

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).

figura che individua. È quindi un percetto che interviene nella delimitazione delle unità e degli insiemi iconici e/o plastici.

Il contorno può essere più o meno marcato, a seconda che l'opposizione tra figura e sfondo si manifesti su una o su più dimensioni (cromatica, testurale ecc.).

Il *bordo* è l'artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica. A darne manifestazione materiale possono essere una bacchetta, un insieme di listelli, un disegno quadrangolare tracciato a matita sul muro ecc. Ciò nonostante, il bordo non deve la sua definizione al suo aspetto materiale, ma piuttosto alla sua funzione semiotica. È un segno, della famiglia degli indici, il cui significato può essere commentato così:

(a) Tutto ciò che è compreso nei limiti del bordo riceve necessariamente uno status semiotico.

(b) Questo insieme di segni costituisce un enunciato omogeneo, differenziato da quelli che potrebbero essere percepiti nello spazio esterno a questo limite.

(c) È su questo insieme che deve focalizzarsi l'attenzione dello spettatore.³ La funzione di indicazione potrebbe essere racchiusa in una delle tante direzioni del quadro e arricchita di svariati contenuti grazie a procedure particolari, come il bordo rimato, che studieremo più avanti.⁴

Il significante di tale indice può variare. Può essere materializzato da una "cornice", nel senso artigianale del termine, ma anche da un basamento, da una vetrina, da una inferriata, e via dicendo. Tutti questi artifici organizzano lo spazio in modo che vi si possano identificare e delimitare gli enunciati. A essere definito non è solo lo spazio interno, ma anche quello esterno: è dal bordo che esso riceve il suo status di esteriorità.

³ Ritroviamo qui la nozione di enunciato, di cui sappiamo quanto sia difficile, nell'ambito della semiotica visiva, fissare la definizione. Sottolineiamo che in assenza di una piena ridondanza dei segni di demarcazione, si ha il diritto di esitare sul senso da conferire a un enunciato. Molte opere, come vedremo, sfruttano a loro vantaggio questa esitazione. Al principio (a) vanno aggiunti due importanti corollari: 1. Anche il "vuoto" può, per effetto del bordo, assumere uno status semiotico (cfr. ancora una volta Cheng 1979); 2. Il bordo può svolgere il ruolo di "induttore d'icona". Toglie a un oggetto del mondo – una scarpa, un portabottiglie, un corpo umano... – la sua qualifica e lo fa diventare segno.

⁴ Non è forse un caso se il titolo delle opere appare spesso sul bordo. Il referente di un'etichetta può essere identificato solo se regole pragmatiche specifiche consentono l'embrayage. E uno degli embrayeur è proprio il bordo.

1.2. La relazione tra contorno e bordo

La relazione tra contorno e bordo è complessa. A una rapida occhiata si potrebbe dire che può esserci contorno senza bordo, ma che non è vero il contrario, perché il bordo crea sempre automaticamente un contorno; si potrebbe anche affermare che i due concetti non abbiano nulla a che vedere l'uno con l'altro, dato che il contorno delimita segni isolati, mentre il bordo delimita enunciati. Vediamo che cosa accade esattamente.

Cominciando dall'unità visiva plastica (ma la stessa cosa vale evidentemente anche per l'unità iconica), il suo status di figura deriva dal fatto che essa si distingue dallo sfondo grazie a un contorno. Ma la figura e il suo sfondo più imminente possono costituire a loro volta una nuova figura rispetto a un altro sfondo: è sufficiente che i primi due oggetti siano separati da questo nuovo sfondo con un nuovo contorno che li integri entrambi. Nel processo in questione definire l'enunciato e distinguerlo da ciò che chiamiamo unità non è certo facile. Per farlo occorre identificare parecchie unità ed è necessario, inoltre, che si manifestino alcuni segni demarcativi. Nella maggior parte dei casi otterremo la demarcazione produttrice dell'enunciato grazie alla ridondanza dei contorni in uno stesso punto dello spazio. Prendiamo il caso di un dipinto appeso a un muro di gesso bianco: il quadro si distingue dal muro per i colori, la forma, la testura, la posizione prospiciente nello spazio. Basterebbe una sola di queste differenziazioni a creare un contorno, ma esse, in gioco nello stesso punto, si rafforzano a vicenda. Perciò siamo legittimati a considerare il quadro un enunciato omogeneo, anche se non è monocromo, anche se comporta un intrico di figure, o per meglio dire un incassamento di contorni. La nozione di contorno concerne dunque tanto gli enunciati quanto le unità isolate o i gruppi di unità all'interno di un enunciato.⁵

A qualsiasi livello di integrazione lo si consideri, esso non ha mai bisogno di essere materializzato in un bordo. Quest'altro segno indesiciale ha la funzione di confermare l'esistenza del contorno dell'enunciato, o in mancanza di esso, di stabilizzare la proliferazione costante di contorni inglobanti. Il bordo ha però anche valore di segno plastico, valore che non può venire riassorbito nel messaggio indicato.

1.3. Spazi indicati, artifici indicanti

La nostra definizione di bordo non sarebbe completa se non la preci-

⁵ Distingueremo così, nelle pagine che seguono, il contorno dell'unità e il contorno dell'enunciato, o contorno ultimo.

sassimo con tre osservazioni. Le prime due riguardano lo spazio indicato (o piuttosto gli spazi indicati: l'esterno e l'interno), l'ultima riguarda invece l'artificio indicante.

1.3.1. Il lettore a cui fosse richiesto di fornire un esempio di bordo addurrebbe probabilmente per primo quello della "cornice" classica: modanatura che delimita un piano rettangolare. Questo modello potrebbe portare a credere che il bordo delimiti uno spazio rigorosamente definito. Ma il bordo come segno non "delimita" nulla in modo rigoroso: piuttosto indica, che non è la stessa cosa. Quattro tratti, rapidamente tracciati con il gesso sul muro, e più o meno paralleli a due a due, indicano bene uno spazio, ma non lo delimitano con precisione estrema. Anche lo zoccolo indica uno spazio, delimitandolo però solo con i contorni dell'oggetto sotto cui è posto. L'indicazione può inoltre essere considerata un vettore, la cui intensità è, di conseguenza, variabile. Il concetto di indicazione rende dunque conto di fenomeni che complicano notevolmente il modello della cornice classica, come l'ugnatura, la filettatura e il passe-partout: un bordo concentrico indica lo spazio situato nella sua sfera d'azione, ma le indicazioni in esso date si rafforzano a favore dello spazio centrale. In termini psicologici, diremo che si assiste alla focalizzazione di questo spazio.⁶

1.3.2. Occorre infine interrogarsi sullo spazio occupato dal bordo stesso. Fa parte dello spazio indicato o ne è escluso? Concepire la cornice come una delimitazione porterebbe evidentemente a optare per la seconda ipotesi, ma avendo invece immaginato la funzione dell'indice come un vettore, ed essendo lo spazio centrale quello prioritariamente indicato, possiamo affermare che il bordo indichi il suo proprio spazio. D'altronde è quello che accade con i bordi concentrici, di cui abbiamo appena parlato. Il bordo è quindi allo stesso tempo incluso ed escluso dallo spazio indicato, al punto che possiamo considerarlo contemporaneamente un limite e un luogo di passaggio. È, per meglio dire, uno strumento di mediazione tra lo spazio interno, occupato dall'enunciato, e lo spazio esterno.

⁶ Una domanda plausibile potrebbe essere: perché il bordo focalizzerebbe l'attenzione sullo spazio interno e non su quello esterno? Se esso delimita due spazi, non c'è infatti alcuna ragione di privilegiarne uno a priori. Qui bisogna però richiamare alla memoria il ruolo della fovea, che permette di opporre uno spazio scrutato a uno indifferenziato. Il bordo è un *analogon* della fovea.

Nel privilegiare lo spazio interno, le teorie sulla cornice hanno però in gran parte trascurato una relazione rilevante: capita spesso che gli appassionati d'arte si prendano gioco delle signore che acquistano quadri "perché si abbinano bene alle tende di casa". Anche loro, tuttavia, accordano una certa importanza alla disposizione e alla compatibilità plastica delle opere nelle gallerie.

1.3.3. Se il bordo è un indice a intensità variabile, deve esistere forse un "dizionario" in cui a ogni bordo corrisponde una forza indicante specifica. Ed è bene così. Non tutti gli oggetti hanno un valore di bordo fortemente stabilizzato nel sociale. Se nel XVIII secolo nessuno metteva in dubbio lo status di una cornice dorata, oggi, al contrario, l'apertura di una scatola non ha la funzione di bordo (sappiamo a che cosa servono normalmente le scatole) e non è suscettibile di acquisirla se non in particolari circostanze pragmatiche. Come ogni sistema semiotico, quello del bordo varia dunque in dipendenza dei tempi e della società. Siamo sicuri, per esempio, che le pitture rupestri preistoriche non avessero bordo? All'epoca funzionavano forse indici ai quali oggi siamo meno sensibili: la luce di una lampada, per esempio, era perfetta per creare un bordo che indicasse uno spazio dai limiti naturalmente sfumati. Secondo il momento storico e le circostanze pragmatiche un oggetto dato può quindi avere una potenza indessicale più o meno grande. Non varia, per contro, l'esistenza stessa di questa funzione.

2. Piano di una retorica della cornice

La retorica della cornice presuppone, come ogni retorica, la stabilizzazione di una norma. Avendo scisso la nozione di cornice in quelle di contorno e di bordo, dovremo ora distinguere una *retorica del contorno* e una *retorica del bordo*.

Quest'ultima sarà oggetto di una sottoarticolazione. Se il bordo è un segno, la retorica che lo caratterizza riguarnerà il suo significato e il suo significante. Vedremo allora figure che simulano la funzione principale del bordo – l'indicazione di uno spazio interno – e figure che ne simulano la morfologia. Nel secondo caso le figure si stabilizzano rispetto a una norma di massima, che varia nel corso della storia: è la norma fissata dagli usi in materia di cornice.

Fino a questo punto abbiamo però considerato separatamente lo spa-

zio bordato e l'oggetto bordo. Ora, va da sé che lo spazio bordato, come abbiamo visto, non è vuoto. Lo sarebbe, anche fenomenologicamente, se il vuoto si costituisse in oggetto semiotico, se fosse un enunciato, proprio per il fatto di essere designato da un indessicale. Ma nella maggior parte dei casi lo spazio bordato è il luogo di un enunciato (iconico o plastico) esplicitamente messo in forma. Si instaura così una relazione tra il bordo e l'enunciato bordato: l'enunciato, e non più solamente lo spazio. Questa relazione può dar luogo a una quarta famiglia di figure retoriche.

Troviamo le quattro famiglie nella tab. 15 qui sotto, che poi commenteremo in dettaglio.

3. Figure del contorno

3.1. Come abbiamo visto, il contorno è un percepito e in quanto tale può non essere visibile. Su queste basi non si dà retorica del contorno: come immaginarne un altro oltre a quello che si offre alla mia percezione? Obiezione sciocca, che in parte abbiamo già confutato nelle pagine precedenti, dal momento che in uno stesso spazio sensoriale possono coesistere segni visivi diversi e che tra segni iconici e segni plastici possono manifestarsi conflitti di contorno.

Qui, però, non stiamo parlando del contorno dell'unità (plastica o iconica), ma di quello dell'enunciato, in merito al quale vige una norma stilistica di massima: quella che ci spinge a riconoscere un enunciato solo dove vediamo un insieme di segni separato dal mondo circostante per mezzo di un fascio ridondante di contorni, a prescindere dal fatto che la demarcazione sia sottolineata da un bordo o meno.

3.2. In seno a questa ipotesi emergono due tipologie di figurazione, entrambe derivate dall'abbassamento del livello di ridondanza (quindi da un'operazione di soppressione).⁷

3.2.1. La prima è la soppressione totale del contorno, figura retorica in cui l'enunciato è come in espansione nello spazio.

⁷ Nell'ambito del limite le operazioni di aggiunta non vengono prese in considerazione. Rafforzando la ridondanza che costituisce il limite dell'enunciato, l'aggiunta di limite non fa infatti che confermarne ulteriormente l'esistenza, senza creare figure.

Tabella 15. Figure della retorica della cornice

| | Figure del contorno | Figure del bordo A. Significato | Figure del bordo B. Significante | Figure della relazione bordo-enunciato |
|-----------------------|--|---|---|---|
| Norma | Ridondanza delle demarcazioni | Concomitanza dello spazio bordato e dello spazio dell'enunciato | Occultamento del bordo | Disgiunzione (eteromaterialità) e congiunzione (pertinenza) |
| Soppressione | Espansione – semplice – multistabile | Sconfinamento | Distruzione | Bordo rimato – iconico – plastico Bordo incluso |
| Aggiunta | – | Confine – indotto – induttore Confinamento | Iperbole | – |
| Soppressione-aggiunta | – | Compartimentazione – semplice – con aperture | Sostituzione plastica – deformazione e privazione di orientamento – privazione di testura Bordo iconico – semplice – ostensivo | – |

È il tipo di figura che i nostri contemporanei riconoscono nelle pitture rupestri. Sprovvisi dei codici indessicali che permetterebbero loro di considerare adeguatamente l'enunciato, sono disturbati dall'evanescenza dello spazio che circonda le unità rappresentate. Ritenendole figure, provano verosimilmente lo stesso disagio del bambino che in spiaggia disegna una cornice attorno al quadro di conchiglie che ha appena terminato e si accorge di non poter delimitare la sua opera.

3.2.2. L'indebolimento della ridondanza del contorno induce lo spettatore a interrogarsi sulle demarcazioni dell'enunciato e quindi sulla sua effettiva estensione spaziale (figura che chiameremo espansione multistabile). Un esempio del genere ci è offerto dal *Giardino di Stonypath* di I.H. Finlay. L'immagine mostra una pietra, su un prato verde, sulla quale è inciso il monogramma di Albrecht Dürer. Proponiamo due letture. Nella prima l'enunciato è costituito unicamente dalla pietra e l'erba costituisce lo sfondo su cui essa si staglia. È un'interpretazione che nasce dall'abitudine irriflessa di opporre l'artefatto umano alla cornice naturale: l'erba diventa allora solo un frammento della natura inglobante. È l'opposizione antropologica natura *vs* cultura a demarcare essenzialmente lo spettacolo offerto. Nella seconda lettura l'enunciato è l'insieme costituito dalla stele e dall'erba che le sta attorno. La demarcazione è fornita non da una rottura antropologica, ma da un sapere intertestuale: chi ricorda l'acquarello dell'artista tedesco (e il titolo scelto da Finlay è *La Grande Motte de Dürer*) non avrà alcuna difficoltà nel collegare l'erba al resto dell'enunciato. Ma allora è lo stesso problema che si incontra nel caso dell'incisione parietale o del graffito urbano: esiste una demarcazione che isola dal mondo circostante l'enunciato pietra+erba? L'unica è fornita dall'enunciato di Dürer, che senza cambiamenti si sovrappone a quello di Finlay. Manca la ridondanza e l'insieme delimitato è impreciso: non ci sono ragioni sufficienti per arginare la produzione di contorni inglobanti. È quindi tutto il co-testo a essere contagiato dall'enunciato di Finlay.⁸

⁸ Potremmo addurre un altro esempio della stessa figura, tratto sempre da Finlay (cfr. Edeline 1977) e anch'esso riguardante la semiotizzazione della natura. Qui, però, viene messo in atto un procedimento diverso. Si tratta di una lastra trasparente che porta iscritte le parole *rock* e *wave*. Attraverso la lastra percepiamo un paesaggio fatto di colline e di stagni. La natura è convocata nell'enunciato, ma il fatto stesso di non offrire da sé demarcazioni autorizza lo spettatore a ritenere che

4. Figure del bordo

4.1. Retorica del significato: A. Il dentro e il fuori

4.1.1. La norma

Prendiamo ora in considerazione il significato del bordo. La sua funzione è quella di mettere a fuoco uno spazio, creando una distinzione tra interno ed esterno. La norma è evidentemente, come altrove (cfr. cap. 5), la concomitanza: spazio bordato e spazio occupato dall'enunciato⁹ devono essere sovrapposti. Un modo per violarla è sistemare il bordo così da farlo essere in conflitto con il contorno dell'enunciato.

4.1.2. Figure per soppressione: sconfinamento

Si ottiene una soluzione immediata con un'operazione di soppressione: è lo *sconfinamento*. L'enunciato, iconico o plastico, "fuoriesce" in questo caso dal bordo: sconfinava.

In *Ritmo plastico del 14 luglio* (1913, tav. 7), per esempio, Gino Severini oltrepassa i limiti della tela: i tratti colorati sconfinano sulla cornice grigio neutro in una decina di punti.

L'effetto di questa figura retorica è ben noto: lo spazio esterno al bordo, di cui l'enunciato si appropria, garantisce un dinamismo cinetico rilevante. Il procedimento è soprattutto adottato dai disegnatori di fumetti, che non si fanno scrupoli nell'infrangere i limiti della vignetta con un personaggio o un oggetto in movimento. È stato largamente impiegato da artisti molto diversi, come César Domela con i suoi *Rilievi neoplastici*, o Niele Toroni con *Tela-muro* (1976), un'opera fatta di impronte di pennello ripetute a intervalli di 30 cm sulla tela e sul muro che la circonda. Ottengono questa figura anche performance quali quella del gruppo giapponese Gutai (nel 1957; foto in Aa.Vv., 1981a, p. 95), in cui il "distuttore-creatore" appare ai nostri occhi passando attraverso i buchi praticati in una serie di grandi fogli di carta su cornice.

4.1.3. Figure per aggiunta: confine e confinamento

Nella costruzione del confine i limiti che ci aspetteremmo di vedere nell'enunciato vengono ridotti dal bordo.

l'enunciato non si limiti solo a ciò che viene percepito nella lastra, ma comprenda anche lo spazio circostante.

⁹ O, più precisamente, lo spazio compreso all'interno del contorno dell'enunciato.

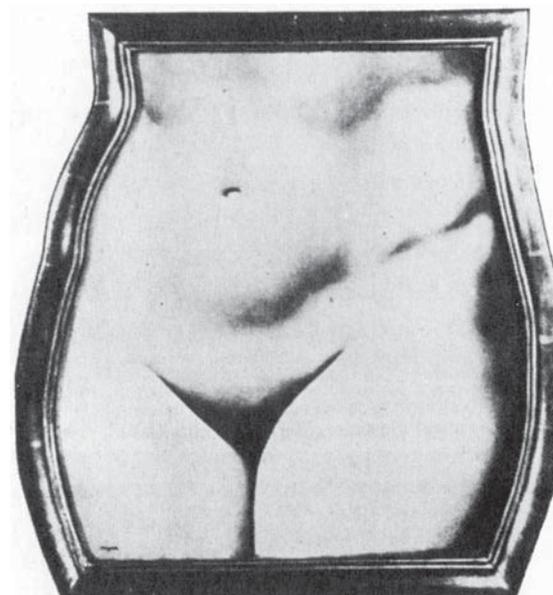
Magritte ne offre un buon esempio ne *La rappresentazione* (ill. 12), in cui è raffigurato un bacino di donna. Il bordo traccia due rette orizzontali che tagliano il corpo femminile in vita e all'altezza delle cosce – cosa che non ha nulla di anomalo – ma che aderisce anche fortemente alla linea sinuosa dei fianchi. Trascuriamo momentaneamente il fatto che il prodotto, così come si presenta, non è conforme alle nostre abitudini (tratteremo questo tipo di figura più avanti, § 4.2.) per osservare piuttosto che qui il bordo interviene in un contorno di unità che non ne aveva bisogno. Ma non è la prima volta che incontriamo limiti rafforzati da bordi, e dunque l'aspetto saliente della figura non consiste neanche in questo. Risiede invece nell'alterazione che caratterizza l'abituale rapporto tra sfondo e figura: come da cliché, ci saremmo aspettati di trovarci dinanzi alla rappresentazione di uno spazio in cui viene a inscrivere il bacino. L'aggiunta del bordo interrompe lo sviluppo dello spazio, o, detto altrimenti, nega il contorno dell'enunciato.

Ritroviamo una figura simile ne *L'annunciazione* di Alberto Savinio (tav. 8). Il trapezio rettangolare della cornice sembra attenersi alla convenzione di quanto è rappresentato: è infatti possibile scorgervi un richiamo alla struttura del solaio in cui si svolge la scena. Ancora una volta, l'autonomia dello spazio di rappresentazione è negata a profitto dello spazio rappresentato.

In altri casi la delimitazione fa di ogni singola parte uno spazio rappresentato. Negli esempi appena offerti spazio e delimitazione coincidono, tanto che è possibile distinguere la *delimitazione indotta* – la forma del bordo del quadro di Magritte è indotta da quella del bacino femminile – dalla *delimitazione induttiva*. Qui ricorderemo la *Coppia con la testa sulle nuvole* di Salvador Dalí (1936). Il dipinto rappresenta due paesaggi desertici, sotto cieli nuvolosi, e in primo piano due tavoli colmi di oggetti misteriosi. L'insieme non avrebbe nulla di così clamoroso se gli spazi rappresentati non fossero tagliati da un bordo che dà forma a due sagome umane. Esso induce così un significato iconico, che, come ne *La rappresentazione*, non è affatto iscritto nello sfondo rappresentato.

L'aggiunta può così portare al confinamento, esatto contrario dello sconfinamento. Se quest'ultimo denuncia una carenza di spazio enunciativo, il confinamento ne segnala l'eccesso. Lo si nota quando lo spazio bordato non è occupato per intero dall'enunciato. È il caso delle pitture o dei frammenti di tela che restano vergini, non ricoperti dallo strato dello sfondo (riserve).¹⁰

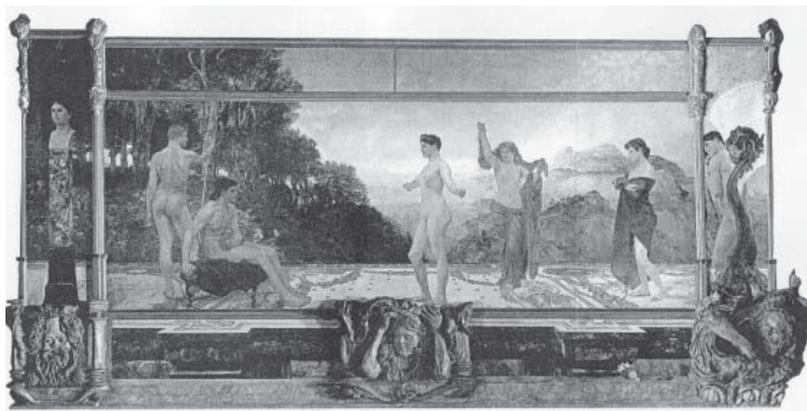
¹⁰ Il livello massimo di riserve consentite varia con le culture: la pittura cinese,



12. René Magritte,
La rappresentazione,
1937, olio su tela,
46,5 × 41,5 cm

Sono a volte complesse strategie enunciativie a rendere sensibile l'effetto di sconfinamento. Ci riferiamo a quegli enunciati in cui la mancanza di un elemento si avverte in modo palese, in virtù della legge sulla costante di manifestazione già incontrata nell'analisi dell'opera di Vasarely. Per fare un altro esempio, in *Car disaster* Andy Warhol ripete la stessa scena per sei volte su due colonne, ma lascia vuota l'ultima casella.

per esempio, ne fa un uso più ampio rispetto alle arti occidentali. Lo spazio della pittura cinese non è "semplicemente connesso" (data una topologia spaziale S , la definiamo "semplicemente connessa" se ogni strada chiusa di S , che comincia e finisce con x , può ridursi a x , cioè se possiamo deformare questo tragitto in modo continuo senza uscire da S . È il caso di un cerchio, di un rettangolo, di qualsiasi spazio euclideo, dello spazio delle nostre percezioni). Nella topologia cinese ci sono punti dell'immagine che non è possibile congiungere limitandosi ai percorsi offerti dall'immagine, cosa che raramente accade nelle arti occidentali. Non c'è dubbio che l'orizzonte di attesa creato da una cultura sia determinante, come in ogni retorica; pensiamo solo al fatto che i danni arrecati alle opere innescano a volte, per alcuni spettatori, questo tipo di figura: possiamo ritenere casi di confinamento i numerosi frammenti di affreschi della pittura romana o del Rinascimento a noi pervenuti.



13. Max Klinger, *Il giudizio di Paride*, 1887, 320 × 720 cm

4.1.4. Figure di soppressione-aggiunta: compartimentazione

La terza famiglia di figure è la compartimentazione.

Per renderne conto esamineremo il *Giudizio di Paride* di Max Klinger (ill. 13). Il quadro a olio, che si estende molto in lunghezza (misura circa tre metri per sette), rappresenta un'unica scena, in un paesaggio omogeneo. La coerenza iconica dell'enunciato è confermata dalla presenza di un unico contorno, a sua volta sostenuto da un bordo di legno scolpito. Al suo interno l'enunciato si presenta tuttavia suddiviso da bordi interni, che rendono l'insieme somigliante a un polittico. Lo spettatore viene così messo di fronte a due tagli tra loro concorrenti: una prima lettura gli dà come l'impressione di vedere uscire i motivi dei pannelli laterali dal bordo centrale – il che ci riporta allo sconfinamento, primo tipo di figura studiata –, un'altra gli mostra uno spazio omogeneo, semplicemente segmentato da bordi interni, in parte privati della loro funzione indessicale per la forza del bordo esterno.¹¹

¹¹ Un'analisi approfondita dell'opera, che non pretendiamo di portare a termine qui, fornirebbe una giustificazione di ordine iconico alle due letture. I personaggi del quadro si muovono su un suolo pianeggiante (in contrasto con lo spazio circostante naturale) all'interno di quella che con tutta evidenza è una scena teatrale. Lo confermano le figure scolpite nel basamento del bordo, che sostengono la scena. A partire da questa ipotesi i bordi interni diventano colonne e gli spazi laterali quinte (uno dei personaggi è del resto appoggiato contro una delle colonne). Esempi affini si trovano nei fumetti, dove possiamo vedere personaggi che si appoggiano a bordi di vignette incomplete. Più facilmente percepibile è l'affinità con veri e propri polittici, come *Giorno e notte* di Max Ernst: enunciati di vario

Un caso particolare di compartimentazione, ovvero la *compartimentazione con esplosione*, si ottiene quando svariati bordi giustapposti in un dato spazio presentano i frammenti dispersi di quello che appare chiaramente come un unico enunciato. A differenza del caso precedente, però, tra gli elementi disgiunti si inseriscono spazi scoperti. La stessa tecnica ritorna in *L'eterna evidenza* di Magritte, in *L'inca Pisco B* di Gilbert & George e nei numerosi fumetti che ritagliano uno stesso paesaggio in diverse vignette. Nella maggior parte dei casi la coerenza iconica¹² assicura l'unità dell'enunciato. È per merito di questa ridondanza se continuiamo a vedere un unico corpo di donna in Magritte, sebbene le sezioni del corpo siano rappresentate su scala diversa (sono state oggetto di trasformazioni differenti secondo le parti dell'enunciato), o anche se possiamo percepire un solo paesaggio in un fumetto, anche se le vignette rappresentano momenti narrativi successivi (per esempio in Régis Franc). Ancora una volta, coesistono e confliggono due tipologie di taglio: quella del bordo e quella dell'enunciato.

4.2. Retorica del significante: B. L'oggetto

4.2.1. Le norme

Le figure di cui discuteremo ora riguardano non più la funzione indesicale del bordo – il suo significato –, ma il bordo proprio in quanto oggetto significante.

Come abbiamo detto, la norma è qui dettata dalla storia: ci sono usi reali, storicamente datati, che fanno sì che ci aspettiamo un bordo realizzato in un certo materiale (come il legno o l'alluminio), con una data forma (rettangolare, ovale), presentata in una determinata posizione, con determinati colori ecc. A dire il vero, la norma storica è andata nella direzione dell'occultamento dei bordi. In epoca classico-barocca si è avuta una banalizzazione del bordo, che nella maggior parte dei casi era molto lavorato. Nel XIX secolo, malgrado la ribellione degli impressionisti, questo tipo di cornice continua a dominare. Sono stati probabilmente i cubisti, nel XX secolo, a prendere davvero sul serio il problema, favorendo la nascita di bordi con modanature rovesciate, che sottolineano come il messaggio iconoplastico si origini da un piano

tipo sono inclusi in uno stesso spazio, che un bordo esterno rilevante designa, e in esso semplicemente separati da sottili listelli. Per effetto di questa ripartizione, i piccoli enunciati sembrano parti di un enunciato più ampio.

¹² La frammentazione di un enunciato puramente plastico porterebbe più facilmente alla sua dissoluzione.

immaginario per giungere di fronte allo spettatore. Volendo comunque preservare la bidimensionalità della pittura, un semplice listello di legno o di metallo, spesso sottile e a volte combaciante con il bordo del telaio, è diventato la regola. La norma dell'occultamento del bordo è stata inoltre rafforzata dalla consuetudine di vedere le opere solo attraverso le loro riproduzioni. Il visitatore di un museo che ha sempre e solo frequentato gli Skira prova sempre grande stupore dinanzi alle cornici di Seurat. La storia della scultura registra lo stesso andamento rispetto alla progressiva scomparsa dello zoccolo.

4.2.2. *Figure per soppressione: la distruzione*

Nella nostra epoca ci attenderemmo che la figura per soppressione passi inavvertita: da tempo la semplice assenza del listello non è più una figura retorica. Ma la messa in scena dell'operazione di soppressione, realizzata tramite un bordo incompleto, o spezzato, o ancora sottratto alla superficie che ne esibisce le tracce, rimane retorica. Il *Décollage* di Man Ray (1917), incorniciato solo parzialmente, deriva da un'operazione di questo genere. Chiameremo la figura ottenuta *distruzione*. L'assenza di un bordo eteromateriale può essere resa manifesta dalla pratica che consiste nel dipingere il bordo direttamente sulla tela, artificio che studieremo a breve.

4.2.3. *Figure per aggiunta: l'iperbole*

Più diffuse sono invece le figure per aggiunta. Uno spettatore del xx secolo non può che rimanere colpito da opere in cui la superficie del bordo rappresenta il quadruplo o il quintuplo di quella del quadro (che il periodo storico sia il Rinascimento o l'epoca di Knopff), o da sculture come quelle di Brancusi, dove spesso lo zoccolo è costituito da una composizione astratta dal materiale più prezioso della scultura che sorregge. Al limite, il bordo può "soffocare" l'enunciato al punto da farlo scomparire. È in questa categoria di figure, prossime all'*iperbole*, che vanno inseriti i famosi impacchettamenti di Christo: nel 1969, imballando il Museo di Arte Contemporanea di Chicago, questi ha cambiato per sempre lo status del palazzo, da quel momento designato da una tela cerata che ha un ruolo indessicale; ma nell'attimo stesso in cui però esibisce questo ruolo, lo fa scomparire alla vista, lasciando alla memoria il compito di ricostituire l'insieme. Sul piano degli effetti ottenuti, l'iperbole del bordo genera altri due fenomeni che esamineremo separatamente: il bordo rappresentato e il bordo iconico ostensivo (§ 5.2. e § 4.2.4.).

4.2.4. *Figure per soppressione-aggiunta: sostituzione, iconizzazione*

Le operazioni per soppressione-aggiunta, o sostituzioni, sono più complesse da descrivere. Per farlo, occorrerà ancora una volta ricorrere all'opposizione iconoplastica.

Primariamente, le sostituzioni trasgrediscono infatti l'aspetto plastico del bordo: influiscono sulla sua forma, posizione o testura, facendo subentrare nuove caratteristiche rispetto a quelle attese (opposizione concepito/percepito). Le chiameremo *sostituzioni plastiche*.

Un secondo procedimento consiste nel fare del bordo un segno iconico. Costituendo di per sé un enunciato autonomo, il bordo indebolisce la propria funzione indessicale (ecco perché si tratta di una soppressione parziale), a favore di una nuova funzione di rappresentazione (da cui la nostra descrizione della figura come ciò che risulta da un'aggiunta).

Le sostituzioni plastiche possono influenzare la *forma* del bordo. La *Compenetrazione iridescente n° 7* di Balla deriva da un'operazione del genere: il bordo che circonda il campo quadrato è così sottile da scomparire in mezzo a tutti gli altri. L'insieme suggerisce allora l'immagine di una stella a quattro punte. D'altronde, lo stesso Balla aveva sperimentato svariate forme nuove: per *Le mani del violinista* (1912), per esempio, un triangolo con la punta verso il basso.

La figura può inoltre influenzare la posizione del bordo. Che questo sia rettangolare, ovale, o triangolare, essa s'inscrive infatti comunque nel sistema orizzontalità-verticalità. La decisione di Segantini di inserire *L'Angelo dell'amore* (1894-1897) in un ovale diagonale produce quindi sicuramente, per effetto, una figura retorica.

Anche la testura del bordo può essere interessata. La norma prevede una grande libertà di esecuzione in questo campo (liscio, opaco, granuloso, ecc), ma non legifera sull'uso dei materiali: questi sono allora suscettibili di innescare figure. È il caso di Pascali, quando alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma esibisce una cornice fatta di fasci di fieno sostenuti da un telaio.

Può verificarsi, infine, una sostituzione cromatica. Non che la cornice abbia un colore fisso, ma di certo, rispetto alla preferenza della norma per la monocromia, composizioni cromatiche come quelle di Seurat, di Severini, di Russel e di Delaunay producono uno scarto.

In tutti questi casi di sostituzione lo scarto è reso particolarmente sensibile dalla rima plastica che si stabilisce tra il bordo e ciò che è bordato. La figura viene così richiamata nello spazio dell'enunciato. È un fenomeno che abbiamo avuto modo di incontrare a proposito della forma della cornice, capace di suscitare la percezione di un type iconico

(l'esempio fornito era la forma poligonale del quadro di Savinio, che simulava l'architettura di un solaio). Al limite, se il contesto iconico lo autorizza, un bordo rettangolare o un gioco di travi possono anche assumere l'aspetto di una porta. Un'opera come *Die Tochter des Künstlers in der Veranda* di Fritz von Uhde moltiplica a tal punto le cornici, le finestre, gli specchi che siamo portati a credere che lo spazio di rappresentazione sia anche uno spazio rappresentato.

Quanto detto conduce inevitabilmente al *bordo iconico*, altra tipologia che procede per soppressione-aggiunta.

Dalla fine dell'Ottocento agli inizi del Novecento queste pratiche sono state innumerevoli, dagli zinchi colorati di J.-F. Willumsen alle cornici istoriate di Klimt, dalle stampe giapponesi di van Gogh fino alle sculture arborescenti di Lévy-Dhurmer. Nella maggior parte dei casi l'iconizzazione del bordo riprende il tema dell'enunciato bordato (fenomeno che ritroveremo più avanti con il bordo rimato), senza dare adito tuttavia a relazioni conflittuali tra indicante e indicato. La scultura scelta da Dhurmer per inquadrare i suoi *Uccelli acquatici in un paesaggio* (1880), con i suoi rami pendenti, simula il primo piano di una scenografia teatrale che rimane nell'ombra, mentre la scena sullo sfondo è vivamente illuminata. Con tutto ciò, il ruolo devoluto al bordo nella rappresentazione può diventare talmente importante da renderne problematico lo status. Da questo punto di vista, magistrale è il ritratto di Empedocle di Luca Signorelli, collocato nel duomo di Orvieto. È un'immagine complessa in cui il filosofo volge lo sguardo verso la parete ornata ivi raffigurata, mentre il busto emerge da un occhio di bue; ma qui è anche possibile soffermarsi sulla complessità del bordo, che circondando il medaglione all'interno del quale è rappresentato Empedocle, instaura con il soggetto un intenso dialogo.

Un caso particolare di bordo iconico è quello che mette iconicamente in scena altri segni ostensivi della propria famiglia: personaggi che indicano lo spazio bordato, braccia che sostengono lo spazio della rappresentazione, scenografie teatrali (come in Salvador Dalí), e via dicendo. In tutti questi casi la funzione indessicale viene iperbolizzata (effetto che si può ugualmente ottenere con l'aggiunta semplice). Chiaramente la stessa figura può finire per essere assorbita da una convenzione di genere, cosa che ci fa smettere di percepire in essa l'effetto retorico; funziona così nei tenenti, nei supporti e nei sostegni araldici o, per spostarci su un altro registro, nei galli-cuoco porta-menù che si trovano nelle friggitorie e nei bistrot. Chiameremo questa figura *bordo iconico ostensivo*.

5. Bordo indicante, enunciato indicato

5.1. Un rapporto instabile

Abbiamo ora tutti gli elementi per studiare il problema del rapporto tra il bordo e l'enunciato inscritto nello spazio indicato. È probabilmente qui che lo status paradossale dell'oggetto bordo, esterno allo spazio che indica pur facendone parte,¹³ entra pienamente in gioco.

Considerando bordo ed enunciato come elementi distinti, vedremo che il loro rapporto abituale è allo stesso tempo di disgiunzione e di congiunzione. Di disgiunzione per necessità, poiché un indice non può fondersi interamente con lo spazio che indica. Il bordo deve quindi differenziarsi plasticamente dall'enunciato bordato, sul piano del colore, della testura e della forma. È ciò che chiamiamo la sua *eteromaterialità*. Per principio essa non è iconica, se si eccettua l'utilizzo di motivi che l'elemento storico della cornice ha incluso nella sua norma: foglie, fronde, tralci di vite ecc. La relazione di disgiunzione, fondamentale, è tuttavia mitigata da una relazione di congiunzione: il bordo deve essere pertinente all'enunciato bordato, come deve esserlo rispetto allo spazio esterno. Da qui deriva la scelta di listelli dalle tonalità complementari alla dominante cromatica del quadro, o di forme che riprendono un determinato formema dell'enunciato. Wölfflin (1915) mostra così che nelle cornici del Rinascimento si hanno accoppiamenti plastici tra la quadrangolarità (o la circolarità) della cornice e le composizioni che in essa si inscrivono. Il *tondo* de *La vergine della seggiola* di Raffaello ci mostra la Vergine e il Bambino interamente a spirale.

Le leggi di queste congruenze, soprattutto quelle relative agli accordi di colore (la cui norma sembra essere la disgiunzione), sono state poco studiate. In qualunque forma esse si enuncino, non invalideranno però questa constatazione: le figure dell'ambito in esame comportano sempre un abbassamento del livello di disgiunzione e un innalzamento del livello di congiunzione, e non l'inverso. Aumentare la disgiunzione significa semplicemente confermare il bordo nel suo ruolo indessicale. Qui avremo quindi, come nell'ambito del contorno, soltanto figure per soppressione.

¹³ Prima di esplorare questa ambigua relazione, facciamo notare che l'appartenenza completa del bordo allo spazio indicato è inconcepibile. Se è vero che indica uno spazio interno, il bordo non può fondersi totalmente con esso, a meno di non scomparire in quanto indice, quindi come bordo.

5.2. Figure: *bordo rimato*, *bordo rappresentato*

Le due figure che abbassano il livello di disgiunzione sono da un lato il *bordo rimato*, dall'altro il *bordo rappresentato*. Nella prima figura è l'enunciato a conferire al bordo alcune delle sue caratteristiche (colori, motivi ecc.). Nella seconda è il bordo che fornisce le sue caratteristiche all'enunciato, perché quest'ultimo lo riproduce iconicamente. Potremo dunque affermare che il bordo rimato funziona con un andamento centrifugo e il bordo rappresentato con un andamento centripeto.

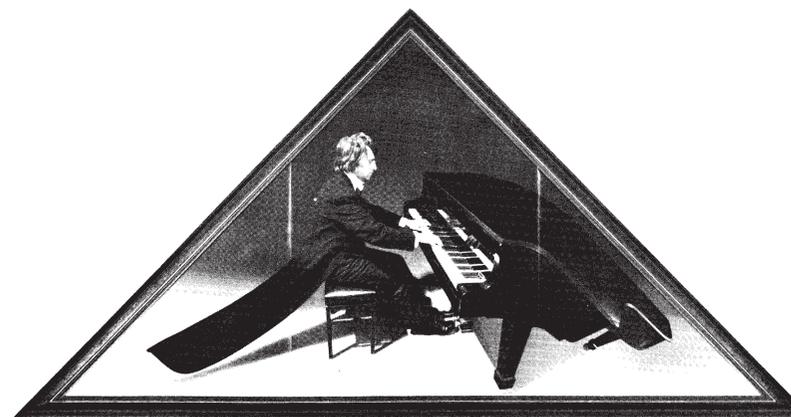
In realtà, non sempre i due procedimenti sono facilmente distinguibili. Più sopra abbiamo considerato il fogliame e i grappoli d'uva di Dhurmer come esterni all'enunciato, cosa che senza difficoltà ci farebbe scorgere una rima. Ma il bordo è in un accordo così forte con l'enunciato che un appassionato di paradossi decreterebbe che la tela rappresenta solo il bordo. A dominare è l'affinità di funzione tra le due figure: la compenetrazione del bordo e dell'enunciato.

5.2.1. La rima del *bordo* può essere iconica o plastica.

Con Dhurmer abbiamo appena fornito un esempio di rima iconica. Se "rima" ci suggerisce l'idea di equivalenza, il rapporto istituito non è sempre di questo tipo. Ritratto da Munch, che aveva disegnato sul bordo un corpo di donna stilizzato, Strindberg scrisse al pittore: «Sai fino a che punto detesto le donne ed è proprio per questo che ne hai messo una nel mio ritratto» (in Aa.Vv. 1981a, p. 53).

La rima plastica può entrare in gioco su tutti i parametri del segno plastico. I bordi costeggiati di punti di Seurat costituiscono un buon esempio di accoppiamenti di colore e di forma insieme. Le linee a zigzag che, in Munch, circondano il ritratto di Strindberg costituiscono una rima di forma. In *Sono io che faccio musica*, di G. Van Elk (ill. 14), la cornice triangolare, inconsueta, dà risalto alla struttura del soggetto, mentre la coda del frac del pianista e il pianoforte a coda deformato creano l'ampia base di un triangolo ottusangolo.

Esito di un movimento centrifugo, l'effetto raggiunto dalla figura della rima può essere paragonato a quello dello sconfinamento: lo spazio del bordo è invaso dallo spazio centrale. Ma la specificità della rima consiste nell'arricchire il valore indessicale del bordo. Esso non soltanto indica uno spazio, ma commenta il messaggio che vi è inscritto attraverso un altro messaggio iconico o plastico. Tutte le rime vengono infatti associate a contenuti ricchi e dettagliati: le linee spezzate di Munch sembrano un commento al carattere tormentato dell'opera di Strindberg; e van Gogh, quando disegna ideogrammi di fantasia sul

14. Ger Van Elk, *Sono io a fare la musica*, 1973

bordo delle sue cineserie, o quando le contorna con icone che riprendono stereotipi orientali (bambù ecc.), produce un effetto di pasticche ecc.

5.2.2. Riflettere sul carattere paradossale del bordo ha a volte portato gli artisti a esplicitarne la funzione indessicale rappresentandolo. In questi *bordi inclusi* è dunque possibile riconoscere uno sforzo per riorganizzare gli spazi presenti: il bordo ha la pretesa di installarsi pienamente nello spazio bordato.

Di certo, questo cambiamento accentua una precisa proprietà del bordo: quella che fa dello spazio che esso occupa un luogo di mediazione tra l'interno e l'esterno. Appartenendo solo debolmente allo spazio interno, il bordo viene ora risolutamente convocato da pittori, disegnatori e scultori. Paul Ranson circonda il suo dipinto delle domestiche intente a sbucciare patate con un bordo i cui arabeschi suggeriscono delle bucce. Un bordo dunque, ma che viola la regola dell'eteromaterialità.

Le ripercussioni sulle forme di rappresentazione sono variabili e dipendono dal contesto. Quando il bordo omomateriale è completato da un bordo eteromateriale (un "vero bordo"), si ottiene un effetto simile a quello prodotto dall'iperbole. Se, al contrario, non ci sono bordi eteromateriali, il bordo rappresentato può benissimo farsi sintomo del bordo che è stato distrutto... La rappresentazione del bordo, infatti, sottrae valore al bordo esterno.¹⁴

¹⁴ Come nelle composizioni di Gérard Titus-Carmel, dove la distanza tra il bor-

Ma essa può progredire fino ad arrivare, al limite, all'esclusione di qualsiasi altra rappresentazione: il bordo stesso, con tutte le significazioni che vi sono associate, diventa allora l'unico oggetto del messaggio iconico. Possiamo evocare qui i *trompe-l'œil* del XVII secolo e confrontarli con opere contemporanee come una tela di Jasper Johns (1976), in cui è incollata una cornice, o la copertina di Roy Lichtenstein per il catalogo di *Art about art*. Osserviamo lo stesso procedimento, ironico, in tutti coloro che rappresentano gli elementi dell'attività di messa in cornice: *Le clou* di Braque è rimasto celebre. Più nuovi e ricchi sono i *Campi limite* di Rudy Pijpers, che pur con l'uso di altre tecniche, ottengono ugualmente l'abolizione di qualsiasi forma di rappresentazione eccetto quella del bordo: i listelli intelaiati rappresentano la porzione di un quadro visto di profilo. Rinviano a enunciati comunque identificabili (si riconoscono le geometrie di Mondrian, i tratti ripresi da van Gogh), l'artista esibisce in realtà il punto in cui un enunciato si ferma, cioè i suoi contorni, e mostra il bordo stesso come luogo di mediazione tra lo spazio indicato interno e lo spazio indicato esterno.

Sottolineiamo che il bordo incluso può fornire un'icona di tutte le figure del bordo, a qualunque famiglia esse appartengano.

Così la *Madonna* di Munch presenta un bordo dipinto, di colore rosso, che però si interrompe in due punti: è un caso di distruzione. Il bordo dipinto ne *Le sbucciatrici di patate* di Ranson, già menzionato, offre un esempio di bordo incluso rimato. La moltiplicazione di bordi inclusi non è più rara dei casi di compartimentazione rappresentata: da *L'autunno* di Larionov ai fumetti, in cui, a volte, le vignette si suddividono in caselle più piccole.

6. Modelli e realtà

6.1. Dobbiamo ora ribadire che la descrizione delle figure della cornice concerne modelli, e non fatti empirici; essendo i casi riportati soltanto esempi che attualizzano meccanismi generali, il proposito realizzato in ognuno di essi non esaurisce, evidentemente, la totalità del messaggio che comunicano. Peraltro, non tutte le figure da noi trattate

do dell'enunciato e il bordo rappresentato varia sensibilmente: caratteristica rivelativa del fatto che lo spazio situato tra i due bordi non ha affatto lo stesso status dello spazio interno al secondo tipo di bordo.

sono state ancora concretamente sfruttate da pittori, da disegnatori di manifesti, da autori di collage ecc.

Spostando l'attenzione verso i fenomeni empirici, dovremmo presto confrontarci con due ordini di problemi: quello della compenetrazione delle figure e quello della produzione degli effetti.

6.2. Se ogni figura ha i propri meccanismi, va da sé che, nei fatti, essa possa essere condizione materiale della produzione di un'altra. Così, il limite osservato ne *L'Annunciazione* di Savinio (figura del significato del bordo che risulta da un'aggiunta) va di pari passo con la produzione di un bordo trapezoidale (figura del significante del bordo, che si avvale di una soppressione-aggiunta). Allo stesso modo, la rima plastica di *Sono io che faccio musica*, quadro citato più sopra, va di pari passo con la produzione di un bordo triangolare; le rime iconiche vanno di pari passo con l'iconizzazione del bordo. Concretamente, nessuna di queste figure può scindersi dalla sua compagna: non si può dire che una sia la conseguenza dell'altra. Ma questo non mette minimamente in dubbio l'esistenza della figura isolata in quanto modello.

6.3. Relativamente alla produzione degli effetti, conosciamo la complessità del problema. Sappiamo anche – tutta la storia della retorica antica lo dimostra – che nessuna classificazione degli effetti poggia su basi solide. Tali classificazioni hanno piuttosto come conseguenza di disperdere il soggetto dentro sistemi di distinzioni *ad hoc*, per principio infinite (o perlomeno dello stesso numero degli oggetti incontrati). Quelle fondate sui procedimenti materiali utili per ottenere le figure risentirebbero della stessa mancanza di pertinenza: ci farebbero perdere nel dedalo delle “specialità” individuali, dagli impacchettamenti di Christo all'*inimage* di Passeron, dal *décollage* di Man Ray al *crozermitage* di Dubidon)...¹⁵

Richiameremo perciò alla mente del lettore la nostra proposta di approccio al fenomeno dell'*ethos*. Distinguiamo un *ethos* nucleare, che dipende esclusivamente dalla struttura della figura e che è pura virtualità; un *ethos* autonomo, che prende in considerazione il primo *ethos* e il materiale nel quale si attualizza realmente la figura (*ethos* che è ancora virtuale poiché, per astrazione, tiene conto della figura a prescindere dal suo contesto); e infine un *ethos* sinommo, che comprende

¹⁵ Includere tutte queste specialità in una classificazione modellizzata vorrebbe dire cedere alla foga tassonomica che contraddistingue alcune fasi della retorica classica.

il contesto e in particolare altre figure che vi si manifestano, che siano della cornice o di altra specie.

Abbiamo definito l'ethos nucleare che è in causa in ogni figura: indistinzione per le figure della relazione bordo-bordato, movimento centrifugo per lo sconfinamento ecc. Va da sé che sul piano degli effetti esistono affinità tra figure che riguardano campi diversi. Così, a raggiungere l'effetto di esaltazione del bordo possono essere le figure del significante, che sono tanto di aggiunta (iperbole) quanto di soppressione-aggiunta (bordo iconico ostensivo), ma anche le figure della relazione bordo-bordato. L'effetto di cancellazione dell'enunciato rappresentato è suggerito altrettanto bene dai bordi iperbolici (Christo) e dal bordo rappresentato (Pijpers). Otteniamo l'espansione dell'enunciato verso l'esterno con operazioni di soppressione che si producono nei tre campi del contorno (Finlay), del significato del bordo (lo sconfinamento) e del rapporto bordo-bordato (rima). Lungi dal ridurre i fatti a uno schema di scarso interesse, la presa in considerazione dei diversi livelli di pertinenza retorica attira al contrario la nostra attenzione sulla straordinaria ricchezza dei prodotti della comunicazione visiva.

Problemi di una semiotica delle icone visive

di Jean-Marie Klinkenberg

1. Quattro elementi

Questo capitolo¹ affronta il tema delle icone visive. Limitandoci all'accezione più semplice del termine icona, è il senso di questo *visibile* che tenteremo di indagare. Per far questo, cominceremo dalla descrizione della struttura del segno iconico.

Nella nostra prospettiva il segno iconico acquista piena articolazione all'interno di uno schema tetradico che fa intervenire quattro elementi: lo stimolo, il significante, il significato e il referente. Il segno può dunque essere considerato il prodotto di relazioni a due termini tra quattro elementi (vedi Schema ?).

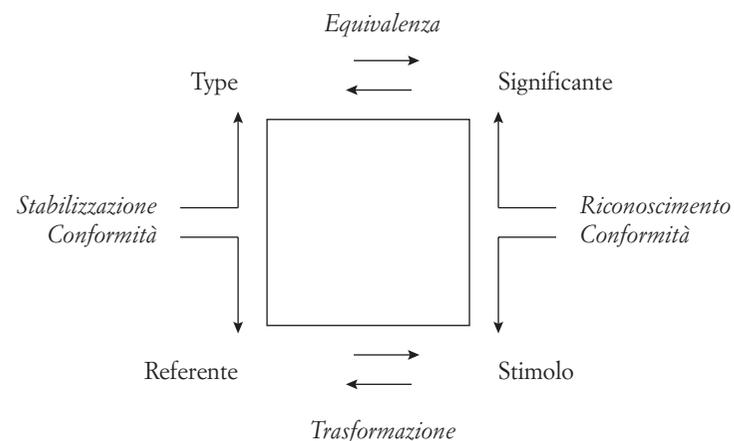


Fig. ***: Struttura del segno iconico

¹ È l'ultima sezione, la più significativa, del *Précis de sémiotique générale* (1992) di Jean-Marie Klinkenberg.