Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

RIVSEM DOCBT 199

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Jacques Geninasca

Testo e immagine

Università di Urbino
Italia

212-213

marzo-aprile 1992

serie **F**

Testo e immagine

documento di lavoro

Scheda I

Per sviluppare le sue strategie persuasive, il discorso della moda ricorre sia al linguaggio visivo, dell'«immagine», sia al linguaggio verbale che, stampato, s'avvale anch'esso di dispositivi grafici o tipografici. La questione dei rapporti di autonomia e di interdipendenza del discorso stampa rispetto all'immagine s'impone al giornalista desideroso di valutare il proprio operare e di definire la sua posizione nell'impresa collettiva complessa e sincretica di elaborazione dei giornali e dei periodici della moda.

L'intersemioticità intesa come rapporto fra diversi linguaggi dipende sia dalla copresenza, in uno stesso testo sincretico, di linguaggi verbali e non verbali (gestuale, pittorico, musicale), sia dalla messa in correlazione, all'interno di un testo monosemiotico, verbale o visivo, di una pluralità di linguaggi che, pur legati ad un unico canale sensoriale, uditivo o visivo, danno virtualmente luogo a due o tre letture simultanee. La questione dei rapporti intersemiotici non si pone negli stessi termini se i linguaggi messi in rapporto differiscono per la natura del canale sensoriale che sollecitano o per il tipo di apprensione del senso che presuppongono. Le cose si complicano ancora, ovviamente, trattandosi di testi, come opere o film, che coinvolgono diversi *modi significandi*, diversi tipi di lettura: referenziale, narrativo (intento ad elaborare parallelismi, similitudini, contrasti e opposizioni) e ritmico, che corrispondono ad altrettante maniere di garantire una coerenza discorsiva.

Pur non trovandosi in un rapporto di esclusione, le diverse letture legate ai diversi *modi significandi* non sono riducibili l'una all'altra, in quanto danno luogo ad *operazioni enunciative* specifiche. La poesia, si sa, non è, rigorosamente parlando, traducibile, in quanto non è parafrasabile, nemmeno all'interno di una stessa lingua.
La diversità invece che deriva dal carattere visivo o uditivo del testo non è del tutto insuperabile. Le stesse operazioni enunciative possono informare un enunciato linguistico o un'immagine. Il limite della traducibilità di un'immagine in un testo verbale, o viceversa, dipende solo dalle specifiche condizioni di attuazione di queste operazioni, a seconda dei canali sensoriali implicati.

Testo visivo e testo verbale sono «indipendenti» in quanto autonomi (l'immagine parla da sé e non necessita di una didascalia o di un commento) e non sostituibili l'uno con l'altro (la descrizione verbale di una fotografia o di un quadro, non ha la stessa forza illocutoria del testo visivo, non è in grado di produrre gli stessi effetti pragmatici) e il concetto d'indipendenza non significa assenza di relazioni possibili tra immagine e testo stampa.

La nozione di interdipendenza del discorso stampa e dell'immagine fa riferimento invece alla possibilità di interazione di linguaggi diversi – per la loro natura verbale o non verbale – quando implicano operazioni enunciative della stessa natura, anche se, cambiate le condizioni della loro attuazione, cambiano le operazioni stesse.

Queste considerazioni permettono di riproporre in termini più precisi la problematica del rapporto tra «discorso stampa» e «immagine», interrogandosi sulla natura dei nessi che s'intende stabilire tra l'uno e l'altro. Si tratta di attuare lo stesso linguaggio nei due supporti, verbale e visivo (attuando nella parola la stessa dimensione estetica che s'impone in una determinata composizione di forme e di colori e/o di stabilire una stretta correlazione tra parola e configurazione iconica) o, al contrario, di accusare il massimo contrasto tra questi?

Come interpretare il fatto che, come purtroppo spesso succede, a componimenti grafici e fotografici molto sofisticati, tecnicamente perfetti, con dichiarate ambizioni estetiche, ricchi comunque di qualità estesiche, vengano affiancati testi e commenti di natura descrittiva e strettamente referenziale che meglio si addirebbero a cataloghi destinati a promuovere la vendita per posta di biciclette?

Il ricorso ad alcuni esempi ci consentirà, spero, di conferire maggiore concretezza e maggiore precisione a queste proposte di carattere teo-

rico. Cercherò di illustrare, in un primo tempo, l'«indipendenza» dell'immagine e del discorso verbale riferendomi ad una fotografia di Elliott Erwitt intitolata «Honolulu» (cfr. nel volumetto pubblicato dal Centre National de la photographie, Paris, 1988, la fotografia n. 60) e ad una descrizione lunga due paragrafi di *Madame Bovary* di Flaubert.

Scheda 2

«Honolulu» coglie il momento in cui una donna vestita da sposa, avvolta in un velo che la ricopre dalla testa ai piedi, passa lungo un'automobile ferma e ricoperta da un telone grigio che ne lascia appena intravedere le ruote.
Il momento di contiguità metonimica che lega figura umana e figura meccanica scelto dal reporter dell'agenzia Magnum per scattare la sua fotografia produce un effetto umoristicamente ironico e riconducibile, in un secondo tempo, alla operazione metaforica di omologazione per cui

velo R *donna*:: *telone* R *automobile*

[R] designa la relazione comune alle due isotopie della donna e dell'automobile (spesso sfruttata, come si sa, dalla pubblicità per celebrare questa o quella marca di automobili) e corrisponde ad una funzione semantica quale •proteggere ricoprendo•.

L'effetto umoristico prodotto è l'espressione, anche, della soddisfazione del lettore che scopre la «ragione» della fotografia – o il suo significato – grazie alle operazioni retoriche che, a sua insaputa, egli ha felicemente portate a termine. Espresso verbalmente, il risultato della lettura, non il suo senso (che sta tutto nell'effetto prodotto) potrebbe assumere la forma di un commento:»Il matrimonio mette le donne al riparo dalle intemperie», di una didascalia ingiuntiva: «Vuoi tenere una donna lontana dalle intemperie? allora sposala!

Come si vede, le operazioni di natura metaforica non sono limitate al discorso verbale. La nostra descrizione di «Honolulu» presuppone da parte del «lettore» l'attitudine ad individuare configurazioni ed isotopie distinte, a sfruttare rapporti di contiguità metonimica, casuali o configurazionali, ad ordinare come topica e correlata rispettivamente le isotopie manifestate in primo o in secondo piano e gli attribuisce la competenza, propriamente interpretativa, necessaria a compiere operazioni di omologazione, di natura metaforica.

Dalla spontaneità, dalla rapidità delle operazioni enunciative e dall'«evidenza» delle relazioni significanti individuabili nell'enunciato dipenderà l'effetto umoristico del testo fotografico, in altri termini il suo significato!

Scheda 3

Una breve analisi di due paragrafi di *Madame Bovary* basterà a far capire l'autonomia del principio di coerenza dei testi letterari rispetto alle condizioni di una rappresentazione mimetica del mondo. Il brano descrittivo che leggeremo ora è tutt'altro che la trasposizione verbale di un atto di percezione vissuto o immaginato. Flaubert ne era profondamente convinto, e infatti s'era opposto al progetto di dotare il suo romanzo di illustrazioni.
Per ragioni di comodità cito il testo in italiano.

> Homais parlava, parlava. Illustrava alla compagnia la futura importanza di quello stabilimento, calcolava la resistenza dell'impiantito, lo spessore dei muri, e si rammaricava molto di non avere a disposizione una canna metrica, come quella di cui disponeva il signor Binet per usi personali.
> Emma gli dava il braccio, e si appoggiava un poco alla sua spalla, contemplando il disco del sole che irradiava in lontananza attraverso la bruma il suo accecante pallore; ma, girando la testa, vide Charles. Fu come se lo vedesse per la prima volta: era là, con il berretto calcato sino alle sopracciglia, le sue grosse labbra tremolavano, e questo aggiungeva qualcosa di stupido alla sua faccia; persino la schiena, la sua schiena tranquilla, era irritante a vedersi, alla giovane donna parve di leggere scritta su quella redingote tutta la mediocrità [piattezza] del personaggio.
> E, mentre lo osservava, assaporando nella propria irritazione una specie di depravata voluttà, Léon fece un passo avanti. Il freddo che lo sbiancava pareva depositare sulla sua faccia un più dolce languore; tra la cravatta e il collo, il colletto della camicia un poco allentato lasciava vedere la pelle; la punta di un orecchio sporgeva fuori da una ciocca di capelli, e quel suo grande occhio turchino, levato alle nuvole, Emma lo trovò più limpido e più bello dei laghi di montagna in cui si specchia il cielo.
> «Disgraziato!» si mise di colpo a gridare il farmacista.
>
> (Flaubert, *Madame Bovary*, versione italiana di Oreste del Buono, Garzanti, 1965)

Enunciato descrittivo, focalizzato su Emma, questo brano ha lo

statuto di un enunciato relativamente autonomo. Mette in scena gli sguardi della Signora Bovary al sole, al marito e a Léon, il suo futuro amante. La figurazione verbale non solo non si presta ad una trascrizione diretta nell'ordine visivo: avrete notato l'inverosimiglianza per cui il passo avanti di Leone, uno dei cinque protagonisti della passeggiata, porta alla visione facciale attribuita ad Emma. La logica del racconto, molto evidentemente, non dipende in primo luogo dalle leggi del vedere/verosimile. Più che all'esperienza del vedere, il simulacro verbale degli atti percettivi si riferisce ad un modello implicito della percezione visuale che permette di manifestare, in modo significativo, il diverso rapporto di Madame Bovary con il marito e con Léon: Emma distoglie gli occhi dal sole accecante facendo così entrare nel campo visivo la figura irritante di Charles, mentre è il passo avanti di Léon a consentirle una visione che concilia (ironicamente) osservato e sognato. Ma anzittutto esso è fondamentalmente subordinato alle condizioni di coerenza dell'enunciato descrittivo quale totalità di significato. A questo tipo di ragione obbedisce, come vedremo, la rigorosa selezione operata sugli elementi della configurazione del viso ridotti a quattro, sopracciglia, labbra, orecchio, occhio e distribuiti sui due personaggi maschili. Osservazione che non è forse senza rapporto con il fatto che, a quanto pare, nei romanzi di Flaubert, non vi sia nessun riferimento al naso!

Soffermiamoci un attimo sull'articolazione dei due «ritratti» focalizzati di Charles e di Léon. Sono oggetto di valutazioni contradditorie, negativa e positiva, confrontando anzitutto gli enunciati terminali, di natura metaforica, dei due paragrafi: se lo spettacolo della schiena di Charles è manifestazione irritante per Emma della piattezza del marito, lo spettacolo del «grande occhio turchino, levato alle nuvole» di Léon suscita nella giovane donna un'ammirazione di carattere estetico: «Emma lo trovò più limpido e più bello dei laghi di montagna in cui si specchia il cielo».
Condotto a livello semantico, il confronto rivela il carattere rigorosamente simmetrico e inverso di questi due oggetti dello sguardo: al giudizio di *piattezza* si oppone, attraverso l'evocazione ammirata di un paesaggio totalizzante (terra quale specchio, immagine del cielo) l'attribuzione dei predicati precedentemente negati di *elevatezza* e di *profondità*!
(nota: il traduttore ha reso «platitude» con «mediocrità» escludendo la possibilità di costruire il rapporto di equivalenza che unisce i due enunciati e di formulare a livello delle categorie spaziali la relazione di esclusione Charles *W* Léon. Conviene tradurre con «piattezza»).

Scheda 4

Applicando sistematicamente la regola dell'equivalenza semantica postulata dal modello discorsivo proprio della classe dei discorsi letterari si è condotti a riconoscere la presenza strutturante delle categorie, direzioni ed orientamenti del sistema locativo:

discendente «berretto calcato sino alle sopracciglia»	*ascendente* «la punta di un orecchio sporgeva fuori da una ciocca di capelli»
prospettività negata + *dorsalità* la sua schiena tranquilla	*prospettività affermata* +*faccialità* tra la cravatta e il collo, il colletto ... la pelle

La coppia delle figure del vestiario, schiena della redingote sulla quale viene ad imbattersi lo sguardo e «colletto della camicia un poco allentato» che lo prolunga invece fino all'intimità della pelle, attua, sul piano figurativo dello sguardo enunciato, l'effetto di senso globale del testo. Per Emma come per il lettore in posizione di narratario, Charles e Léon stanno uno all'altro come attore squalificato a attore qualificato per la comunicazione intersoggettiva. L'irritazione di Madame Bovary nel vedere la schiena tranquilla del marito è espressione di dispetto, mentre la sua *rêverie* ammirativa sull'occhio del giovane studente preannuncia il sogno d'amore. L'interazione dialogica necessita l'interfaccia, perché diventi amorosa sembra richiedere una prospettività ammirativa orientata ad una figura di reciprocità totalizzante tra cielo e terra.

Scheda 5

Il «ritratto» flaubertiano differisce essenzialmente da quello balzacchiano. Non si tratta di individuare un attore come persona definita o come *tipo*, grazie ad una accurata caratterizzazione di ogni elemento costitutivo della configurazione viso, o testa (fronte sporgente, sopracciglia abbondanti, naso borbonico, bocca carnosa, ecc., ecc.) o di creare l'illusione di una descrizione completa.

Com'è già stato detto, quattro sono gli elementi convocati della configurazione testa, due per ogni personaggio: sopracciglia e labbra per Charles, orecchio e occhio per Léon. Queste figure bastano tuttavia a

costruire in modo preciso, non certo dal punto di vista fisiognomico, ma da quello delle rappresentazioni semantiche, l'opposizione dei personaggi maschili. Accoppiate a due a due sono, in effetti, riferibili ai due principali modi (*visivo e verbale*) dell'interazione umana.

La scelta e la distribuzione in spazi testuali semanticamente equivalenti delle parti del viso è destinata a ribadire, una volta ancora, la natura del contrasto che determina le valutazioni contraddittorie (vissute a livello patemico, esse corrispondono ad irritazione e ammirazione) di Charles e Léon, oggetti del vedere di Emma.
La tensione verso l'alto della «punta dell'orecchio» contrasta, punto per punto, con il tremare delle «grosse labbra». Al di là del contrasto formale del fine e del grosso, il tremare sta agli antipodi della tensione quale movimento orientato (l'orecchio di Léon, come l'occhio, sono orientati verso l'alto!), è solo reazione incontrollata al freddo, non manifesta né il desiderio, né la volontà del dire.
A conferma di questa analisi, si osserverà come l'incapacità di Charles a comunicare è uno degli invarianti della sua figura nel romanzo. Chi non ricorderà, a questo punto, la frase famosa: «La conversation de Charles était plate comme un trottoir»!

Si capisce, attraverso questa analisi, per incompleta che sia, cosa s'intende dire quando si afferma che, nei discorsi letterari, il linguaggio non assume una funzione referenziale. Il nostro testo, è vero, crea un effetto di realtà, si spaccia fino ad un certo punto per una rappresentazione mimetica del mondo, ma con l'intento di sfruttare il simulacro dello spettacolo così prodotto a fini propri, cioè semantici. In termini più tecnici, diremo che l'*apprensione molare* (intenta a cogliere l'aspetto iconico della scena, i rapporti di dipendenza costitutivi del sapere associativo, «enciclopedico», sul mondo) viene subordinata ad un'*apprensione semantica* (organizzatrice di relazioni topologiche, tensive o timiche, di natura oppositiva).

Scheda 6

L'esempio seguente è tolto dal *Salon* del 1763 di Denis Diderot. Si tratta della presentazione critica di un quadro di Deshaye ormai scomparso, versione pittorica, adattata ai costumi della società mondana e galante della metà del Settecento, di un racconto biblico (Genesi, 39). È la storia di un mancato tentativo di seduzione, lo schiavo Giuseppe avendo respinto le profferte della moglie di Putifarre.

Ecco un dipinto meno grande del precedente, ma che non gli è da meno e che giunge a sostegno della mia digressione. Si tratta della castità di Giuseppe.

Non so se questo dipinto sia destinato a una chiesa, ma c'è di che far dannare un prete nel bel mezzo della messa e precipitare all'inferno tutti i fedeli. Avete mai visto niente di più voluttuoso? Non ne eccettuo nemmeno quella Maddalena del Correggio della Galleria di Dresda, di cui conservate gelosamente la stampa per la mortificazione dei vostri sensi.

La moglie di Putifarre si è precipitata dal guanciale ai piedi del suo letto. Ella è distesa sul ventre e tiene fermo per le braccia lo schiavo bello e stupido del quale si è invaghita. Sono visibili il suo petto e le sue spalle. Come è bello questo seno! come sono belle queste spalle! L'amore e il dispetto, ma ancor più il dispetto che l'amore, sono visibili sul suo volto. Il pittore vi ha messo due tratti che, senza sfigurarla, tradiscono l'impudenza e la cattiveria. Quando la si è ben osservata, non si è sorpresi né dalla sua azione, né dal resto della storia. Tuttavia Giuseppe è in uno stato di confusione inesprimibile. Non sa se fuggire o restare. Ha gli occhi rivolti al cielo. Lo chiama a suo soccorso. È l'immagine della più violenta agonia. Deshays non si è premurato di dargli quell'aria indignata e feroce che si adatta così male a un uomo galante che una donna avvenente circonviene. È forse un po' meno casto che nelle Scritture; ma è infinitamente più interessante. Non è forse vero che voi lo preferite incerto e perplesso, e che vi mettete con più facilità al posto suo? Quando ritorno al Salon, ho sempre la speranza di ritrovarlo tra le braccia della sua amante. La donna ha una gamba che sporge dal letto. Quale ammirevole mezza tinta! Non si può dire che la sua coscia sia scoperta; ma c'è una tale magia in questo panno leggero che la cela, o meglio che la scopre che non c'è una donna che non ne arrossisca, né uomo al quale il cuore non palpiti. Se Giuseppe fosse stato messo da questa parte, addio castità. O la grazia che egli invocava non sarebbe venuta o gli sarebbe giunta soltanto per rendere più acuto il suo rimorso. Una grossa stoffa a fiori su sfondo verde, forte e morbida, scende a pieghe larghe e diritte e ricopre la testata del letto.

Se mi si offre di scegliere un quadro del Salon, ecco quale sarebbe il mio; cercate il vostro. Ne troverete di più colti, di più perfetti forse, ma vi sfido a trovarne uno più seducente. Mi direte forse che la testa della donna non è della più grande giustezza e che quella di Giuseppe non è abbastanza giovanile; che il tappeto rosso che ricopre questo pezzo di toilette è duro; che questo drappeggio giallo sul quale la donna appoggia la sua mano è crudo, imita la scorza e ferisce il vostro

sguardo delicato. Mi faccio beffe di tutte le vostre affermazioni e resto fedele alla mia scelta.

(Denis Diderot, *Salon* del 1763, «Deshays»)

La pagina di critica estetica di Diderot ci interessa sotto diversi aspetti:
– poiché ripropone, sotto forma nuova, la questione del rapporto tra linguaggio verbale e pittorico,
– in quanto, attraverso il tema della seduzione, pone dialogicamente la questione del valore dei valori (quelli religiosi, morali e, soprattutto, estetici),
– per il modo in cui Diderot sposta dal soggetto rappresentato (la storia di una mancata seduzione) alla sua rappresentazione (il dipinto celebrato come il quadro più seducente del Salon) e, infine alle mere qualità pittoriche, quali manifestazioni del saper fare del pittore, il potere di seduzione: qualsiasi processo di seduzione presuppone l'esistenza di almeno due universi di valori, considerati incompatibili. Esso comincia operando un clivaggio destabilizzatore, compromettendo il sentimento di identità di un Soggetto che si trova inaspettatamente diviso tra un *dover-fare* e un *desiderare-* o un *voler-fare* contraddittori: «incerto e perplesso», Giuseppe non sa più «se fuggire o restare». Il Giuseppe moderno «è in uno stato di confusione inesprimibile», «è l'immagine della più violenta agonia».
Le figure della seduzione assumono un particolare rilievo quando si tratta di valutare il valore dei valori in un'epoca contraddistinta dalla forma generalizzata di dialogismo propria degli universi senza trascendenza, privi di orizzonte ontologico, gli universi nei quali nasce e prevale la moda.
Quando il credere non è più fondato su un'autorità riconosciuta depositaria di verità assolute, il valore dei valori non dipende più da criteri di verità ma dalla efficacia, assunta come segno di veridizione, dei discorsi che a loro sono correlati. Il potere di seduzione appare, nel testo di Diderot, come il criterio esclusivo del valore dei valori.

Scheda 7

Il commento critico di Diderot oppone dialogicamente, attraverso una serie di valutazioni patemiche, predicative, implicite o esplicite, dirette o oblique, attribuite a voci diverse, ironicamente assunte dal

narratore o proferite come verità del testo, almeno tre Discorsi: religioso, mondano, estetico, l'unico conforme alla «natura» dell'uomo.

Un testo relativo al valore dei valori non può non fare i conti con il discorso religioso. Non a caso il potere di seduzione del dipinto di Deshaye viene affermato, non senza ironia, fin dalle prime righe, proprio nei termini del linguaggio religioso: «Non so se questo dipinto sia destinato a una chiesa, ma c'è di che far dannare il prete nel bel mezzo della messa e precipitare all'inferno tutti i fedeli. Avete mai visto niente di più voluttuoso?». La voluttà (a questo punto, e nel contesto immediato del suo impiego, la parola «voluttà» va riferita alla sfera dell'erotico e del sesso) si dimostra più efficiente della grazia divina. La pittura che celebra la forza seduttrice è contraria agli imperativi di una morale che implica il concetto di un essere umano composto da due principi incompatibili, uno spirituale destinato a vita eterna e un altro bestiale e mortale, il corpo.
L'origine biblica del soggetto e la sacralità del luogo del culto non bastano a garantire la conformità di un dipinto, e della pittura in genere, ai valori del Discorso religioso e alla sua implicita antropologia. Il testo di Diderot non si limita a rispondere alle aspettative di Grimm che lo ha commissionato: è ben altro che la semplice descrizione destinata a fondare un giudizio critico su un determinato quadro del Salon del 1763. Mettendo in scena le condizioni stesse di valutazione e di giudizio, moltiplicando e variando le voci, incaricate di sancire il tentativo di seduzione della moglie di Putifarre, esso propone una soluzione alla questione del valore dei valori. Liberatosi da ogni tutela e più particolarmente da quella religiosa, il Discorso estetico, diventato autonomo, definisce i propri valori denunciando l'insufficienza, il carattere delusorio, la non-sacralità del Discorso religioso stesso. Si tratta, in effetti, di suggerire lo spostamento dell'efficacia veridittoria dal Discorso religioso, tradizionalmente depositario del sacro, al Discorso estetico che si presenta ormai come l'unico Discorso vero, solo ad essere in grado, per la sua conformità alla «natura» umana, di determinare un *voler-poter-fare* e un *voler-poter-essere*, di promuovere, in altri termini, un rapporto vivo ed attuale con il mondo, con gli altri, con sé.
Nel testo di Diderot, la grazia pittorica viene a sostituirsi efficacemente ad una grazia divina rimasta senza effetto: «Tuttavia Giuseppe è in uno stato di confusione inesprimibile. Non sa se fuggire o restare. Ha gli occhi rivolti al cielo. Lo chiama a suo soccorso. È l'immagine della più violenta agonia».

Scheda 8

Spetta a un paradigma di quattro figure tessili manifestare i poteri della pittura, più generalmente, del Discorso estetico, l'efficacia seduttrice che ne garantisce l'autonomia e il carattere veridittorio. Distribuite a coppie su due paragrafi (ultimo e penultimo), le figure del panno leggero e della grossa stoffa a fiori su sfondo verde, da un lato, e quelle del tappeto rosso e del drappeggio giallo, dall'altro, entrano in un rapporto di omologia. Consentono di precisare la natura dei valori che sono all'origine del potere seduttore del dipinto di Deshays. La voluttà estetica non dipende tanto dal carattere erotico del raffigurato quanto da quel particolare tipo di voluttà – di natura estesica – che procurano le qualità propriamente pittoriche della raffigurazione.

(a) *il panno leggero*
L'effetto modalizzante («non c'è una donna che non ne arrossisca, né uomo al quale il cuore non palpiti») e seduttore della «gamba che sporge dal letto» («se Giuseppe fosse stato messo da questa parte, addio castità») è riferito a un effetto pittorico e non più, come più sopra, a un emblema sessuale: «Com'è bello questo seno! come sono belle queste spalle!». L'enunciato: «Non si può dire che la coscia sia scoperta, ma c'è una tale magia in questo panno leggero che la cela, o meglio che la scopre», sviluppa, per esplicitarne l'effetto percettivo, l'esclamazione ammirata precedente:»Quale ammirevole mezza tinta!». La «magia» – espressione di un non meglio analizzabile potere – non dipende tanto dalla figura sessualmente attrattiva di una gamba nuda, quanto da un velare-ostentare generatore di un desiderar-vedere, pittoricamente attuato dalla «mezza tinta»!
La bellezza di un quadro, ovvero la sua capacità di modalizzatrice (palpiti, rossore), è funzione non del solo rappresentato ma della rappresentazione, nella terminologia semiotica, delle proprietà del piano dell'*espressione pittorica*.

Se per qualche miracolo fosse stato concesso a Giuseppe, commenta ironicamente il narratore, di esser «messo da questa parte», di passare, in altri termini, dallo spazio enunciato del quadro a quello enunciativo del Salon, se il giovane schiavo avesse condiviso il punto di vista dello spettatore, allora «addio castità! O la grazia che egli invocava gli sarebbe giunta soltanto per rendere più acuto il suo rimorso». Trionfano i valori e si verifica la verità della antropologia del Discorso estetico.

(b) *una grossa stoffa a fiori su sfondo verde*

Narrativamente estranea alla scena rappresentata, questa seconda figura tessile è invece allegoria e, insieme, attuazione del rappresentare. Non appena dichiarata l'assenza e denunciato il carattere inoperante della grazia divina (nella penultima frase del paragrafo) nei confronti della *grazia* efficace di un panno leggero disposto su una gamba nuda di donna, la «grossa stoffa a fiori su sfondo verde» scende dall'alto in sostituzione della grazia inutilmente invocata dal cielo.
L'estetica di Diderot è, in un senso, tutta emblematizzata, ed insieme attuata, nell'ultima frase del paragrafo principale. Frase che sopraggiunge inaspettata, apparentemente senza rapporto con il contesto delle due frasi precedenti. In realtà, la «grossa stoffa» – data la posizione che occupa nel testo – è figura della grazia estetica, scende «a pieghe larghe e diritte» come a manifestare nella sua immediatezza la propria efficacia dopo che il critico ha negato, non senza ironia, l'esistenza o, per lo meno, l'attitudine a determinare la volontà della grazia divina.
Notiamo che la frase originale, quella francese, si presenta con caratteristiche ritmico-timbriche tali da svegliare nel lettore il tipo di attenzione richiesto dal linguaggio proprio degli oggetti estetici.

Scheda 9

Il rapporto di omologia che ovviamente collega le due coppie di figure tessili fa sì che il lettore sia indotto a stabilire tra di loro una relazione termine a termine di equivalenza semantica. Egli non mancherà di notare, inoltre, l'inversione del segno delle valutazioni di cui queste sono oggetto: per effetto di «rima» figurativa, al panno leggero, positivamente valutato, che insieme cela e scopre la gamba sporgente dal letto, verrà accoppiato il «drappeggio giallo» sul quale la donna appoggia la mano che «imita la scorza e ferisce il vostro sguardo delicato» come la grossa stoffa policroma, «forte e morbida ... ecc.» sarà echeggiata, nell'ultimo paragrafo, da quel «tappeto rosso» e duro «che ricopre un pezzo di toilette». Al forte e al morbido risponde il duro come alla trasparenza del panno leggero, che rivela celando, s'oppone il crudo d'un drappeggio che «imita la scorza e ferisce» lo sguardo.

Il giudizio estetico cambia oggetto: la bellezza del dipinto non dipende più ormai dalla bellezza intrinseca della cosa rappresentata e nemmeno dalla «magia», dalla capacità di suscitare il desiderio erotico mediante l'artificio di un'«ammirevole mezza tinta» che attua un

oggetto erotico presente e insieme assente, ostentato e nascosto insieme, bensì dalle sole proprietà del dipinto, dal piacere estesico legato ad un'immagine percettiva, sia essa quella delle qualità delle cose stesse o della loro rappresentazione pittorica.
L'estetica manifestata dalla lettura del paradigma delle quattro figure tessili è quella della estesia, del piacere sensuale delle immagini del mondo. Questo piacere si articola producendo gli effetti di senso più variegati, come /leggerezza/, /morbidezza/ e i loro contrari /pesantezza/, /durezza/ o /mollezza/ ecc...

Gli effetti estesici sono il fatto di un terzo tipo di apprensione del senso. Chiamerò *impressiva* questa apprensione specifica dei discorsi estetici. Essa corrisponde ad una forma di semiosi in atto, definita come la messa in rapporto di presupposizione reciproca di un piano dell'espressione (in questo caso, le configurazioni percettive) e di un piano del contenuto (gli stati tensivi e forici del soggetto).
Tornando alla figura della «grossa stoffa a fiori su sfondo verde» – emblema di una bellezza improntata alla natura – ci accorgiamo che essa articola tre apprensioni del mondo, *molare* (in quanto è oggetto, icona identificabile che comporta, a sua volta, altre figure iconiche, i fiori), *opposizionale* (implica il gioco di categorie topologiche e percettive) e, infine, *impressiva* (per il valore vissuto dal soggetto delle proprietà estesiche).

Il linguaggio impressivo acquisterà valore preponderante nell'avventura dell'arte moderna, nelle sinestesie baudelairiane e, nelle forme «musicali» della pittura cosiddetta astratta, per esempio nelle opere di un Kandinsky.

Scheda 10

L'esame del resoconto di Diderot è ricco di insegnamenti, anche per il nostro proposito. Graficamente inserito nella pagina d'una rivista, destinato a trasformare una determinata creazione della moda in oggetto di valore per il lettore, il testo del giornalista può certo fungere da metadiscorso nei confronti dell'oggetto raffigurato, ma non riesce nel suo intento se non è tale da suscitare nel lettore un tipo di attenzione alle qualità estesiche, implicitamente valorizzanti, dell'immagine con la quale si trova articolato nella complessa struttura della pagina.
Uno dei primi compiti forse del giornalismo di moda insomma, potrebbe essere di sensibilizzare il lettore agli effetti di senso che na-

scono sia dalla natura dei materiali, dalle forme e dai colori sia dai contrasti predisposti dal loro accostamento.
Né l'immagine dev'essere illustrazione del testo, né il testo scritto semplice commento, additamento referenziale e tautologico, a quanto può osservare – invece di ammirare – il lettore. Solo per le intrinseche qualità estetiche il testo sincretico (che articola enunciati verbali e fotografie) può esercitare una specie di seduzione in atto, attuando senza dirlo i valori stessi della moda.

Interdipendenza dell'immagine e del discorso verbale

Scheda 11

Gli stessi presupposti che ci hanno permesso di difendere la tesi della non-sostituibilità dei testi visivi e verbali ci serviranno ora – visto che sono fondamentalmente le stesse operazioni enunciative a produrre discorsi nelle diverse sostanze dell'espressione, visive, uditive e verbali – a trattare i problemi di interdipendenza dell'immagine e del discorso scritto all'interno di un unico discorso.

Li affronterò ricorrendo ad un testo della moda, di natura sincretica (che integra parola ed immagine), la copertina di *Vogue* del gennaio scorso, cogliendo l'occasione che mi offre questo esempio per introdurre la nozione di ritmo, fondamentale nel linguaggio estetico.
Nell'esperienza stessa del ritmo il sentimento del tempo non si riduce alla semplice coscienza di un succedersi cronologico degli istanti ma si confonde con l'esperienza di una pienezza esistenziale.
Cambia radicalmente il sentimento del tempo: alla coscienza di uno sgranarsi privo di senso degli istanti (tempo degli orologi), si sovrappone l'esperienza di una durata intelligibile e ricca di senso per il soggetto. La relazione del soggetto con gli oggetti del mondo o del pensiero (configurazioni percettive o immagini mentali) è indissociabile dall'esperienza di una esistenza modale fatta di una successione organizzata, «armonica», di stati tensivi, di natura timica e foricamente sovradeterminati.
Da un punto di vista teorico, il ritmo si presenta come un sintagma organizzato di stati tensivi: attesa, distensione per l'attesa soddisfatta, sorpresa e disorientamento per una attesa delusa, scoperta infine ed inversione euforica delle tensioni accumulate nella fase inventiva dello «smarrimento». I diversi sintagmi ritmici sono la manifestazione della dimensione sintattica del linguaggio impressivo.

Anche se è fondamentalmente legato alla dimensione temporale, il

ritmo non è privilegio esclusivo dei testi linearmente organizzati sull'asse delle successioni, come la musica, la poesia o il cinema. Il ritmo anzi è elemento costitutivo di ogni discorso estetico, musicale, pittorico o architettonico.
La tensione della linea di un campanile (penso ad un testo della *Recherche* di Proust) dipende dalla particolare relazione percettiva che dà vita a un soggetto e a un oggetto. L'esperienza del ritmo, come quella della relazione impressiva, non ha un carattere prevalentemente soggettivo o oggettivo: le proprietà ritmiche di un oggetto, di una configurazione eidetica, non sono dissociabili dall' esperienza che il soggetto ne fa, come a dire che la percezione è, in questo caso, logicamente anteriore ai termini che relaziona.
Il fatto che il contemplatore proietti sull'oggetto contemplato i propri stati non significa che questi stati siano senza riscontro nella configurazione eidetica dell'oggetto.
L'esperienza ritmica che nasce dalla contemplazione di un colonnato o di una serie di arcate presuppone uno *stato percettivo* particolare che determina la costituzione e l'apprensione delle configurazioni visive oggettive. Non dipende, come si è creduto (e come qualcuno crede tuttora), dai soli movimenti oculari.

Scheda 12

Diverse dalle attese precondizionate, di carattere convenzionale, socialmente determinate da situazioni e contesti, esistono attese puramente formali (relazionali) istituite dalle ripetizioni osservabili in un singolo testo. La semplice successione di termini discreti (lessemi, modi di dire, locuzioni, figure o configurazioni del mondo naturale) basta a determinare tra questi una relazione (verificabile nel solo testo) di dipendenza orientata. Il carattere relazionale dei parallelismi, intesi come ripetizione identica di una successione di termini (a,b,c,d/a*b*c*d*) trova conferma nel fatto che la presenza di permutazioni, di natura chiastica (a,b,c,d/a*b*d*c* o d*c*/b*/a*) anziché disturbare o impedire la percezione di una iterazione, la conferma e, dato il carattere sistematico delle permutazioni possibili, l'arricchisce di una nuova dimensione. L'attenzione portata alle figure chiastiche, quali manifestazione di una forma di ripetizione, segna infatti un notevole progresso cognitivo, dato che si passa dall'osservazione di mere iterazioni fattuali ad una coscienza combinatoria, relazionale, del «reale».

Istituita una norma testuale grazie a qualche ripetizione, creato in

altri termini lo stato iniziale di attesa (che funge, per così dire, da modello di previdibilità), ogni scarto nei confronti di questa norma provoca sorpresa, suscita una delusione di natura cognitiva, non tanto per l'oggetto stesso che non si è attuato quanto per l'errore di previsione e il difetto di previdibilità attribuibili ora al soggetto, ora all'oggetto, o comunque ad un rapporto sfasato dell'uno con l'altro. Basta questo a spiegare come tale sorpresa possa esser vissuta con un senso di smarrimento e comunque di disagio: il mondo, il testo, quando non si conforma al contenuto dell'attesa, appare privo di coerenza e comunque non intelligibile.
La crisi così aperta (crisi di fiducia del soggetto verso sé stesso e nei confronti del mondo, poiché, al livello conoscitivo dell'esistenza timica, non si pone la questione del fondamento oggettivo o soggettivo del mancato incontro dell'Io e del Non-io) non si può prolungare.
Non c'è altra via di scampo che scoprire un nuovo ordine al mondo e alle sue manifestazioni, che diverso dal precedente lo faccia tuttavia apparire come un caso particolare di esso.
La scoperta di un tale ordine, per definizione, distinto da quello atteso, sbocca in un sentimento di gioia. Anche il rapporto con il tempo, si rinnova fondamentalmente: al senso di sgomento di chi è travolto dallo sgranarsi insignificante dei momenti succede quello di un tempo vivo e pieno per il senso di partecipazione all'ordine intelligibile che organizza il divenire. Vissuta come estasi, accesso improvviso, *hic et nunc*, a quanto sta al di sopra del divenire, la voluttà estetica è, per natura, conoscitiva o contemplativa, nel senso di una «theoria mundi».

Il sintagma, *attesa + sorpresa + ricupero*, proprio degli effetti di ritmo, corrisponde all'attuazione nella durata di una struttura di per sé acronica. Parafrasando quanto Lévi-Strauss afferma del mito, si potrebbe dire, in questo senso, delle opere d'arte che sono, per la loro struttura ritmica, delle «macchine» destinate a negare il tempo.
La ripetizione di una configurazione visiva non produce effetti ritmici diversi dalla ripetizione di forme verbali o di motivi poetici, narrativi o musicali.
Trattandosi però di oggetti plastici, conviene tener conto di un secondo tipo di attesa, diverso da quello istituito dalla «norma testuale».

Per poter parlare utilmente di un testo plastico, conviene introdurre, in maniera esplicita, la distinzione tra spazio rappresentante e spazio – o oggetto spaziale – rappresentato. L'espressione «spazio rappresentante» si riferisce alla superficie della tela, dello schermo o della pagina vergine in quanto essa viene spontaneamente dotata di un'artico-

lazione propria, anteriormente all'apparire del primo elemento pittorico, filmico o fotografico. Il tracciato virtuale, molto probabilmente conforme alle condizioni di costruzione della percezione visuale, basta a determinare delle attese indipendenti da quelle prodotte dai dispositivi ritmici: corrisponde ad una specie di griglia virtuale che definisce posizioni e direzioni con le quali le posizioni e le direzioni dello spazio enunciato e degli oggetti dello spazio rappresentato vengono necessariamente a trovarsi in un rapporto di coincidenza o di non-coincidenza e di contrasto. La percezione (specialmente quando non è cosciente) di rapporti di coincidenza o di non-coincidenza tra la rete di direzioni virtuali (diagonali, mediane, ecc.) instaurate dalla costruzione percettiva di un quadrato o di un rettangolo determinato e le organizzazioni dello spazio rappresentato è, a sua volta, fonte per il soggetto di modulazioni degli stati tensivi, di natura timica.
L'organizzazione percettiva dello spazio rappresentante non definisce una vera e propria norma, condiziona invece l'esistenza di un campo di attese più o meno intense, più o meno definite a seconda del grado più o meno elevato di virtualità o di probabilità. La loro attuazione dipenderà in ogni caso dalla interazione con il dispositivo formale dello spazio rappresentato. All'interno di un'organizzazione discorsiva, il gioco di questi scarti e di queste coincidenze crea un alternarsi di tensioni e di distensioni che, oltre a contribuire alla produzione di effetti simili a quelli del ritmo, conferiscono un carattere dinamico alle forme plastiche creando, all'occorrenza, l'illusione della stasi o del movimento: la roccia è ferma, questa figura cammina, l'uccello vola, l'acqua scorre.

Scheda 13

A verifica di questi elementi teorici, sfrutterò per cominciare, trasponendolo in italiano, un esempio verbale tolto da una poesia dell'amico Pierre Chappuis che permetterà di illustrare, tra l'altro, il fenomeno del parallelismo quale generatore di ritmo.
Si tratta di due versi che occupano ognuno la posizione terminale in una delle due strofe di un breve componimento. Ognuno consta di due lessemi distribuiti su una serie di sei posizioni metriche:

toccato, toccata

e

abbagliato, nulla

Le due paia di parole così accoppiate sono tra loro in un rapporto di parallelismo. Spetta al lettore interpretare tale rapporto formale sul piano dei contenuti come una trasformazione in atto e/o percepirlo quale evento di natura timica, nell'ordine del ritmo.

Mentre il primo verso comporta la ripetizione dello stesso participio aggettivo, con la sola differenza del genere: «toccato, toccata», il secondo, pur iniziando anch'esso con un participio aggettivo, si conclude con l'inattesa apparizione di un avverbio («abbagliato, nulla»). Contrariamente ai termini della prima serie, le parole «abbagliato» e «nulla» non sono isometriche: la prima è di quattro, la seconda di tre sillabe.

Pur non essendo controfattuale, questo tipo di descrizione non è adeguato alla natura dei fatti: non rende conto dell'attesa creatrice di eventi patemici riconducibili al fenomeno del ritmo e suscitata dall'organizzazione discorsiva delle parole. In realtà, l'apparire della sequenza «abbagliato» + «nulla» attua le diverse possibilità di scarto rispetto all'attesa determinata dalla sequenza («toccato, toccata»): non rispetta né l'isonimia, nè l'appartenenza delle parole alla stessa classe di parole, e neppure l'isometria. Data la forma discorsiva, il gruppo di quattro sillabe della prima parola viene recepito come superiore a tre, o meglio come *eccessivo*, mentre quello di due sillabe della seconda manifesta un difetto relativamente alle tre sillabe di «toccato», o alle quattro di «abbagliato»...

La percezione dello scarto, per eccesso o per difetto, è valutabile in sensi contradditori: in modo positivo, quale evento che libera dalla monotonia di un'esistenza condannata all'aforia, o negativamente, come perdita della buona misura quale condizione di un giusto rapporto con il «reale.

Per quanto semplice appaia, l'enunciato di quattro parole scelto per esemplificare i concetti di ripetizione, parallelismo, attesa e ritmo, dà luogo, virtualmente, ad eventi enunciativi di natura impressiva che, correlati alle trasformazioni semantiche, producono le cosidette operazioni semi-simboliche caratteristiche del linguaggio estetico. Affettivamente percepiti, eccesso e difetto sono omologabili con il contenuto semantico dei lessemi contrapposti: «abbagliato» fa riferimento ad un eccesso di impressione visiva mentre «nulla», nel determinato contesto, manifesta, contrastivamente, l'assenza di qualsiasi sensazione. Dal momento che vengono integrati nel contesto di relazioni di un discorso, anche gli enunciati più semplici in apparenza appaiono come la traccia di operazioni enunciative complesse e tra loro artico-

late. Considerate le trasformazioni che fanno del secondo enunciato una «versione» del primo, questo è leggibile su due livelli correlati, quello delle rappresentazioni semantiche e quello delle modulazioni timiche del soggetto. È possibile notare la correlazione delle due letture simultanee sotto forma di un'omologia:

superiore: inferiore alla norma metrica:: eccesso: difetto di sensazioni

che mette in evidenza il funzionamento semi-simbolico dei discorsi estetici. Ricordo che si parla di linguaggio semi-simbolico quando, in un determinato discorso, vengono sistematicamente omologate opposizioni del piano dell'espressione con opposizioni del piano del contenuto.

Scheda 14

Verifichiamo l'applicabilità dei nostri modelli ai testi visivi. Come già detto, i fenomeni del ritmo non sono dipendenti dalla natura lineare o meno della manifestazione discorsiva. Avrete già notato, in dipinti del '400, per esempio, la presenza di uccelli in volo, senza però interrogarvi sul come e il perché dell'effetto prodotto: l'illusione (consentita) è tale da suggerire efficacemente il movimento delle ali come l'allontanarsi o l'avvicinarsi degli uccelli in rapporto a un determinato punto di riferimento. Lo stesso modello che ci ha consentito di trattare due coppie di parole parallele renderà conto di effetti visivi di questo tipo.
I parallelismi geometrici come quelli verbali, sono atti a suscitare dei sistemi di attese e di scarti. Date due linee parallele, il mancato parallelismo di una terza occorrenza è risentito, all'interno della totalità del dipinto, della fotografia o della pagina illustrata di una rivista, come uno scarto: lo stato soggettivo di tensione che corrisponde a questo viene proiettato sulle figure del mondo rappresentate, sulle configurazioni eidetiche tanto da conferire movimento e dinamismo a questi «oggetti» di per sé inerti.

Nelle arti visive, non è il movimento, il dinamismo a creare il ritmo, ma viceversa, il ritmo a produrre il «movimento» (esitante, rapido o lento, ecc.) per la mediazione di stati tensivi vissuti dal soggetto.

Scheda 15

Le pagine delle riviste illustrate si presentano come testi sincretici, verbali e visivi. Nei casi peggiori, testo stampa e immagine sono sem-

plicemente giustapposti, qualche volta invece si presentano come felicemente integrati. Dipende dall'arte del layout man.

La copertina di *Vogue*, del mese di gennaio scorso, ci fornisce, mi sembra, un esempio di riuscita integrazione. Essa procura un senso di equilibrio, un sentimento di soddisfazione immediata, di cui si cercherà di esplicitare alcune ragioni.
Non esiste, a dir vero, un'unica strategia per raggiungere la necessaria coerenza discorsiva. Comunque uno dei fattori d'integrazione, nel discorso globale, di testi verbali e di immagini, è la comune natura del principio di intelligibilità, o di coerenza, cui fanno capo. Più della sostanza dell'espressione visiva, acustica, importa la natura dell'apprensione dominante, sia essa molare, opposizionale o impressiva.

Una superfice, quadrata o rettangolare, viene spontaneamente munita, nell'atto della percezione, di un centro dove convergono diagonali e mediane virtuali. Non ci sarà obliqua iscritta in questo quadrato o rettangolo, la cui inclinazione non venga riferita a quella delle diagonali.

Le dissimmetrie del rappresentato sono necessariamente relazionate – anche all'insaputa di chi percepisce – con la rete di direzioni definite sia dal centro sia dalla periferia dello spazio rappresentante. All'interno del campo di attese proprio di un formato (non si tratta quindi di un «tracciato regolatore» quale sistema di determinazioni formali specifiche di un'opera determinata) di struttura simmetrica e rettilinea, si possono creare, per contrasto, effetti di dissimmetrie, introdurre linee curve, spezzate, interrotte, a zig-zag ecc., suggerire direzioni e orientamenti che saranno percepiti, costruiti, come altrettanti «scarti» relativamente all'organizzazione dello spazio rappresentante.

Scheda 16

Abbozziamo una descrizione minima della copertina di *Vogue* cercando di illustrare il valore operativo dei concetti teorici fin qui introdotti: pluralità delle apprensioni (molare, semantica, impressiva), organizzazione discorsiva, ritmo, ripetizione, parallelismo, attesa, ... e consideriamo, per cominciare, i cinque elementi propriamente tipografici.
In alto, com'è ovvio, troviamo il nome della rivista riconoscibile quale sigla dal lettore. All'estrema sinistra, raggruppate in un blocco di

quattro righe, le scontate informazioni, di mese, annata, numero e prezzo. A destra, nella parte inferiore, su una riga isolata, in piccole maiuscole, quasi a guisa di firma: ABITO ALBERTA FERRETTI. Infine, lungo il lato sinistro della pagina, su una colonna leggermente rientrata, l'equivalente di un titolo (non è un sommario) del numero 485 della rivista seguito, in tipi più piccoli e più leggeri, dalla menzione: «in allegato, dossier sfilate».
Per il suo carattere di sintagma nominale e per la sua disposizione tipografica (si sgrana in una serie di parole isolate disposte a colonna) appare già come un enunciato che non abbia solo funzione informativa. Oltre che a caratterizzare e a valorizzare la moda del 1991, esso sembra destinato ad orientare l'attenzione del lettore sulle proprietà percettive del testo proposto al lettore, sulle scelte grafiche – di tipi, di dispositivo tipografico – come sugli aspetti metrici, fonici ed accentuali delle parole convocate. Più che un annuncio del «contenuto» della rivista è una introduzione ed un invito ad un determinato tipo di lettura.
Soffermiamoci un attimo su questo «componimento» disposto su sette righe. Sia per il dispositivo tipografico e la natura nominale dei sintagmi che per il carattere paratattico della costruzione, esso evoca un certo tipo di poesia moderna. Unico testo della pagina ad essere distribuito su una successione verticale di linee, induce il lettore a rinunciare ad una lettura esclusivamente referenziale ed ad abbandonarsi al piacere di una apprensione semantica ed impressiva, attenta alle similitudini come alle opposizioni, di natura percettiva e semantica.

Il nostro «poemetto» si articola visibilmente, per l'alternarsi dei tipi, in due parti, «NEO/classico/etnico/floreale» e «NEW/AGE/1991» equivalenti alla maniera della definizione e della denominazione corrispondente. Ognuno di questi sintagmi inizia con i caratteri N+E di una parola formata da tre lettere majuscole che è espressione, greca o inglese, del concetto di novità. Da un punto di vista tipografico, la rottura è fortemente marcata tra NEO e i susseguenti aggettivi, scritti in caratteri minuscoli di un tipo più piccolo: la serie ternaria di questi tende a costituirsi come un sintagma enumerativo. In questa sua posizione, «NEO» sembra implicitamente prefissato ad ognuno degli aggettivi: «neo classico»/ [neo] etnico/ [neo] floreale».

La successione di termini, «classico / etnico / floreale» ha le proprietà delle enumerazioni, definite come *sintagma seriale* (i sintagmi seriali sono enunciati completi, relativamente autonomi, caratterizzati da una struttura discorsiva, indipendente dalle strutture linguistiche). In

conformità a quanto si osserva generalmente in enumerazioni a tre termini, *a*, *b*, *c*, l'organizzazione attua una struttura ritmica, *a* e *b* sono legati da una equivalenza metrica e/o fonica, che non viene rispettata dall'ultimo termine, *c*. Dopo la ripetizione dello schema trisillabico con accento di prima delle due prime parole in *-ico*, sopravviene, a contraddire l'attesa così creata, un aggettivo quadrisillabico con accento di terza in *-ale*.
A rafforzare l'effetto di contrasto, e di sorpresa, notiamo il fatto che «floreale» è l'unica parola della serie a non includere occlusive e a presentare, invece, una dieresi e la ripetizione di una vocale. Oltre a predisporre il lettore ad un'apprensione specifica, opposizionale e ritmica, dell'oggetto-pagina e, in particolare, della figura centrale della modella rivestita dall'abito firmato Alberta Ferretti, questi giochi sul significante hanno una propria pertinenza ritmica.

La costruzione della coerenza semantica del sintagma enumerativo presuppone che si interpreti, in termini di similitudine e di opposizione (o di equivalenza semantica) il rapporto di *b* con *a* e quello di c con il gruppo *a*+*b*. Ci conviene attribuire ad ogni elemento della serie valori che soddisfino alle condizioni di intelligibilità del sintagma seriale nel suo insieme.

Ritroviamo, come era previdibile, sul piano del contenuto, la forma di libertà ludica osservata alla «superficie» del testo. «Classico» e «floreale» fanno virtualmente riferimento a due noti momenti della storia degli stili. Riferimento questo privo da qualsiasi intenzione didattica o pedantesca. Conformemente all'uso corrente della parola, improntata alla sobrietà, «classico» evoca, una perfezione elegante di valore quasi universale. Aggettivo più «concreto» dei precedenti, «floreale» è l'unica parola della serie ad implicare, per il suo radicale, la dimensione figurativa del mondo. Si riferisce ad un uso stilizzato di forme e di colori ispirati al mondo vegetale e, più genericamente, alla natura. A quale effetto di senso lo destina la sua posizione terminale, nel contesto di «classico» e di «etnico»? Per poterlo dire, bisogna prima superare la difficoltà creata dall'apparizione di «etnico», che sembra difficilmente integrabile ad una isotopia degli stili e della moda. Fra i diversi valori registrati dal dizionario, riterremo pertinente al nostro caso quello afferente all'uso della parola «etnico» in sintagmi quali «aggettivo, sostantivo etnico» e cioè, atto a specificare «l'appartenenza a una comunità nazionale [...] o a un determinato luogo (per es. *fiorentino, canadese*)». Se «neo/classico» vale a celebrare l'apparizione di una versione nuova, inedita, di una perfezione stilistica universale, «[neo]/etnico»] dovrebbe attribuire, per contrasto,

alle diverse manifestazioni della moda del 1991, una varietà non aleatoria, per così dire «motivata», riferibile comunque a una determinata «etnia» o a un determinato luogo.

«New age» sfrutta l'attualità d'una ideologia di moda, per celebrare l'attualità e la novità di una moda «tout court», quella del 1991: universale senza monotonia, improntata alle diversità «etniche», la moda di quest'anno propone il paradigma di un rapporto con la natura culturalizzato, stilizzato, sorta di unione ossimorica di naturalezza e di *chic*.

Scheda 17

Centrata sull'asse verticale della pagina la figura dell'indossatrice nella posa classica della modella, in piedi, di fronte con un leggero sbilanciamento del bacino e con una gamba liberata dal peso del corpo portata in avanti. La disposizione della testa e delle membra delimita una siluetta dai lati dissimmetrici fortemente contrastanti dal punto di vista eidetico.

Date le loro posizioni, la testa (voltata a destra) e il braccio sinistro (proietta il gomito lontano dal corpo al quale torna per dare appoggio al pugno chiuso) si iscrivono su uno stesso piano perpendicolare allo sguardo dell'osservatore presupposto.
Priorità quasi assoluta è data – almeno per quanto riguarda la parte superiore del corpo, tagliato a metà coscia – alle dimensioni della verticalità e della lateralità, quelle definite dal formato della pagina. Per quanto concerne la terza dimensione, questa è più suggerita che rappresentata. L'espressione della prospettività si riduce a quei pochi elementi destinati ad evocare il volume del corpo: l'ombra portata – ridotta e quasi lineare, data l'ubicazione della fonte luminosa molto elevata e leggermente decentrata a destra rispetto alla modella, – e la posizione del braccio destro – ripiegato, col gomito in parte nascosto dal fianco, mentre la mano s'innalza all'altezza del seno a cogliere un fascio di capelli – che contrasta con l'avanzamento obliquo, divergente dall'asse della prospettività, della gamba sinistra.
Non mancano all'appello le oblique. Non diversamente però dalle verticali e dalle orizzontali, vengono ad integrarsi nella composizione generale della pagina. Quelle dominanti hanno l'inclinazione delle diagonali definite dal formato o della [V] di «Vogue». L'incontro di linee o di direzioni oblique forma, localmente, una serie di angoli retti dei quali il più vistoso è senza dubbio quello formato dallo scaglione

giallo situato al centro della pagina e del busto. La stessa configurazione ortogonale ed obliqua si ritrova, per simmetria centrale e per traslazione, a tre riprese: percorrendo la figura dall'alto in basso e dalla sinistra verso la destra, si osservi l'angolo formato dalla direzione generale del profilo del viso con la linea della spalla destra, il triangolo delimitato dal braccio che, allontanandosi dal tronco torna ad appoggiarsi al fianco sinistro, infine, più suggerito che effettivamente delineato, l'angolo che risulta dall'intersezione della linea ideale definita dalle nocche della mano puntata sul bacino e della leggerissima curva disegnata dall'orlo della veste sulla coscia protesa.

Scheda 18

La dissimmetria voluta della figura produce una siluetta caratterizzata da contrasti di carattere topologico, eidetico e spaziale. Alla compattezza e alla sinuosità del lato sinistro si oppongono nel lato destro l'aspetto articolato ed angoloso della linea del braccio, dell'inguine rientrante e della gamba avanzata. L'orientamento di questo contrasto s'inverte chiasticamente all'altezza della testa voltata sulla spalla: in perfetto contrasto con la curva quasi circolare, a destra, della scatola cranica, le linee rotte del profilo sono a sinistra.

Contrasti ed opposizioni, di per sé, non conferiscono dinamismo alla figura. Creano varietà senza pertanto determinare le attese che, proiettate sulla figura, vengono interpretate quali tensioni. Queste dipendono, come abbiamo visto, dal rapporto di concordanza o di non concordanza tra le organizzazioni degli spazi rappresentante e rappresentato e dall'ordinamento ritmico di ripetizioni creatrici di norme e di scarti.

La figura dell'indossatrice riproduce, a una scala superiore, il testo stampa del titolo-poemetto che sembra racchiuso all'interno della superficie rettangolare che occupa e, occupandola, definisce. Come a soddisfare un bisogno di similitudini e di differenze, l'immagine della modella che gli sta accanto (e quasi lo considera), staccandosi sullo sfondo bianco della pagina, si iscrive anch'essa, senza tuttavia rimanervi inclusa, in una striscia insieme ideale e precisamente accertabile, i cui limiti sono forniti dall'allineamento di punti topologicamente pregnanti: estremità, tangenze o intersezioni di linee.
Come a segnalare che il lettore percorre la pagina dall'alto in basso, è la testa a comportare gli elementi più determinanti per l'identificazione della persona. Il punto che s'impone con maggiore evidenza è

sempre situato sui confini superiori della siluetta. Bastano, come si sa, due punti a definire una retta. Quando un terzo punto viene a confermarne l'esistenza, questo appare meno pregnante e determinato con minore precisione dei primi due.

La scelta dei punti non è abbandonata all'arbitrio di decisioni individuali. I punti di riferimento, o punti *nodali*, sono particolarmente pregnanti e costituiscono per il lettore veri e propri eventi percettivi: si tratta di punti estremi, situati su un confine, di punti di contatto o di intersezione.

Nel nostro esempio definiscono i limiti esterni, o confini, per altro equidistanti dall'asse di simmetria della pagina di copertina, del rettangolo ideale relativamente al quale si osserveranno, sotto forma ora di eccedenze, ora di rientranze, degli scarti spontaneamente interpretati come tendenza centrifuga o centripeta.

Precisiamo la nostra descrizione dei confini della striscia che fa da norma presunta alla figura:

> la frontiera sinistra è determinata dai tre punti seguenti:
> – la cima della fronte limitata dalla superficie dei capelli,
> – il punto d'incontro della linea esterna del braccio con quella del fianco,
> – il punto in cui l'obliqua della coscia si converte in una verticale che coincide con la retta già definita.

La frontiera destra corrisponde alla retta che passa dai punti seguenti:

> – il limite esterno superiore della spallina, laddove questa incontra la linea del braccio,
> – la punta dell'angolo costituito dall'incontro della nocca del dito mignolo e del bacino.

L'esistenza di questo rettangolo ideale determina delle attese percettive, per cui ogni scarto nei confronti dei suoi confini determina nel lettore una tensione, per minima che sia, che, attribuita a questo o a quest'altro elemento della configurazione visiva, gli conferisce un certo carattere dinamico. Eccedenze e rientranze vengono interpretate, o percepite, rispettivamente come tensione espansiva, centrifuga (tanto più forte se si verifica sul lato compatto della figura) o come mossa di ripiegamento (all'altezza dell'inguine, a destra), di natura centripeta.

Questa descrizione è consona ad una lettura «estetica». Anche se, ovviamente, tiene conto dal sapere (enciclopedico) sulla configurazione del corpo umano, essa presuppone la predominanza delle apprensioni semantica ed impressiva del significato. I prodotti della moda (anche un vestito è un testo!) sono oggetti di valore estetici, o lo devono diventare agli occhi di un virtuale acquirente.
A garantire i valori estetici dei prodotti della moda ci vuole la firma di un creatore individuale, non basta il riferimento ad una marca, garante invece, nella nostra cultura, della *qualità* (del materiale adoperato, del grado di rifinimento, della resistenza al logorio, del carattere funzionale) dei prodotti industriali di ogni natura, tessili, del «prêt-à-porter», alimentari, tecnici, ecc.
A destra, in basso, l'ultimo testo stampa della copertina salva dal generale anonimato degli altri testi, visivi o verbali, il solo abito: «ABITO ALBERTA FERRETTI».

Trasformare un capo di vestiario in oggetto estetico, a questo mira senza dubbio il testo sincretico e complesso della copertina di *Vogue*. Dato tuttavia che i valori estetici, contrariamente ai valori economici, non sono oggettivabili, ma dipendono tutti dalla natura estetica della relazione tra soggetto e oggetto, l'unico modo di raggiungere questo scopo consiste nell'indurre una lettura estetica del testo nel suo complesso. Non è possibile limitare la valorizzazione estetica al solo abito, quale parte del testo, se il testo nella sua globalità non si presta alla doppia apprensione, semantica e impressiva, del senso, caratteristica degli universi estetici.

Ci si è astenuti dall'attirare l'attenzione sulla sola figura dell'indossatrice e ancora meno sull'abito che lei riveste. La copertina di moda non svolge, in primo luogo, una funzione informativa, di tipo referenziale, non si tratta della copertina d'un catalogo di vendita di biciclette per posta.

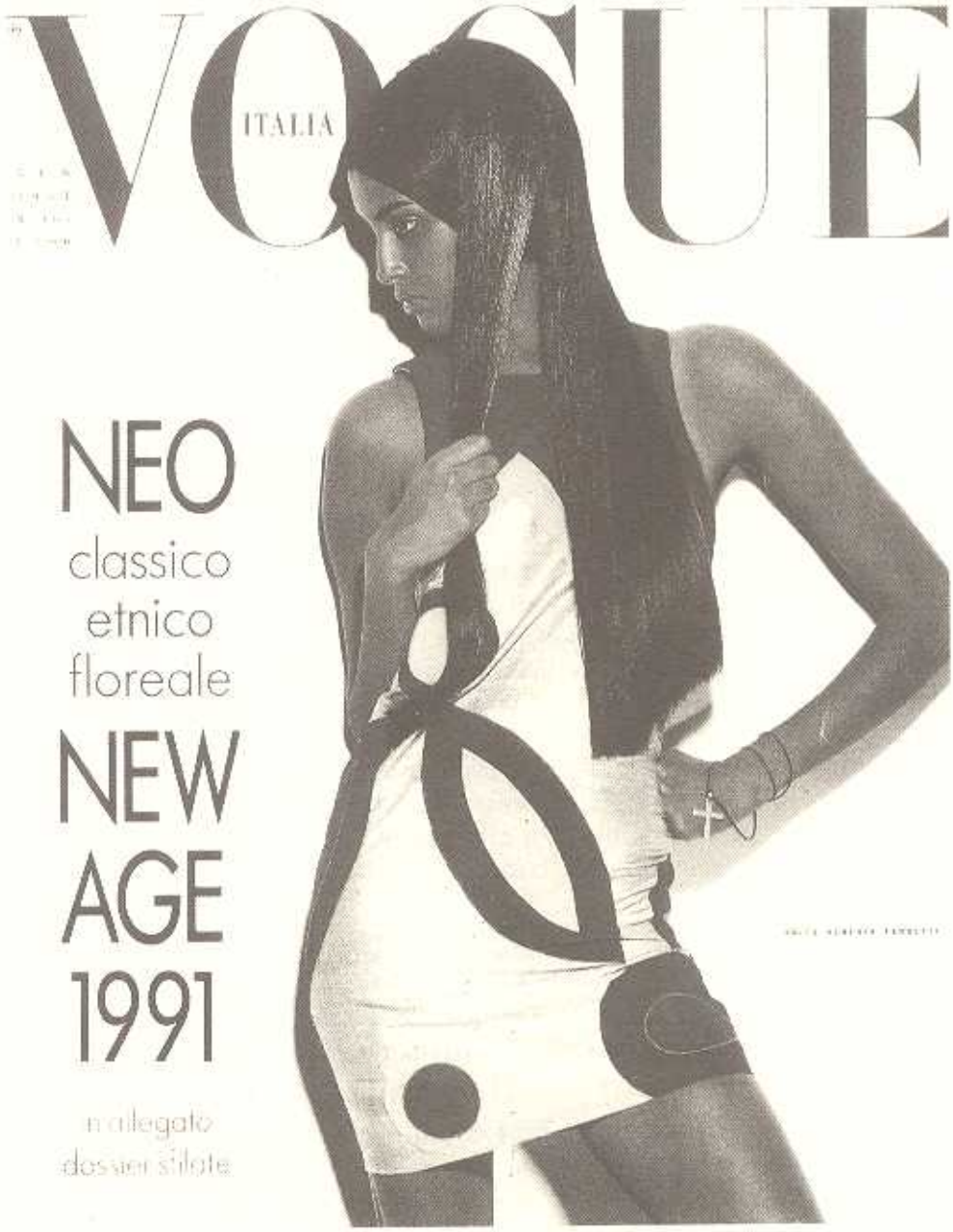
Detto questo, i discorsi della moda non appartengono alla classe dei discorsi estetici veri e propri, in quanto rimangono fondamentalmente al servizio di fini industriali e/o economici. Ricuperando i valori di natura estetica attuati nell'atto della loro lettura, li investono in oggetti lanciati sul mercato. Essi cercano, in altri termini, di stornare a profitto dei valori economici i valori estetici.

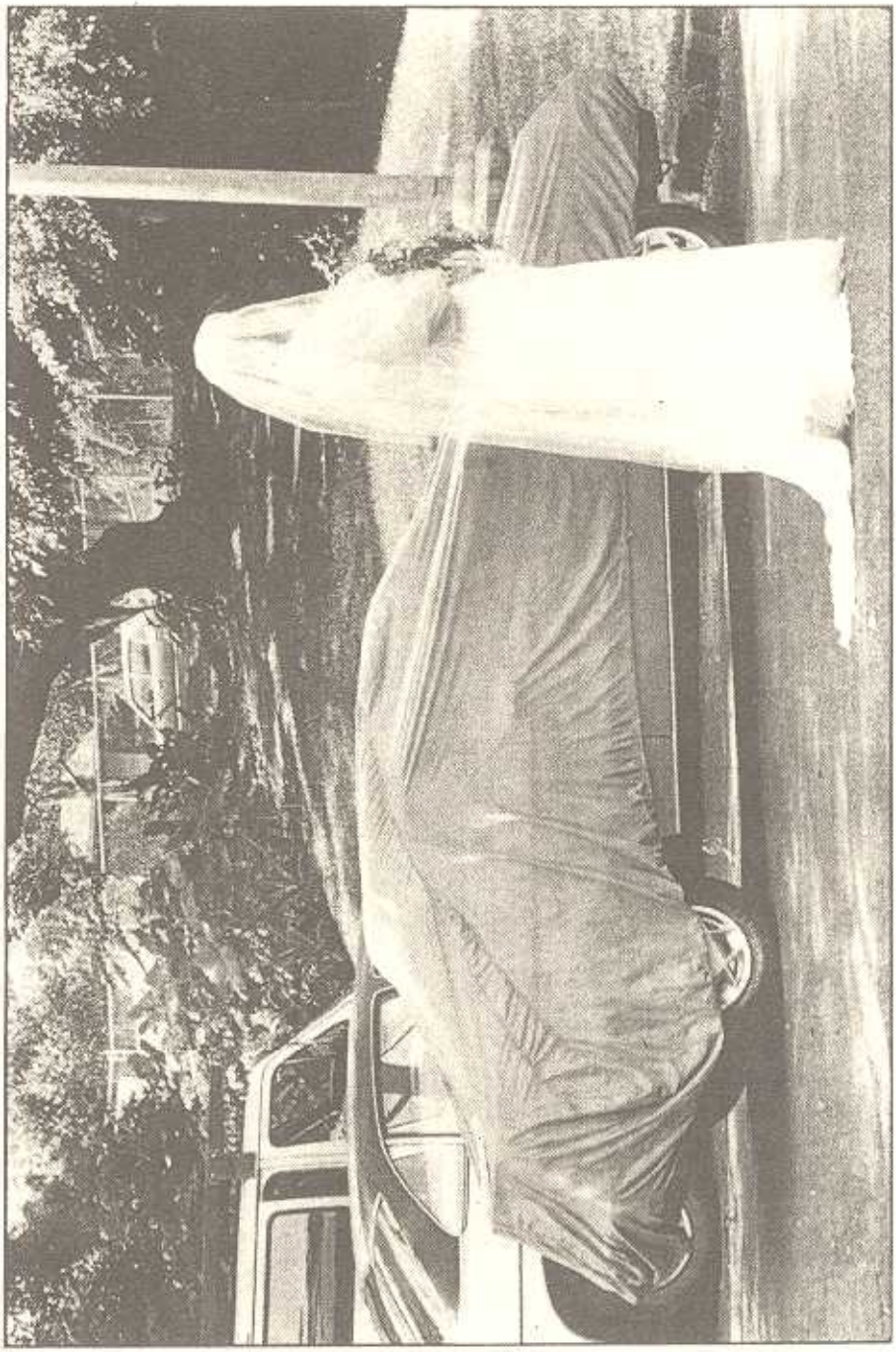
Il testo sincretico della nostra copertina non ostenta un oggetto come tale. Subordina la sua immagine alla produzione di effetti, e quindi di

valori, estetici: in realtà però, con l'intento più o meno nascosto che il lettore investa questi valori in un oggetto assente e tuttavia accessibile all'amatore.

Università di Zurigo

Jacques Geninasca


VOGUE
ITALIA
NEO
classico
etnico
floreale
NEW
AGE
1991
in allegato
dossier stilate



A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica Sémiotique narrative et discursive, Rhétorique, Semiotics of narrative and discourse, Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-l Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethn Linguistics)
D	**E**	**F**
Semiotica letteraria: mitologia e folklore; poetica Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique, Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics	Semiotiche auditive, Sémiotiques auditives, Audio Semiotics	Semiotiche visive e audio-visiv Sémiotiques visuelles et audio-v Visual and audio-visual Semioti