

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.

1.2. La stilizzazione come retorica

1.2.1. Le operazioni

Gli enunciati retorici non perseguono tuttavia il semplice scopo del riconoscimento delle icone e il loro produttore può, invece, sopprimerli sistematicamente dei tratti a favore di altri, che può eventualmente arricchire: così, se la soppressione generalizzante di tratti dà adito alla sineddoche, la loro accentuazione ha un effetto iperbolico. Rafforzando la relazione segnale/rumore, le due operazioni concorrono a rendere l'immagine più comprensibile e strutturano quel particolare tipo di trasformazione che va sotto il nome di stilizzazione.

Ogni atto di stilizzazione è infatti un'operazione retorica sull'immagine, che spesso comporta una geometrizzazione dei dati attraverso espedienti quali:

- ricondurre le linee a un numero ristretto di type, come la retta, l'arco di circonferenza, una qualsiasi curva;
- ricondurre gli angoli a valori discreti e distinti, con una certa preferenza per l'angolo retto;
- rendere il disegno il più continuo possibile;
- aumentare le simmetrie.

Descriveremo con cura l'operazione di soppressione, parte costitutiva della stilizzazione, ritornando sul tema, discusso nel cap. 1, dei tratti fondamentali della percezione visiva. La percezione tende a stabilire delle soglie di variazione, al di qua delle quali propendiamo a uguagliare e oltre le quali facciamo subentrare alla transizione una rottura.

Le soglie di cui abbiamo tenuto conto per elaborare la nostra semiotica visiva svolgono essenzialmente una funzione pratica e di grande utilità, ma è anche possibile metterle in gioco nella retorica, elevarle o abbassarle in modo non utilitario. Potremmo allora *definire la stilizzazione come un innalzamento retorico delle soglie di uguagliamento*. Non è quindi soltanto un processo di soppressione:¹ è una soppressione-aggiunta. Nello specifico, il fattore dell'aggiunta è un modello di universo interamente prodotto dall'enunciatore.

Un primo esempio, banale, ci aiuterà a capire fino in fondo il problema della stilizzazione. Di solito, per descrivere un albero, ricorriamo a espressioni come "a palla" o "a cono". Ora, la linea che definisce una

¹ Se è giusto ritenere, come fa Le Guern (1981, p. 218), che l'incisione permette più astrazione della pittura – «L'epurazione delle linee di un disegno ne aumenta il valore di generalità» –, è però affrettato vedere in ogni processo di stilizzazione una tendenza univoca alla semplificazione della lettura.

palla o un cono è proprio l'unica che gli alberi definiti in questo modo non hanno. Anzi, si può dire che ne siamo ben lontani, essendo questa linea, che spesso troviamo nelle icone d'albero, praticamente perpendicolare a tutte le altre appartenenti all'albero reale. È un caso in cui, con chiarezza, la stilizzazione non è nella cosa. Si può anche ritenere, tuttavia, che questo involucro curvilineo sia virtuale nell'albero percepito e che traduca una modalità precisa della legge allometrica di crescita. Stilizzare consisterebbe dunque nel rendere attuale ciò che è virtuale? O esplicito ciò che è implicito? A ben guardare, la stessa nozione relativa al contorno di un albero è tanto sfumata quanto quella del contorno di un litorale e porta inevitabilmente al concetto, fissato da Mandelbrot (1975), di oggetto frattale. Il contorno normalizzato di un albero a palla è il luogo delle estremità di tutti i rami *possibili*.

Ciò che qui appare come un eccesso di *limatura* può altrove manifestarsi come un eccesso di schematizzazione, suggerendo, di conseguenza, che esistono due possibilità di normalizzazione delle forme: dall'esterno e dall'interno. In questo caso è l'eccesso a essere retorico: individuandolo e rivalutandolo, provoca effetti di senso.

L'abitudine di credere che la stilizzazione riguardi unicamente le forme non deve impedirci di pensare che possa essere stilizzazione il procedimento di filtraggio dei colori – in Matisse, Mondrian e Van der Leek, per esempio, che utilizzano soltanto colori puri e primari – o di resa uniforme delle texture.

In altri termini, la stilizzazione verte globalmente sulle tre proprietà della forma, del colore e della texture, che sono sottoposte a operazioni di soppressione-aggiunta.

1.2.2. Ethos della stilizzazione: la semplificazione della lettura?

Tutte le stilizzazioni hanno un comune denominatore: riducono i gradi di libertà dell'enunciato, lo rendono descrivibile con un numero minimo di equazioni e di costanti, accentuano l'interdipendenza dei suoi diversi elementi e gli conferiscono, per ciò stesso, una maggiore uniformità. L'oggetto stilizzato è facilmente percepibile e dà anche l'impressione di essere facilmente *intelligibile*, perché sembra risultare da un principio formatore chiaro.

Il passaggio dal disegno di una foglia di acanto a quello di una foglia di vite, compiuto grazie a una serie continua di intermediari formali,²

² Vanno anche bene un disegno ottenuto al computer, che fornisce parecchi tracciati intermedi tra un viso e un quadrato (citato in Moles 1971, p. 127) o la

è tutto sommato impercettibile. A partire da quale punto stabiliremo però di essere passati dall'una all'altra? La stilizzazione risolve questo problema e aumenta la leggibilità (o diminuisce il rischio di errore). Semiotizzando, essa discretezza e costituisce la prima tappa di un processo costante in tutte le culture, quello della formazione di repertori codificati (e infine di alfabeti), quello di una semiotizzazione sempre più accentuata. Attribuirle un unico ethos appare tuttavia esageratamente riduttivo, anche perché il processo, portato avanti oltre certi limiti, finisce per distruggere la leggibilità. L'analisi empirica ci orienta verso un secondo ethos che potrebbe consistere nell'“estrazione di tratti poco rilevanti”.

1.2.3. Stilizzazione e stili

È banale sottolineare che uno stesso oggetto può essere stilizzato in modi diversi. Un fiore o una foglia si prestano a stilizzazioni romantiche, fantastiche, tecnologiche, infantili, meccaniche, psichedeliche ecc. A ogni tipo di stilizzazione è sotteso un modello dell'universo,³ contraddistinto da caratteri specifici, e ogni oggetto può essere sottoposto a un procedimento adeguato di selezione/rifiuto.

D'altra parte, le coppie costanti di soppressione e di aggiunta in cui consiste uno stile contribuiscono a renderlo riconoscibile tra gli altri. Quello sumero non potrebbe essere confuso con l'ashanti, né il kwakwaka'waka con l'egiziano. E lo stesso accade per gli stili individuali.⁴

2. Analisi di alcuni casi

Rilevati, in modo forse un po' astratto e teorico, i tratti fondamentali

serie di J.-J. Grandville dove si passa, in sette fasi, da un efebo greco a una rana.

³ La stilizzazione praticata nelle accademie non è l'unico caso di emergenza di una lettura degli oggetti secondo un modello di universo. Ogni artista si differenzia anche in base agli scarti sistematici che compie e la tendenza alla geometrizzazione, per esempio, è molto consueta. Per un Rodolfo Bresdin che “accresce” il brulichio delle forme, quanti sono i Cézanne che lo semplificano? L'opera di Van der Leek (vedi § 2.5.) offre la possibilità di percorrere con grande chiarezza le fasi grafiche di questo processo.

⁴ In particolare per quello di Cézanne, che esortava i pittori a trattare la natura attraverso il cono, il cubo e la sfera, o per quello di Monet che affermava: «Ho trascorso tutta la vita a lavorare a maglia prismi». Per una riformulazione semiotica del concetto di stile (tramite i concetti di enunciazione, di pragmatica e di variante libera), si veda Klinkenberg 1985a.

della stilizzazione, è ora il momento di esaminarli con alcuni esempi. Per mostrare, come d'abitudine, la forza di estensione del nostro metodo e il suo carattere operativo, la scelta cade su un corpus alquanto eterogeneo: la montagna sacra, l'arte degli indiani della Colombia britannica, il gioco del tangram, i tappeti anatolici ecc. Ognuno di questi casi non sarà considerato in sé, ma in quanto rappresentativo di un aspetto del fenomeno generale della stilizzazione.⁵

2.1. La pluralità delle stilizzazioni: la piramide

È stato dimostrato che le piramidi d'Egitto erano montagne stilizzate (Samivel 1976) e si è affermato lo stesso per la ziggurat, lo stupa, la mastaba, il Borobudur e tanti altri templi (Hauteceur 1954). Emerge con chiarezza che è possibile stilizzare una montagna in modi che si escludono reciprocamente. A loro volta, il triangolo e la piramide possono essere fiamme stilizzate... Come ha dichiarato Lévi-Strauss (1979, p. 40): «[La significazione] risulta allo stesso tempo dal senso che il termine che avremo scelto racchiude, e dai sensi, che la nostra scelta ha escluso, di tutti gli altri termini che gli si potrebbero sostituire». La scelta è quindi rivelatrice dell'intenzione dell'artista, che riproduce una “lettura” della montagna e non una sua “veduta”. Le piramidi d'Egitto hanno conservato i versanti obliqui, la cima a punta, le proporzioni massicce, gli ampi fianchi rocciosi. Altre, eliminando i versanti, i fianchi e la cima, manterranno la forma a cupola o a campana e opereranno per una base circolare e non quadrata.

Dobbiamo credere che tratti così mutuamente esclusivi siano tutti “accidenti organizzatori fondamentali” (AOF) così come li intende René Thom (1973)? D'altra parte, se chiamiamo AOF i tratti comuni a tutte le rappresentazioni stilizzate di una montagna, ne restano fuori solamente due (che, detto di passaggio, nella rappresentazione dell'albero “a palla” non vengono materializzati):

- l'asse verticale;
- la sezione che va dalla base alla cima.

2.2 La stereotipia: l'arte della costa occidentale

Lungi dall'essere solamente un'operazione di soppressione, la stilizzazione sostituisce e aggiunge. L'arte grafica e statuaria della Colombia britannica lo illustra alla perfezione.⁶

⁵ Il nostro studio permette, d'altra parte, di testare l'universalità dei concetti sviluppati, perché si estende alle culture più diverse.

⁶ Questa presentazione dell'arte della costa occidentale d'America è piuttosto

Inizialmente, in questo territorio, si sono imposte in particolare unità di figurazione come l'ovoide e la U tagliata. La loro origine figurativa è innegabile, dato che la parola Haida per /ovoide/ in questa cultura serve anche a designare le grandi macchie scure sulle ali della passera di mare, e la stessa tribù chiama piuma ondeggiante (*flicker-feather*) la forma a U sbarrata che corrisponde in effetti alla parte estrema della piuma del picchio dorato o picchio rosa (*red-shafted flicker*).⁷ Le due forme, molto astratte, possono rientrare in numerose occorrenze, senza per questo richiamare obbligatoriamente il pesce o l'uccello. Beninteso, questo non significa che gli abitanti del mondo degli abissi e degli spazi aerei siano, all'opposto, del tutto dimenticati nelle composizioni finali.⁸ Si può anche pensare che l'applicazione sistematica di due forme in innumerevoli rappresentazioni iconiche sia vicino alla classe della metafora plastica generalizzata. La geometrizzazione, che sembra essere obbligatoriamente costitutiva di ogni stilizzazione, è certo presente anche qui, ma sottende un'icona più che una mera razionalizzazione. Il suo impiego rende uniforme il campo visivo e dà una grande coerenza al mondo percepito, comunicandone, ovviamente, la dimensione ideologica.

Successivamente, gli Indiani della costa occidentale hanno elaborato alcune regole semplici, benché non triviali, per la rappresentazione degli esseri viventi. La prima è una sorta di prospettiva conosciuta sotto il nome di "rappresentazione sdoppiata". La seconda è un principio di riempimento che vuole che l'interno di una figura non comporti parti vuote, ma sia al contrario colma di elementi figurativi diversi. Questo porta a un'informazione equipartita: piuttosto che lasciare vuoto lo spazio accanto all'animale, vi si collocherà un volto. Il principio di riempimento può conoscere aumenti di grado quando il disegno si deforma fino a riempire l'intera superficie del supporto (un cofanetto, un cappello, una piastrina di rame, un abito). Sembrerebbero regole anche il libero arbitrio nella scelta delle proporzioni e l'insistenza sulle giunture del corpo (in fase finale alcune creazioni sono molto simili al nostro fantoccio).

scarna. Trae la sua documentazione da Stewart (1979) e da Lévi-Strauss (1979).

⁷ Lat. *Colaptes cafer* (picidae).

⁸ Se ogni composizione grafica si rivelasse, in ultima istanza, un puzzle equilibrato di parti retoriche dei due mondi – la piuma per l'uccello, la macchia per il pesce: sineddoche; l'uccello per lo spazio aereo, il pesce per lo spazio acquatico: metonimia –, apparirebbero nuove tipologie dal funzionamento mitico. La congettura, interessante, va però sottoposta a verifica.

Date queste regole, il loro sfruttamento consiste nel rappresentare esseri reali o immaginari a partire da un repertorio limitato costituito da ovoidi e da U sbarrate. Vi si aggiungono severe restrizioni cromatiche, come anche diverse rappresentazioni stereotipate o motivi quali la "testa di trota salmonata" (essa stessa fatta di ovoidi). Lunghi dal rendere l'insieme confuso e poco riconoscibile, queste tecniche ne migliorano al contrario la leggibilità: con un po' di allenamento identifichiamo senza fatica esseri mitici, anche ibridi, come il *Serpent Dancer*, mezzo lupo, mezzo uomo e allo stesso tempo serpente...⁹

2.3. Il ruolo delle costrizioni geometriche: il tangram

Un venerabile gioco solleva nuovamente il problema della stilizzazione e della doppia articolazione: è quello del tangram. Le regole sono ben note: si tratta di ottenere, a partire da sette pezzi tutti diversi, la silhouette di un essere qualsiasi, reale o immaginario. I pezzi hanno forme semplici: cinque triangoli, un rombo, un quadrato, che possono essere assemblati, a loro volta, in un quadrato, in un rettangolo o in un triangolo.

I pezzi principali formano in questo senso un repertorio di base limitato e la regola di assemblaggio consiste nell'obbligo di incastrare tutti i pezzi sullo stesso piano, senza ripetizioni, mancanze o sovrapposizioni.

È sorprendente vedere come, analogamente al gioco surrealista de *L'un dans l'autre*, sia possibile rappresentare in modo più o meno credibile quasi qualunque cosa. Nel tangram, però, considerando il risultato come "stilizzato", non possiamo più dire che la stilizzazione sia guidata dal sistema percettivo e psichico di un artista: è piuttosto la regola del gioco a imporre arbitrariamente dall'esterno le direttive, che al limite manifestano il sistema percettivo di una cultura qui formulato in termini astratti e geometrici, mentre per gli Indiani della costa occidentale questo avveniva in termini iconici e mitici.

⁹ Sempre riservandoci il tempo per una verifica meticolosa e con il rischio che l'accostamento sia un po' forzato, ci sembra di poter dire che l'evoluzione del materiale grafico segue le stesse vie del linguaggio, cioè tendenzialmente: equipartizione dell'informazione; rafforzamento della ridondanza; codifica delle unità di primo livello e formazione di repertori chiusi; regole di assemblaggio per il secondo livello.

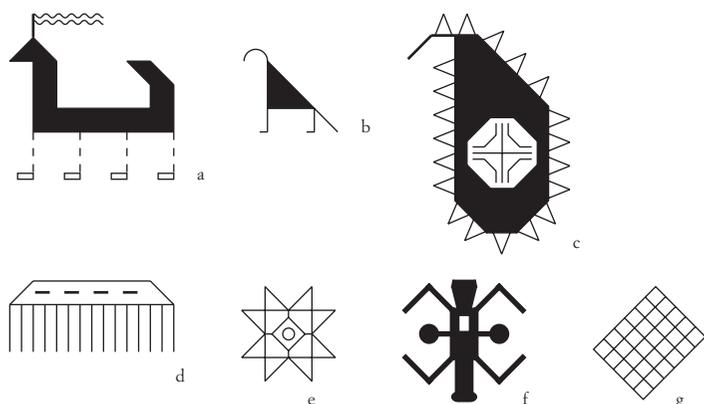


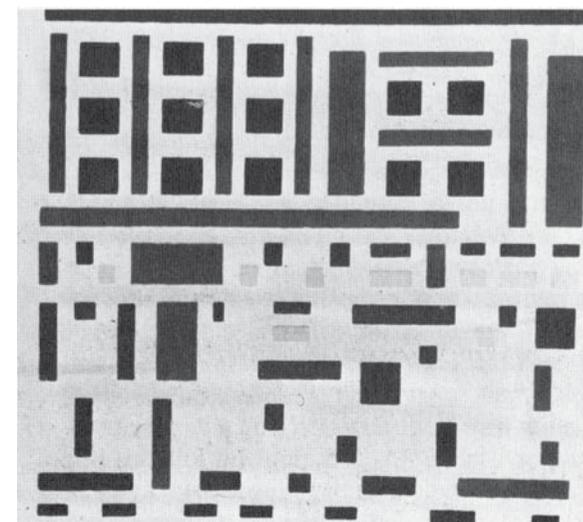
Figura 19. Motivi di tappeti orientali: a) cavallo; b) uccello; c) “boteh” (pigna); d) pettine; e) stella; f) insetto; g) cimitero.

2.4. Il ruolo delle costrizioni tecniche: il tappeto

Un altro esempio di costrizioni esterne è offerto dalle stilizzazioni tipiche dei tappeti anatolici, o kilim. È noto che i tappeti intrecciati si dividono in due famiglie, a seconda che siano realizzati con il nodo senneh o persiano, o con il nodo ghiordes o turco. Quest'ultimo – probabilmente il vero e proprio nodo gordiano – è un nodo doppio che avvolge il filo di lana attorno a due fili di catena e che pertanto non si presta alla realizzazione di linee curve: con esso si tracciano solo linee rette o linee a digradare, altrimenti tra i fili della catena si creerebbero dei buchi.

La ristrettezza dei vincoli rende difficile la rappresentazione di soggetti animali o floreali e spiega in parte l'abbondanza dei temi geometrici. Nondimeno, sui kilim si trovano numerosi motivi come i bordi a viticcio, i fiori, le foglie, l'albero di vite, le rosette, le palmette, i recinti, le farfalle, gli scorpioni, i ragni, gli insetti ecc. Questi hanno subito una stilizzazione così spinta che, pur testimoniando dell'immaginazione e del gusto degli autori (generalmente si tratta di ragazze), ne rende a volte incerta l'identificazione. È il caso, per esempio, della bordura detta del “cane che corre”, che potrebbe derivare dalla rappresentazione... della cresta delle onde. La fig. 19 mostra alcuni di questi pregevoli motivi.

Nel sistema di coordinate di un tappeto anatolico gli assi sono ortogonali e lo spazio discontinuo: è consentita solo l'occupazione dei punti equidistanti della rete, cosa che forma un'immagine composta da punti colorati che sono in realtà pixel.



11. Van der Leck, *Composizione* 1917, n. 4, 1917

Le costrizioni tecniche non bastano tuttavia a spiegare perché le forme siano talmente semplificate. Due fattori possono entrare in gioco: la necessità di memorizzare un modello, almeno per i tappeti tradizionali fatti a mano, e il desiderio di arrivare a una leggibilità che escluda l'esitazione o l'errore. Di nuovo, secondo questa ipotesi, l'immagine iconica evolverebbe verso la rappresentazione codificata, con lo stadio ultimo di un vero e proprio alfabeto.

2.5. Una scala di stilizzazione? L'esempio di Van der Leck

Tutti conoscono le ultime tele di Seurat (*Le Chabut, Il circo*). Abbiamo visto in che modo esse illustrino le riflessioni (o le elucubrazioni) di Charles Henry il quale, avendo concepito una trasposizione pittorica dell'armonia musicale, si è visto costretto a discretizzare le dimensioni del segno visivo, almeno per quanto riguarda la forma e il colore. In particolare, la trasposizione della nozione di ritmo, che implica la ripetizione e la riproduzione di intervalli, lo ha portato a concepire ritmi plastici e “linee dinamogene”, ottenute utilizzando unicamente linee oblique con angoli multipli di 15°. Non si tratta d'altro che di un modello di lettura armonica del mondo naturale – onirico e mitico nel suo genere, come lo sono l'ovoide e la U sbarrata degli Indiani della costa occidentale –, una semiotizzazione semplificatrice servita come base per una stilizzazione pitturale.

È tuttavia al pittore olandese Bart Van der Leck che chiediamo una

dimostrazione dell'idea secondo cui la stilizzazione è parente prossima del processo della sineddoche generalizzante del modo Π (ill. 11).

In una stilizzazione le forme diventano percettivamente sempre più semplici: le curve complesse sono sostituite da curve regolari o da rette; gli angoli sono portati a 30°, 45°, 60° o 90°; i colori diventano uniformi; le sfumature diminuiscono numericamente e sono infine ricondotte al nero, al bianco e a pochi altri colori detti "primari". È proprio questo il processo che Van der Leek fa subire alle sue tele, peraltro già abbastanza minimali: personaggi sempre visti di fronte o di profilo, volti inespressivi e uniformi (benché rappresentativi dell'olandese medio), prospettiva egiziana. Nel 1916 e nel 1918 il pittore ha ripreso molte delle sue tele per sottoporle a un'ultima trasformazione generalizzante, verso quelle che definiva "immagini matematiche". Si tratta, in realtà, di blocchi, molto spesso rettangolari, di colore nero, rosso, blu o giallo disposti separatamente su uno sfondo bianco. Riprendono le masse cromatiche delle sue tele precedenti. Alcuni disegni e tempere permettono di valutare tutto il percorso. Tenendo presente l'origine "figurativa", cosa che provoca l'aumento del livello di ridondanza, è possibile identificare silhouette di oggetti o di persone in composizioni apparentemente del tutto astratte. Quel che colpisce è la cura straordinaria con cui i blocchi sono stati scelti: preservano in modo sorprendente l'equilibrio delle masse e delle tinte e la loro disposizione, che raramente comprende linee oblique, fa uso di proprietà assai stabili nel sistema visivo: poiché le linee manifestate tendono a essere prolungate dall'occhio, ogni allineamento è percepito come significativo. La stessa cosa accade per le simmetrie. Giocando a completare le figure su questa base, possiamo ricostituire senza troppa fatica la silhouette degli oggetti di partenza, il che prova che il pittore si è divertito a distruggere in buona parte la ridondanza dei type lasciando sussistere solo ciò che basta a consentire la lettura. In alcuni casi, forse i più riusciti, questa ricostruzione è al limite del possibile – per esempio in *Composizione n° 4*, del 1917, revisione di una tela precedente dal titolo *Uscita dalla fabbrica* (1910).

7. Semiotica e retorica della cornice

1. Semiotica della cornice

La questione della cornice preoccupa da molto tempo i ricercatori in semiotica visiva.¹ È nota la definizione che Meyer Shapiro (1982, p. 19) ha dato di questo oggetto empirico: si tratterebbe della «chiusura regolare che isola il campo della rappresentazione dalla superficie circostante». La definizione è sopravvalutata se teniamo conto della sua ristrettezza: sembra infatti postulare che la nozione di cornice sia applicabile solo ai messaggi iconici (alle "rappresentazioni"), in un universo a due dimensioni (come "superficie circostante") e che si limiti solo ad alcune forme fra altre possibili (quelle "regolari").

1.1. Contorno e bordo

Ma c'è di più: la nozione di cornice, per come la si trova in Shapiro e in altri, definisce unicamente l'oggetto empirico. Ora, essa riguarda invece diversi fenomeni semiotici, che d'ora in poi distingueremo sotto le due denominazioni di *contorno* e di *bordo*.

Il *contorno* è il tracciato immateriale che divide lo spazio in due regioni, dando vita allo sfondo e alla figura (termine da intendere non in senso retorico). Si differenzia dal semplice limite per il fatto che se quest'ultimo definisce topologicamente, ossia in maniera neutra, un interno e un esterno,² il contorno appartiene invece, percettivamente, alla

¹ Segnaliamo il saggio di Louis Marin presentato al Convegno Internazionale di Estetica a Bucarest, nel 1972 (Marin 1976). Ma vedi anche Marin 1988 e una raccolta curata dall'Università di Digione, Aa.Vv. 1987, cui occorre aggiungere, in virtù del buon corpus fornito dal catalogo, l'importante Esposizione di Torino del 1981 (Aa.Vv. 1981a). Per la fase riguardante la "preistoria" della semiotica, apprezzabili sono anche le raffinate osservazioni di H. Wölfflin (1915) e l'articolo di M. Shapiro che nel 1969 ha fatto tremare i critici d'arte parigini.

² È un'invariante in tutte le possibili rappresentazioni dello spazio, non solo euclideo (cfr. Saint-Martin 1980).