione dei tratteggi contravviene al principio di variazione concomitante e viola anche quello della figurazione delle testure naturali. Il sistema di tratteggi da conferire all'erba non è infatti orizzontale e se le bagnanti nude delle nostre spiagge fossero tratteggiate, le bacerebbero meno volentieri. I tratteggi adottati da Cézanne sono dunque degli scarti, resi possibili dalla ridondanza della testura rispetto ai colori e riducibili grazie alle informazioni contenute nel repertorio dei type.

È ovvio, però, che la riduzione non è un puro e semplice annullamento, né rappresenta la soluzione di un enigma; implica, al contrario, la percezione di effetti di senso. Qui l'effetto è doppio: da un lato, l'erba viene negata in quanto sostanza vegetale e assimilata all'orizzontalità del suolo che la supporta: l'obiettivo, come ne *La strada del lago*, è forse prima di tutto quello di fornire un assetto percettivo al quadro, una direzione di riferimento. Si noterà che il tratteggio rende molto più solida la percezione di questo riferimento, in virtù dell'effetto di sovra-linearizzazione di cui abbiamo già parlato. Dall'altro, la grande bagnante, la cui postura è leggermente inclinata, viene assimilata dal tratteggio al mondo vegetale che la circonda: è in qualche modo vegetalizzata, con tutte le implicazioni che ne derivano sul piano semantico e poetico.

Ma l'opera ha ancora molto da dire, come fa egregiamente notare l'autore del commento seguente: «In questa composizione, come in quelle dedicate allo stesso tema, Cézanne accorda alle pennellate visibili un valore essenzialmente ritmico, conferendo loro un orientamento determinato, obliquo, verticale, o orizzontale» (Aa.Vv., s.d., p. 1359). Effettivamente il tratteggio, attraverso il suo sistema ripetitivo, ritaglia lo spazio in modo ritmico. Qui l'effetto è doppiamente ritmico perché comporta ripetizioni infraseriali (tratteggi paralleli tra loro) e ripetizioni interseriali (zone tratteggiate secondo scarti angolari fissi). La strategia plastica messa in atto produce nell'enunciato un effetto di senso generale e diffuso. Non è più iconoplastico per il fatto che modifica il senso di questa o quell'altra unità figurativa ma, discretizzando lo spazio e gli orientamenti, impone una griglia razionale al paesaggio, riduce la sua estraneità o la sua imprevedibilità e ne aumenta, al contrario, la leggibilità.

3. Iconoplastica della forma

3.1. Generalità

La linea, a differenza della testura e del colore, non è una proprietà della superficie. Fa invece intervenire meccanismi diversi che, come si è visto nel cap. 1, sono estrattori di motivi specializzati nel reperimento delle linee e delle loro caratteristiche (linea retta, curva, spezzata, puntinata...). Questi estrattori funzionano a breve distanza e in contiguità, riguardano cioè dei *continuum* di punti adiacenti. In quanto variante plastica, la linea rientra in una teoria più generale, che la sistematizza in un insieme secondo alcune regole (le linee, per esempio, “si toccano” o “costituiscono un tracciato chiuso”), dando così determinazione alla forma. Questa, a sua volta, contribuisce all’identificazione dei type tramite la consultazione del repertorio, e se si registra una quantità sufficiente di punti di conformità al type (per la forma come per il colore e la testura), si passa a formulare un’ipotesi iconica (v. cap. 2). Non ci dilungheremo di nuovo su come quest’ipotesi possa sviluppare una lettura retorica. Ci occuperemo invece del caso in cui gli scarti riguardino insiemi di almeno due type e siano quindi soprasegmentali. Accade quando i significanti di due type si manifestano in modo congiunto in una sola forma plastica, sia che il primo significante continui nel secondo (la *caffettiera* presa in esame nel cap. 4, § 2.2.), sia che i due significanti presentino caratteri morfologici talmente somiglianti da formare un segno plastico omogeneo (parallelismo, similitudine, complementarità, ovvero quelle che vengono generalmente definite da André Lhote, nel saggio del 1967, «rime plastiche»)⁶. Il repertorio non fornisce tuttavia type che consentano di vedere, in queste nuove manifestazioni, significanti iconici, se non creandoli, cosa che a volte fa del resto lo stesso osservatore, come con la *caffettiera*. L’ipotesi da lui formulata in quel caso è che le strategie individuate siano intenzionali e che si possa proiettare sull’immagine il significato ritenuto più opportuno.

3.2. Analisi di un corpus di accoppiamenti plastici

Negli spettacoli artificiali gli accoppiamenti fanno spesso parte del progetto plastico con cui l’enunciatore intende avviare una manovra

⁶ L’espressione “rima plastica” presenta l’inconveniente di rinviare soltanto ad accoppiamenti positivi. Nella strutturazione plastica degli enunciati sono possibili anche altri accoppiamenti, e tutti hanno un’efficacia iconoplastica. Ecco perché preferiamo l’espressione “accoppiamenti plastici”.

iconoplastica. Illustreremo questo punto con esempi chiari e ben documentati, tratti da *Trentasei* e *Cento vedute del Fuji* di Hokusai. Analizzeremo soprattutto la più celebre incisione di quest’ultima serie, nota come *La grande onda* e che rappresenta il monte Fuji innevato, ripreso, tra onde schiumose, dalla costa di Kanagawa (tav. 5).

Nell’enunciato in questione è facile reperire, grazie anche al titolo della serie, due occorrenze del type “onda” e una del type “montagna”. Individuiamo, con altrettanta facilità, tre occorrenze del type “barca”. Chiamiamo O1 la grande onda schiumosa, O2 l’onda in formazione e F il Fuji-Yama. I significanti dei tre segni iconici mostrano una grande somiglianza, che riguarda le tre varianti del segno plastico: la forma, il colore (/blu/, /macchiato di bianco/ e /sormontato da una sommità bianca/), e probabilmente anche la testura, per chi fosse in condizioni di valutarla. Sebbene le tre varianti intervengano tutte nel reperimento iconico, limiteremo intenzionalmente la nostra analisi alla forma.

Le tre forme si somigliano per le seguenti caratteristiche: /limitato da due diagonali simmetriche pressoché curvilinee/ e /determinante un angolo con la punta verso l’alto/.

Tutti conoscono il meccanismo percettivo chiamato «costanza di taglia» (Pirenne 1972, p. 23), che compensa autonomamente gli effetti dell’allontanamento. Qui, tuttavia, le trasformazioni dovute al punto di vista conferiscono ai significanti O1, O2 e F una dimensione apparentemente confrontabile (ed anche inversa rispetto alle dimensioni dei referenti). Tale scelta disturba l’identificazione iconica, tanto che potremmo benissimo leggere F come un’onda lontana (se non fosse per il titolo della serie di stampe). È una prospettiva che se in un certo senso compromette la differenziazione, favorisce però in cambio la confusione dei type e la percezione degli accoppiamenti plastici. Questi tendono a stabilire tra i type una relazione sopra-segmentale e ci spingono a formulare l’ipotesi, seppur debole, dell’esistenza di un archetipo che li includa tutti e tre e di cui essi non sarebbero che le manifestazioni particolari. La giustificazione di un siffatto type è solo plastica, ma la sua percezione coinvolge nondimeno un fascio di relazioni semantiche che connettono i type particolari.

La stessa cosa accade per l’accoppiamento plastico offerto dalle barche, le cui traverse sposano così bene le onde che è indispensabile il colore per distinguerle.

Occorre ora esaminare in dettaglio il fenomeno dell’integrazione plastica, insieme alle sue conseguenze. Le diverse manifestazioni dei type, separate nello spazio, continuano a mantenere la loro identità.

Eppure, si influenzano reciprocamente. Com'è possibile? Sul piano della percezione, il lettore ricorderà il principio di prossimità di Gogel (1978), che mostra l'esistenza di un limite nell'apprensione degli accoppiamenti plastici: li percepiamo meglio quando si manifestano in zone dell'enunciato tra loro vicine. Sempre in Hokusai, troviamo così delle "rime incassate" facilmente percepibili: ne costituisce un esempio lo stesso monte Fuji scorto attraverso il sostegno triangolare dei segatori di assi (*Vista delle montagne nella provincia di Totomi*). Ma il rischio che gli accoppiamenti ci sfuggano è tanto più grande quanto più i termini di paragone sono distanti gli uni dagli altri e di dimensioni non simili. Un metodo per evitarlo è quello di ricondurre gli oggetti a una dimensione comparabile, come ne *La grande onda*, dove il punto di vista restituisce un effetto prospettico davvero particolare. Un altro metodo consiste nel produrre il paragone con simmetrie o allineamenti.

È così che O1 e O2 realizzano un equilibrio reciproco, situati su una verticale praticamente simmetrica all'asse di F rispetto al centro geometrico del quadro. Allo stesso modo la disposizione di F al centro dell'incavo semi-circolare della grande onda O1 crea nel suo apice un secondo centro rispetto al quale si definiscono inoltre alcune simmetrie. In rapporto a questo nuovo centro, O1 e O2 hanno una posizione marginale e F una posizione centrale. Infine, gli apici dei tre oggetti sono disposti su una curva virtuale della stessa famiglia dei contorni delle onde e questo allineamento pertinente porta a considerarli in sequenza. Qui, nello specifico, le tre immagini di oggetti si presentano secondo una dimensione crescente $F < O2 < O1$. Ora, a questo ordine risponde anche quello di una deformazione progressiva dei contorni, sempre più curvilinei. È una progressione che si rafforza immediatamente sul piano semantico: si va dall'indeformabile e immutabile (il Fuji come perno dell'universo) al movimento (O2) fino all'estrema fragilità (O1, colta proprio prima della sua distruzione). L'onda O2, in posizione di mediazione plastica, facilita così l'estensione della rima da F a O1: se non esistesse, percepire l'accoppiamento tra F e O1 sarebbe più difficile. Ma è proprio quello che vuole lasciare intendere Hokusai nella sua sorprendente figura.

Un'ultima via consiste nel presentare parti di oggetti iconicamente equivoche: nel nostro esempio le piccole /macchie bianche/ sullo sfondo del cielo sono leggibili secondo l'isotopia marina come "bolle di schiuma" e secondo l'isotopia montana come "fiocchi di neve" che cadono sul monte sacro (senza escludere, sotto la stessa isotopia, la lettura

"prodotto di un'eruzione"). È una strategia che abbiamo già incontrato nell'analisi della *caffettiera* (Gruppo μ 1976a).

Nella stampa di Hokusai emergono dunque due gradi diversi di integrazione tra le isotopie manifestate dall'enunciato. Chiamiamo queste isotopie *oros* e *thalassa*.⁷ Le onde O1 e O2 non possiedono affatto i tratti di una montagna e F ha solo alcuni tratti di un'onda. Al contrario, le piccole /macchie bianche/ appartengono tanto all'isotopia *oros* quanto all'isotopia *thalassa*, visto che si inseriscono tutte in entrambe le isotopie.

La coesistenza di determinanti, parziale o totale, e la doppia isotopia delimitano in modo molto preciso una figura: la metafora. La configurazione appena analizzata è infatti retorica. La figura è per principio reversibile, dal momento che nessuna isotopia pretestuale accorda la preferenza a una delle due letture: il Fuji, onda immobile; l'onda, montagna in movimento... Ciò che conta è capire che il processo retorico di sovrapposizione delle due isotopie è messo in moto da un fenomeno di lettura bi-isotopa diretta.

Lo stesso discorso si può fare per sviluppare l'accoppiamento plastico tra le barche e gli incavi delle onde, essendo la loro cresta il luogo di un'altra metafora.

Vedremo, infine, che in un progetto plastico opposizioni e complementarità sono importanti quanto le similitudini.

La stampa in cui scorgiamo il Fuji triangolare attraverso un barile rotondo (*Vista di Fujimigahara nella provincia di Owari*) è probabilmente un esempio di opposizione elementare, ma è indubbio che i due oggetti incassati esercitano reciprocamente un'influenza iconoplastica. Accade lo stesso nella celebre *Vista dalla baia di Noboto*, dove il Fuji appare attraverso il portico trapezoidale di un tempio.

La nostra *Grande onda* fornisce un esempio più sofisticato di questo processo. Qui, sul piano plastico, è possibile raggruppare facilmente gli elementi in due triadi: le tre barche e le tre onde (calcolando per un istante il Fuji come un'onda). Queste triadi sono distinguibili secondo l'opposizione /cresta/ vs /incavo/, sono cioè allo stesso tempo complementari (ogni onda comporta necessariamente una cresta e un incavo contigui) e contrarie (la cresta /appuntita e convessa/ si oppone all'incavo /curvo e

⁷ Per comodità, e la scelta è facilmente comprensibile per il fatto che la presenza dei due domini marino e terrestre è alle origini della semantica iconica della pittura orientale (cfr. Cheng 1979) quanto lo è nella semantica linguistica l'opposizione interocettivo/esterocettivo, collocata da Greimas (1966) in cima al suo sistema ad albero.

concavo/). La lettura potrebbe concludersi qui, limitandosi a registrare questi giochi di similitudine e di opposizioni plastiche. Potrebbe anche, a discrezione personale dell'osservatore, proiettare elementi semantici omologando all'opposizione /apice/ vs /incavo/, un'opposizione come "potenza" vs "sottomissione", che i type iconici identificati avvalorerebbero a pieno: c'è infatti compatibilità tra la sottomissione e l'immagine della barca-in-balia-dei-flutti. Lo stesso polo della "potenza" può precisarsi in "potenza minacciosa" per la grande onda che si infrange e in "potenza stabile e protettiva" per il Fuji. "Stabilità" è qui un contenuto iconico che costituisce un tratto del type "montagna", messo in risalto da un contesto che oppone montagna "stabile" e onda "instabile". Ora, questa stabilità iconica è rafforzata da una stabilità plastica. Abbiamo visto (cap. 3, § 3.2.) che all'opposizione dei significanti /centrale/ vs /periferico/ può corrispondere un'opposizione di contenuto "stabile" vs "instabile". In questo modo i due contenuti si consolidano (all'opposto, la semantica iconica contraddice l'ipotesi dell'omologazione tra il contrasto "forte" vs "debole" e quello /centrale/ e /periferico/, che viene quindi scartata a favore della prima). Procedere fino a giungere all'opposizione "maschile" vs "femminile" vorrebbe dire chiamare in causa un'isotopia proiettata, dal momento che nessuna figura porterebbe a pensarla.⁸

Si intuisce che la procedura adottata è quasi la stessa in tutta la serie di stampe. Nella *Vista di Surugacho a Edo*, per esempio, il vulcano non appare più tra due onde, ma tra due tetti triangolari, variante che autorizza la seguente lettura: "Il Fuji protegge come il tetto di una casa". Un comune denominatore è rappresentato inoltre dall'identico metodo prospettico con l'uso del primo piano (molto cinematografico), grazie al quale l'enorme montagna è ricondotta alle dimensioni di un oggetto quotidiano: un'onda, un tetto, un portico, una botte...

⁸ Come frutto di queste operazioni semantiche, sono nate sulle *Litanie del Fuji*, divagazioni butoriane al di là del loro ethos nucleare di fusione:

«Se andrete a Mishima, capirete fino a che punto è simile al cielo;

Se la vedrete durante i temporali estivi, saprete che è simile a un fulmine. [...]

Vedendola attraverso il sostegno di un segatore di assi, che è il fondamento del mondo

attraverso un barile rotondo, che è il focolare del Giappone

attraverso il portico del tempio di Nabotura, che è esso stesso un tempio e una divinità.

Sappiamo che ci protegge come il tetto di una casa. [...]

E per il vento del sud e il cielo chiaro qualche volta si rivela rosso, come un enorme riserva di sangue». Cfr. Butor 1968.

Resta da chiedersi che cosa svolga, nell'enunciato iconico, il ruolo che ha il *come* nell'enunciato linguistico. Nella retorica linguistica la metafora *in praesentia*, o paragone, è un tropo di mediazione, figura intraducibile nel dominio visivo, dove non esistono marche di comparazione. Qui, in realtà, un ruolo simile è svolto automaticamente dagli estrattori di motivi, operanti sul piano plastico. L'immagine fa economia del *come*, essendo questo incorporato già all'origine nei meccanismi percettivi.

Ma se lo strumento del paragone è prestabilito, la giustificazione degli accoppiamenti non lo è e necessita da parte del destinatario di un lavoro di interpretazione notevole e personale. Concordiamo qui con le osservazioni di Kibédi Varga (1989; 1990).

Si potrebbero commentare altri esempi di mediazione iconica attraverso il plastico.

Pensiamo al *Cimitero arabo* di Kandinskij (1919): il turbante che corona la stele rinvia senza esitazione, con le sue bande oblique e i suoi colori, all'acconciatura della donna: le posizioni delle due figure sono inoltre simmetriche all'asse verticale.

Un ultimo esempio è quello offerto da *Madre e figlio* di Klee (1938, tav. 6). Vi si coglie dapprima una policromia ristretta: a parte una plaga gialla che allude ai capelli della madre, e che è probabilmente il solo colore a valore iconico nel quadro, ci troviamo di fronte a due colori che appartengono alle categorie terra d'ombra e turchese. Non presentano punti di contatto e sono invece ben differenziati da spessi contorni marrone scuro.⁹ Le due tinte, liberamente scelte fuori da qualsiasi preoccupazione iconica, sono complementari e la loro somma dà come risultante un grigio. Questa complementarità rafforza evidentemente il tema.

Risalta, in secondo luogo, l'imbricazione completa dei due personaggi, innestati l'uno dentro l'altro come i tasselli di un puzzle. La complementarità dei colori è quindi duplicata da una complementarità di figure, la cui somma forma una mappa senza lacune né sovrapposizioni. Il tutto è sostenuto da un ordine equilibrato tra verticali e orizzontali, rispetto ai nasi, all'asse dei volti, alle mani della madre...

Ma una figura plastica in particolare viene impiegata con audacia, ed è il contorno. Sappiamo che esso è sempre considerato percettivamente come facente parte della figura. Ora, qui il contorno del volto e del

⁹ Si può dubitare della pertinenza di questo marrone, perché spesso il colore delle linee "non si vede".

collo della madre è in realtà una linea comune ai due personaggi, tale da rendere l'immagine sede di un'oscillazione: contorno della madre o contorno del bambino? Come nella ben nota figura di Rubin – un vaso o due profili? – è impossibile vederli contemporaneamente. Si può dire che questa linea realizza una mediazione plastica tra i due type iconici e suggerisce al lettore la loro consustanzialità.

Infine, alcuni indizi potrebbero far pensare che la madre stessa sia imbricata in un corpo più grande posto fuori dall'inquadratura e di cui si scorgerebbe la spalla in alto a destra e il mento in alto a sinistra. Tra la madre e questa ipotetica figura inglobante è in atto lo stesso gioco ambiguo di linee. Tutta l'opera appare dunque come una gerarchia di figure incastonate, in un movimento generalizzante che lo spettatore è chiamato a proseguire e in cui si riconosce facilmente il concetto di maternità (vedi le *matrioske*) o di filiazione.

4. Iconoplastica del colore

Anche il colore può essere implicato in una relazione iconoplastica e questo vale chiaramente per ognuna delle sue dimensioni: dominante cromatica, saturazione e luminosità. Ideare un enunciato iconico in “colori desaturati” vuol dire sottoporlo a un progetto plastico. Tale progetto può spesso essere caratterizzato da restrizioni imposte alla libertà dei colori: rispetto alla componente cromatica abbiamo suddiviso gli artisti in “coloristi” e “valoristi”. Parlare di “una tela dai toni *fauves*” significa definire l'opera nella sua plasticità e balza subito agli occhi dell'osservatore meno accorto che tra pittori come Matisse, Mondrian o Van der Leek, i quali lavorano con colori puri molto saturi, e pittori come Boucher, Constable, Turner o Dubuffet, la differenza è profonda.

Constateremo ancora una volta che il progetto plastico è indipendente dal progetto iconico e percepibile prima di qualsiasi identificazione figurativa. È anche vero, però, che i due progetti interferiscono, come vedremo a breve in un pastello di Maurice Pirenne, *Paesaggio industriale* (tav. 3).

L'opera mostra una vallata industriale con quartieri operai e fabbriche, vicino a un paesaggio rurale. Sul piano cromatico una forte stratificazione orizzontale oppone i blu e i rosa del cielo all'insieme della vallata e delle colline, con le sue case, le fabbriche e i campi di fieno. I tetti delle case sono gialli, dello stesso giallo dorato dei campi, e l'occhio percepisce quindi innanzitutto un oggetto plastico giallo, che non

corrisponde a nessun type iconico. Se l'enunciato è interamente iconico, occorre però in ogni caso distinguere accuratamente il doppio status del giallo che costituisce l'oggetto plastico. In quanto colore dei campi di fieno essiccato, questo giallo è iconico e appartenente a un modello archiviato nel repertorio dei type; per contro, in quanto colore dei pistoni e della facciate, il giallo è una variante libera, non registrata nel repertorio. Pirenne non era libero di scegliere il colore del fieno, ma non aveva restrizioni rispetto a quello delle case. Decidendo di dipingerle della stessa dominante cromatica, si distacca del tutto da qualsiasi referente reale che avrebbe potuto servirgli da fonte ma non smette per questo di essere figurativo. Per garantire la formazione di un oggetto plastico unico i cui limiti coincidano solo parzialmente con le delimitazioni iconiche, fa subire al referente una trasformazione (parziale) di filtraggio cromatico. L'oggetto è percepito ma non porta a nessun riconoscimento globale: è solo gradualmente e a partire da altri indizi come la forma che si riconoscono da un lato le costruzioni e dall'altro i campi coltivati (la strategia descritta a proposito del giallo si ritrova anche con il verde. Ai pistoni gialli si mescolano infatti tetti verdastri e l'accoppiamento cromatico associa questa volta i tetti e i fianchi delle colline).

Ma il senso del progetto plastico rimane del tutto impenetrabile finché non ha luogo, prima di tutto, il riconoscimento dei type e poi un'attività di elaborazione a partire dagli oggetti. Lo spettatore non può allora restare inattivo e noi ci accingiamo qui a riprendere il procedimento che deve compiere per rendere conto dell'immagine in tutti i suoi aspetti. Il percorso non è codificato e comporta qualche incertezza nei risultati. Nondimeno, poiché è essenzialmente semantico, esso consente di annettere, alle componenti visive dell'immagine, significati molto elaborati, a volte facendo intervenire concetti impliciti, la cui rappresentazione visiva è impossibile e che solo il linguaggio verbale chiarisce. Nel caso del pastello di Pirenne il paesaggio unisce un universo industriale a un universo agricolo; il primo si colloca decisamente dal lato dell'artefatto umano, cioè del culturale, mentre il secondo, se non è propriamente naturale, vi si avvicina. Sul piano iconico abbiamo quindi l'opposizione “natura”/“cultura”, mentre sul piano plastico i poli di questa opposizione tendono a unificarsi in uno stesso oggetto. Termine mediatore è in tal modo il colore.

Risulta ora possibile fornire una giustificazione al progetto plastico e attribuire all'opera un significato che renda giustizia tanto agli elementi plastici che agli oggetti iconici: “l'opposizione tra natura e cultura è vana, si scioglie alla luce del sole...”.

Veniamo alla questione della retoricità del procedimento. Perché vi sia retorica, è necessario che si manifesti uno scarto percepibile e ridicibile. Ora, una casa gialla è sempre una casa, come un tetto coperto di muschio è sempre un tetto, e se scarto ci deve essere, lo ritroveremo nell'improbabilità di vedere così tante case gialle e tetti verdi tutti nella stessa zona... Anche la riduzione dello scarto è incerta, perché non esiste un colore "normale" per una casa né si hanno combinazioni "normali" di colori per le facciate di città.

Se siamo in cerca di una retorica inattaccabile, la ritroveremo in quelle opere ardite che rinunciano agli esercizi sulle varianti libere e non temono l'alterazione dell'iconicità. Nella serie di tavole pubblicate dal Collegio della Patafisica Dubuffet ha permutato i quattro colori della tetracromia: *Mucca in un prato verde* assume così successivamente ogni sorta di colore, pochi soltanto dei quali sono accettabili secondo il type della mucca. Qui lo scarto è fuor di dubbio, come lo è la sua riduzione. Il progetto plastico è altrettanto chiaro.

5. Conclusioni

La relazione iconoplastica è probabilmente una delle più importanti strategie tra quelle sfruttate dall'arte figurativa. L'abbiamo vista all'opera nelle tre componenti del segno plastico: testura, colore e forma, con una sceneggiatura che rimane immutata. Abbiamo anche visto che questa relazione, nel suo introdurre aggiunte di ordine e di disordine, ha di fatto una natura retorica. Si è del resto dimostrato quale fosse l'ethos nucleare delle figure così prodotte e in diversi esempi sono stati messi in evidenza l'ethos autonomo e l'ethos sinnoimo che una figura produce in un determinato enunciato.

Occorre anche segnalare un risultato teorico trasversale molto importante: l'esistenza della relazione iconoplastica fornisce una prova dell'autonomia del plastico in rapporto all'iconico. In realtà, plastico e iconico si sostengono l'un l'altro: il plastico, essendo a livello fenomenologico il significante del segno iconico, ne consente l'identificazione. A sua volta l'iconico, una volta identificato, permette di attribuire un contenuto agli elementi plastici estranei ai type iconici. Quest'ultimo processo dimostra ancora una volta che il segno plastico è davvero un segno, e più precisamente l'unione di un'espressione e di un contenuto.

6. La stilizzazione

1. Teoria della stilizzazione

1.1. I tre parametri della stilizzazione

Nel cap. 2 abbiamo descritto la formazione del segno iconico utilizzando la nozione di type, di cui abbiamo subito mostrato l'aspetto generalizzante, dal momento che i type si stabilizzano a diversi livelli d'astrazione.

Si è visto, d'altra parte, che il significante di questo segno, pur possedendo tratti sufficientemente conformi al type per permetterne il riconoscimento, possiede allo stesso tempo tratti che impediscono di confondere significante e referente. Questi tratti provengono dal produttore dell'immagine, il cui intervento non è mai innocente: prende avvio, a livello periferico, dagli estrattori di motivi e continua nel cervello con gli algoritmi che l'intelligenza artificiale cerca di imitare, ovvero con la levigatura e la schematizzazione.

Viene infine elaborata l'icona, in condizioni materiali precise (supporto, strumenti, pigmenti...) che lasciano anch'esse traccia nel prodotto finale, che è il significante.

Nell'affrontare qui di seguito le nozioni di stilizzazione, di limatura e schematizzazione, dovremo tenere conto di tre aspetti basilari:

- (a) il processo è generalizzante;
- (b) l'icona reca traccia del suo produttore e
- (c) delle condizioni della sua produzione.

Questi tre fattori rendono possibile la stilizzazione.

Se l'obiettivo degli artisti fosse solo quello di ottenere il riconoscimento delle icone, il grado zero degli enunciati iconici corrisponderebbe pressappoco alla legge di Estoup-Zipf: la pigrizia e l'economia dell'enunciatore tenderebbero a ridurre il numero di determinanti e il fruitore esigerebbe, dal canto suo, un numero-soglia di tratti, se non addirittura una riserva di sicurezza (senza bisogno di annegare, tuttavia, in un eccesso di determinanti ridondanti). Presumibilmente, in ogni situazione comunicativa regnerebbe l'equilibrio.