RIV SEM DOCDI
2006

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Tiziana Migliore

Miroglifici. Un modello di lingua nelle logiche dell'arte

Università di Urbino
"Carlo Bo" - Urbino (Italia)

356
settembre 2006

serie F

Miroglifici. Un modello di lingua nelle logiche dell'arte

**documento di lavoro*

«Il testo estetico è un meraviglioso meccanismo organizzato che genera lingue di un tipo speciale» (Lotman 1972)

Questo documento invita a riflettere sull'identità che possiede, in pittura, l'equivalente di un dizionario della lingua verbale. L'esperimento è inedito: nel dominio dell'arte non è mai stato proposto, fino ad ora, un lessico di *voci* visive. Dalle indagini sulle produzioni artistiche di epoca moderna e contemporanea sono spesso venuti a galla motivi ricorrenti, regolarità, configurazioni costanti. Pensiamo ai repertori di René Magritte, ai leit-motiv di Giorgio De Chirico, alle "ossessioni" di Salvador Dalì, alle invarianti di Picasso. È possibile però ottenere, rispetto alle norme e alle prassi dei sistemi linguistici, un livello di commensurabilità tale da poter parlare di equivalenza? È la domanda che poniamo al lettore.

Si ritiene che l'arte non possa ambire alle condizioni di una lingua, che vigano tutt'al più tattiche, leggi e principi compositivi legati alla proposizione di valori all'interno della singola opera. Anche Émile Benveniste, nel 1974, avallava l'idea. Nel noto passo del secondo volume dei *Problèmes de linguistique générale*, il teorico asseriva infatti: «*L'art n'est jamais ici qu'une œuvre particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de "réponse" à attendre, ni de contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer, selon des critères, conscientes ou non, dont la composition entière porte témoignage et devient manifestation*». Nutriamo invece la convinzione che il visibile possa anelare alla creazione di universi di senso di maggiore respiro, paradigmi dotati di coerenza interna e che si evolvono secondo dinamiche e funzionamenti specifici. Paul Klee — afferma Fabbri (2000) nell'accurata lettura di *Sphinxartig* (1919) — ha costruito un proprio linguaggio, un dizionario di immagini, senza essere avaro di indicazioni. Resta il problema della sintassi — prosegue Fabbri — ovvero della messa in correlazione degli elementi all'interno della singola opera o gruppo di opere. «Sergej Ejzenštejn (1963-1970)[1], che non se ne era occupato, pensava erroneamente che Klee proponesse una nuova iconologia fatta di segni a significati emozionali fissi, un "alfabeto dei sentimenti"». Accogliamo allora la sfida, greimassiano-fabbriana, della descrizione ana-

litica, primo passo per una semiotica a fondazione semantica. Solo l'indagine sul campo può, da un lato, verificare la solidità dei sistemi artistici (architettura delle componenti, cristallizzazioni come esito di combinatorie sintattiche, assi di pensiero dominanti), dall'altro ponderarne i rapporti con la lingua modellizzante "primaria", mostrando analogie, antitesi, incomparabilità.

Il saggio riprende, a grandi linee, l'argomento della nostra ricerca di tesi[2], volta a ricostruire il corpus di figure di un singolare idioletto artistico, quello del maestro catalano Joan Miró. Nel 1949, in un breve articolo dal titolo *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Raymond Queneau notava, nella produzione del maestro catalano, la ricorrenza di configurazioni e di tratti costanti; tentando di decifrare quei segni e studiandone le caratteristiche plastiche, coniava il termine *miroglifico* e definiva il *miró* «una lingua che bisogna imparare a leggere e di cui è possibile fabbricare un dizionario». Ma il progetto rimaneva con lui solo allo stadio di una grande intuizione. Queneau esplorava infatti, a quel tempo, unicamente i risultati dei processi creativi di quella lingua; ignorava l'esistenza del vasto repertorio di disegni poi consegnati dall'artista, nel 1975, alla *Fundació* di Barcellona da lui istituita. Si tratta di un'eredità di quasi cinquemila avan-testi ad opere d'arte -- schizzi, abbozzi, prove frammentarie, studi topologici, bozzetti di approfondimento, bozzetti preparatori definitivi -- in cui vanno riconosciuti l'impronta narrativa di un fare enunciazionale e, in divenire, modi virtuali, attuali e realizzati di esistenza semiotica. Alcuni di questi disegni sono stati riuniti nel catalogo della mostra che si è tenuta a Barcellona nel 1993, in occasione del centenario della nascita di Miró (*Joan Miró 1893-1993*, Fundació Joan Miró). Più di recente, la grande esposizione al Beaubourg (*Joan Miró. La naissance du monde, 1917-1934*), centrata proprio sui quaderni di lavoro del maestro, ha affrancato Miró dalla fama di pittore infantilista, dedito ai principi dell'automatismo, dando invece risalto alla dimensione programmatica delle sue opere. Ma il problema dello statuto dei miroglifici e, più in generale, l'opportunità del delinearsi di un idioma visivo, con la sua grammatica e la sua sintassi e dotato di un lessico autonomo, sono rimasti ignorati.

Dalla saldatura tra l'intuizione di Queneau e il laboratorio di sperimentazione dell'ipotesi artistica allestito da Miró nasce l'occasione di far emergere schema ed usi di un modello di *lingua* peculiare, ma equiparabile ai sistemi di segni naturali. Un modello a tre vertici, che deriva dall'opposizione fondamentale langue/parole di Ferdinand de Saussure arricchita però della dimensione della scrittura, secondo le preziose indicazioni di Jack Goody (1987). Il *miró* presenterebbe una strutturazione del tipo:

Langue (architettura dell'idioma, livello della grammatica: leggi e convenzioni);
Parole (usi discorsivi e mobilità dell'idioma, livello della sintassi: metamorfosi e trasformazioni);
Scrittura (grafia dell'idioma e suoi effetti di pronuncia, ovvero trasposizioni della sonorità).
La partita si gioca soprattutto nell'avanzare una modalità di impostazione insolita per le prassi vigenti in linguistica nella formulazione del genere "dizionario". L'accezione rimane la stessa: lessico come raccoglitore e archivio dei lemmi di un idioma; a rinnovarsi, prendendo il via dalle salienze specifiche di questo codice visivo, è la maniera di raccogliere e di catalogare.

1. Grammatica e sintassi

In linea con il metodo di lavoro del maestro, la ricerca è stata svolta selezionando due canali di analisi: la sequenza, per Miró intertesto di base, e il motivo, unità figurativa transfrastica diventata nel tempo blocco fisso e in grado di emigrare sia in racconti differenti di un universo culturale dato, sia al di là dei limiti di una stessa area culturale[3]. Con questa procedura, esaminando serie di opere come *Interior Holandès* (1928, *Fig. 1*) e motivi quali quello della ballerina spagnola, molto frequentato negli anni (*Fig. 2*), abbiamo ricavato le invarianti del piano della *langue*, i cardini della grammatica dell'idioma. Si riconoscono, nell'impianto di questo sistema artistico: differenze di ruolo nell'impiego del disegno (abbozzo, schizzo, prova topologica, *Fig. 3*), tecniche (collage, pratiche di mise en abîme), materiali di supporto (fogli di quaderno, biglietti del metró, carta straccia, carta igienica, fogli di giornale), varietà di utilizzo della forma visiva verbale (note, appunti, didascalie), categorie a statuto artistico (fantasia, remake, descrizione trasformativa, quest'ultima a partire da opere di altri artisti, *Fig. 4*). La ricorrenza di tipologie nello sviluppo temporale degli eventi legittima il principio di una logica costruttivista nel dominio dell'arte, processata, relativamente alle scelte di poetica del maestro catalano, attraverso l'uso della forma grafica. Il disegno, su significativi materiali di supporto, rappresenta il "tramite magico" per la conversione di un'immagine interna in visibili luoghi di argomento: multifunzionale, talvolta a coloritura estetica, integra nei percorsi operativi le componenti dell'osservazione scientifica e dell'ispirazione artistica. Rispetto alla storia dell'arte, il fare descrittivo della semiotica testuale rivendica qualche avanzamento nello studio della razionalità specifica del linguaggio visivo. Lo avevano allora

auspicato Henri Focillon (1934), per cui le regole più rigorose sono quelle che mettono in rilievo la vitalità inesauribile del disegno, con la ricchezza delle variazioni e la fantasia delle metamorfosi, e in tempi moderni Gérard Genette (1994), il quale estende la questione delle applicazioni preparatorie al regime allografico (canovacci, brogliacci, in generale avan-testi) dei manoscritti letterari.

Fig. 1

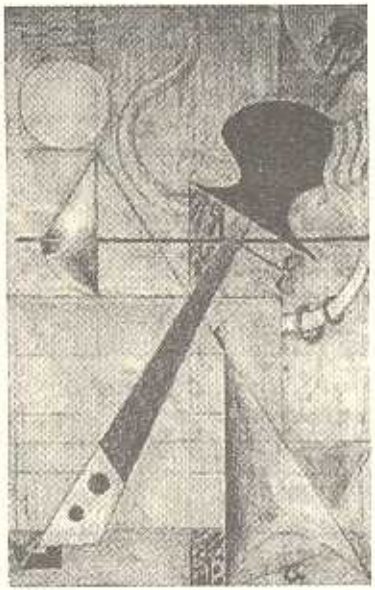


Fig. 2

Fig.3

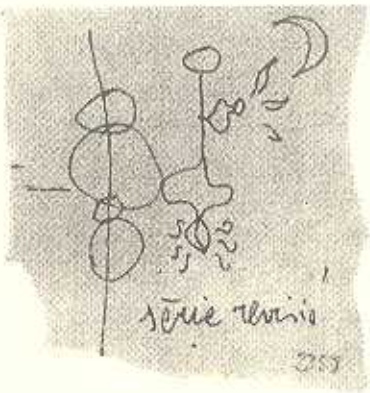


Fig. 4

Ottenuto l'ordito dell'idioma, la grammatica di base, abbiamo tentato di capire quali fossero le trame, i modi di sintassi, l'organizzazione del piano della

parole. Sempre con letture intertestuali a carattere diacronico abbiamo allora esplorato i percorsi delle unità ricorrenti, i miroglifici appunto, per giungere in seguito alla costituzione del dizionario di figure. L'antecedente più importante era, in questa direzione, *Entendre Miró* (1993), la tesi di dottorato di Domènec Corbella. Fatta eccezione per unità come le "natiche", i "denti", le "teste grandi", i "personaggi filiformi", i "personaggi contornati", abbiamo accolto, del lavoro del ricercatore catalano, la classificazione in figure primigenie organiche — l'*occhio*, il *cuore*, il *piede*, la *mano*, il *seno*, l'*organo genitale maschile*, l'*organo genitale femminile* — e figure primigenie cosmiche — il *sole*, la *luna*, l'*uccello*, la *stella*. L'analisi empirica ha rivelato, infatti, che non tutte le configurazioni si ripetevano al punto da diventare norma ed occupare un posto di marche nel sistema. Per contro, rispetto alla compilazione di Corbella, abbiamo aggiunto, appuratane la ridondanza, il termine complesso della *scala dell'evasione*, che riunisce entrambi i membri della categoria, organico e cosmico, e la spirale, che vanta il diritto di negarla per intero, essendo termine né "organico" né "cosmico", una sorta di elemento "neutro". Nondimeno, nell'insieme, anche *Entendre Miró*, pur essendo il migliore tra i dizionari elaborati, si riduceva ad essere una lessicologia, un accumulo di figure prelevate dal loro contesto e sottratte alla loro storia, quindi artificialmente isolate. Corbella espone liste di variabili senza distinguere tra varianti e variazioni (stelle, seni, *Fig. 5, Fig. 6)*, statistiche (*Fig. 7*), diagrammi di soluzioni reali e potenziali (*Fig. 8*).

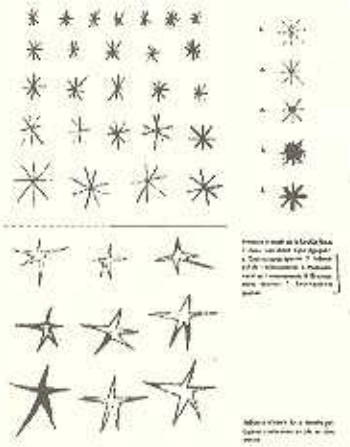


Fig. 5

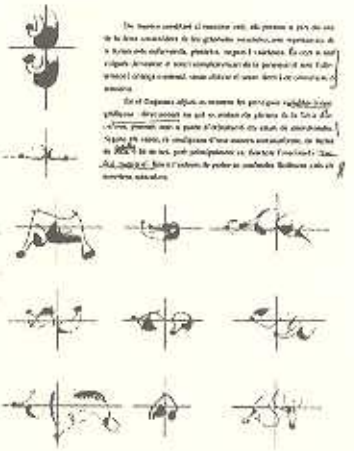


Fig. 6

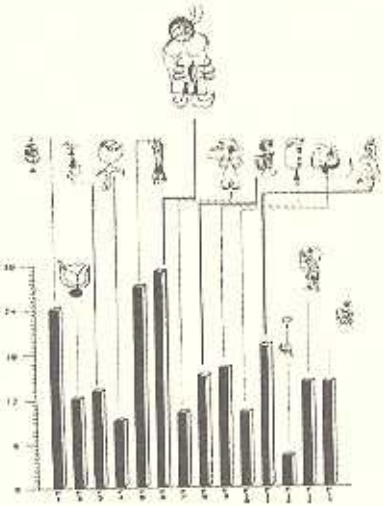


Fig. 7

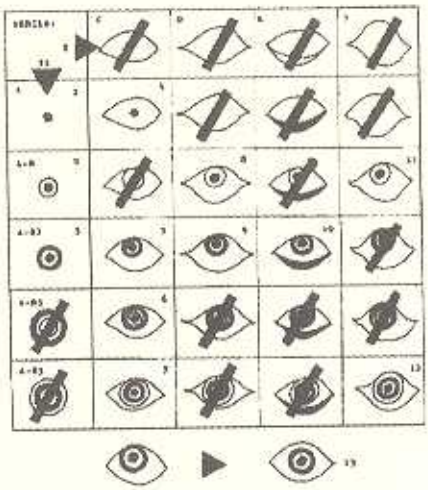
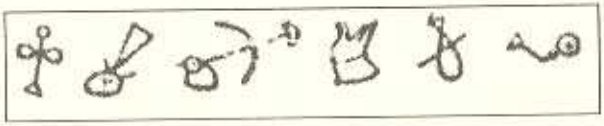


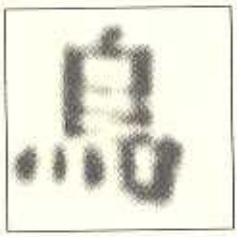
Fig. 8

Abbiamo respinto il suo approccio, così come ci siamo distaccati dal metodo suggerito da Queneau (1949: 196), il quale annotava: «Ecco per esempio alcuni uccelli tratti da tele di varie date (tav. 1)



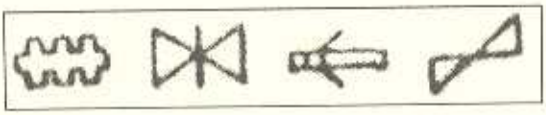
Tav.1

che è interessante paragonare al cinese nioa (tav. 2)



Tav. 2

o ai segni che in arapaho indicano "farfalla" (tav. 3)».



Tav. 3

Da parte nostra si è voluto fabbricare un dizionario che mantenesse l'andamento bio-logico dei miroglifici, manifestandone stati di genesi, sviluppi, assestamenti e destini. Affrontando infatti il problema da una prospettiva atomistica, procedendo per classificazione di non-segni e di figure, avremmo anche noi finito col credere, mancando la possibilità di un'analisi plastica per elementi minimi del piano dell'espressione, che l'arte non potesse ambire alle condizioni di una semiotica, provvista di leggi sue proprie. Se una base di commensurabilità può esserci, non è certo a livello dei singoli termini, né funziona limitandosi alla taglia del singolo testo. La lingua, nelle organizzazioni concettuali di qualsiasi forma, è grammatica e sintassi nel tempo, non si risolve in mere faccende di nominazione. Solo da questo punto di vista vale la pena di capire se l'esperimento non abbia validità di applicazione anche in seno ad altri idioletti artistici.

Ora, il solo fatto che un medesimo tema del vissuto del pittore, la casa di campagna di Montroig, in Tarragona, venga sottoposto a più occasioni di partenza, a più prove, sia più volte diversamente sanzionato, rende esplicito il senso di crescita relativo alle prassi di invenzione. Sempre nell'articolo citato, Queneau (*Ibidem*: 197-198) tenta l'esegesi "in-mediata" degli oggetti di *El caçador (Paisatge català)* (1924, *Fig. 9*), riconoscendovi: un occhio, una vulva, una scala, degli uccelli, un cuore, un sole. L'impresa si rivela ardua. Impossibile spiegare le figure di Miró tra le quattro pareti di una tela: il segreto -- che secerne, non ha nulla di criptico -- sta solo nelle sinapsi tra questi segni e le sorti della loro vita per le norme che li reggono, nelle pratiche che li giustificano. *Metamorfico*, ecco il termine adatto a definire un miroglifico: mantenendo certi tratti della forma (*morfê*), sostiene il cambiamento (*metá*). Se l'istanza che lo enuncia è individuale, da un lato la configurazione "primigenia", dall'altro la sua storia, e i trattamenti eidetici e cromatici, lo rendono segno universale ad impronta culturale catalana, figura affatto misteriosa che racconta di un popolo e racconta di noi. Il concetto di *life-story*, elaborato da Jan Assmann nelle pagine di *Mosè l'egizio* (1997), è in questo contesto utilissimo: se siamo ciò che ricordiamo, allora siamo le storie che sappiamo raccontare su di noi. Parafrasando quanto afferma lo studioso, la teoria dell'autocostruzione e dell'organizzazione narrativa della memoria vale anche sul piano collettivo. Qui le *life-stories* si chiamano miti, ed in quanto narrazioni tradizionali svolgono un ruolo determinante nella formazione di identità etniche (etnogenesi). È tipico che i movimenti etnogenetici traggano la loro dinamica o mitodinamica da narrazioni. In forza di una dimensione semantica basata sull'evidenza natu-

rale, vale a dire sul riferimento ad esperienze accessibili a tutti, anche i nomi degli dei diventano traducibili. La traduzione funziona per il fatto che i nomi hanno non solo un referente ma un significato. «Nel suo trattato su Iside e Osiride Plutarco individua, dietro ai differenti appellativi degli dei, sempre gli stessi fenomeni cosmici: il sole, la luna, il cielo, la terra, il mare» (*Ibidem*, trad. it.: 83).

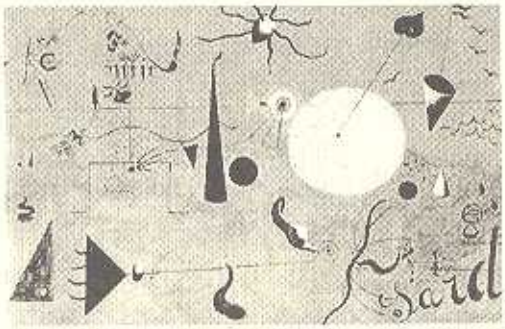


Fig. 9

Fig. 10

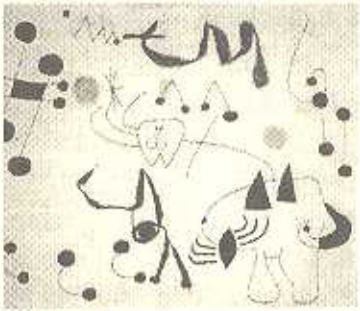


Fig. 11

Nell'evoluzione diacronica dell'idioma visivo, come possiamo ora notare dal miroglifico della *scala dell'evasione* (*Fig. 10*, *Fig. 11*), si verificano fenomeni di riduzione e di diagrammatizzazione dei significanti del mondo naturale: lo sviluppo di vere e proprie *signatures* deriva da una ricerca approfondita dall'artista soprattutto negli anni quaranta. Si presta bene, per le dinamiche di questo modello, la distinzione individuata da Louis Hjelmslev (1943) a proposito delle unità linguistiche. Affiorano infatti: invarianti fondamentali, cioè tratti stabili, inamovibili; varianti combinatorie, o contestuali, quelle che Hjelmslev chiamava "*variétés*", dovute alle organizzazioni sintattiche, e varianti libere, o stilistiche, definite dal linguista danese "*variations*" ed imputabili ai cambiamenti di stile incorsi nel tempo. Sul fronte delle perdite e degli acquisti di componenti, abbiamo poi dato peso anche ai mutamenti di sostanza.

Il *miró* si afferma infatti come lingua scritta non solo su carta, su legno e su tela, ma sfruttando i pieni e i vuoti del vetro, della plastica, del bronzo, e le profondità della creta, della lana, del sughero.

Analizziamo nel dettaglio un altro miroglifico, quello del *seno*. Lo abbiamo scelto, per questa occasione, perché ci sembra che esso conti, nel linguaggio dell'artista, come un *attraente congegno enunciativo*, attante in cui l'autore investe maggiormente per rendere efficaci le sue *regole di argomentazione retorica*, gli artifici del saper(si) esporre. Va chiarito, intanto, che non esistono nel *miró* immagini ricorrenti della donna a corpo intero: un miroglifico della donna non è stato creato. Si manifestano, per contro, molti sememi delle sue figure semiche più espressive: l'*organo genitale femminile* e il *seno* appunto, nel quale riconosciamo un valido operatore di interattività. Vediamo.
Già nel 1921 è possibile incontrare casi di simultaneità in cui si gioca sulla duplicità del segno (*Gran nu dret*, 1921, *Fig. 12*): una mammella è raffigurata di fronte, ci osserva, viene a sostituire l'occhio che manca, la sua forma e il suo colore si ripetono nel ginocchio; l'altra, di profilo, ripresa dalla mano sinistra e in parallelo dal ginocchio destro, si sovrappone al braccio, cosicché la sua posizione e le sue specificità plastiche creano un certo spessore. La mano destra, in atteggiamento prensivo, è un invito a una prova di sensorialità. Strategicamente fondata sul rapporto interdeittico tra una configurazione discorsiva dell'osservatore, embrayata (la mammella di faccia) e una manifestazione simulata dell'informatore, enunciativa (la mammella in silhouette), l'opera organizza l'integrazione dell'enunciatario[4] : vista -- frontale - e tatto -- di profilo -- stabiliscono, nello spazio dell'enunciato, un'interazione diretta con lo spettatore.

Fig. 12

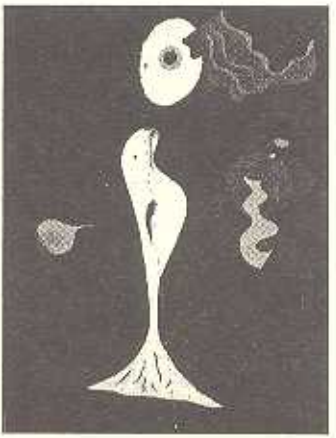


Fig. 13

Ma il rapporto frontalità/profilo può talvolta suggerire l'idea della produttività, nell'esplicitazione della vitalità del *seno* (disegno preparatorio di *Portrait de mademoiselle Ka*, 1924). È un'energia che se la mammella destra esprime in modo autonomo, con l'espulsione del suo latte, quella sinistra emette non intenzionalmente ma a causa di uno stimolo esterno, perché ferita da una freccia (colate di sangue). In seguito il valore della fertilità è preso in carico tanto da potersi manifestare come una metafora della vita alimentare (*Nu*, 1926, *Fig. 13*). Ne risulta "un Arcimboldo" meno coerente, meno gerarchizzato e omogeneo, ma più ironico, perché associa una pera, vista di profilo e che punta all'interno del quadro -- sta per la mammella sinistra --, un'arancia, di faccia, aperta e che lascia scorrere la sua polpa -- sta al posto della mammella destra -- e un pesce -- in vece del corpo --, cui sta attaccata una foglia, l'organo femminile. La celebre *Sèrie Barcelona* (1939) mostra molte variazioni interessanti legate alla forza di questo miroglifico, un vero attante soggetto, capace di moltiplicarsi, di suscitare paura per il suo aspetto e per le sue dimensioni (*Fig. 14*), di identificarsi con l'organo maschile. Il *seno* arriva persino, da protagonista della scena, a generare immagini di altre figure (disegno preparatorio di *Interior Holandès III*, 1928).

Esistono poi disegni interamente consacrati al *miroglifico* in questione (F.J.M.[5] 867, 1930), in cui la centralità topologica e le proporzioni eidetiche, coordinati ad un volto antropomorfo, mettono esplicitamente in causa la competenza modale del fruitore, ne programmano l'atteggiamento adeguato. Il seno ottiene, nella sovrapposizione della frontalità e del profilo, un doppio ruolo: guarda verso lo spazio di ricezione e contemporaneamente produce.

Nel 1940 si impone una seconda variante, questa volta stilistica. Qui sono infatti non dinamiche sintattiche, ma cambiamenti nelle modalità di espressione -- la maniera di rendere il contorno, le dimensioni delle figure, la tecnica di utilizzo della superficie -- ad esibire trasformazioni. La nuova immagine è piccola, è l'unione di una forma circolare e di un triangolo rivolto all'esterno. Si manifesta negli anni più importanti per il laboratorio dell'artista, quelli in cui vengono create soprattutto *casistiche visive*, chiamate a collaudare i segni del sistema (*Estudi de composició*, F.J.M. 1892a; *Estudi de composició*, F.J.M. 1802). Sono, di fatto, l'*analogon* di manifestazioni di lessemi, di "voci" di dizionario, prima della loro costituzione in sememi, prima cioè del loro ingresso in ulteriori scenari del discorso, e dunque da considerare ancora come insiemi di percorsi discorsivi possibili. Il loro concatenamento in fase di semiosi può anche dar luogo a soluzioni poetiche. Ecco, dunque, leggibile dal basso

verso l'alto, *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridescente per le carezze della luna* (1940, F.J.M. 1907a, *Fig. 15*). L'idioma funziona alla perfezione, mantenendo tra l'altro, per lo specifico della nostra figura, l'isotopia dello sguardo.

A partire da qui è possibile incontrare varianti contestuali, che, come in questo caso (*Una dona*, 1941, *Fig. 16*), per esprimere l'apostrofe alla luna, sfruttano una modificazione del punto di vista (dritto verso l'alto). Si riconosce, ancora una volta, che è la *messa a punto delle posizioni del seno* a rimanere costante.

Nel quadro di quella che potremmo chiamare "mimesis della relazione intersoggettiva", rientrano alcune circostanze di allocuzione seduttrice. Se la variante stilistica della *Sèrie Barcelona* (1939) offre, su questo argomento, un esempio di antistrofe, in una dialogicità di posizioni espressa da un *seno* di profilo ma che... volta le spalle, abbiamo però anche la possibilità di assistere, tra le varianti della *Sèrie Minotaure* (1933), ad un avvenimento di congiunzione, ad una seduzione riuscita, in cui il profilo produce punti di penetrazione. Non è senza motivo se Quintiliano (*Institutio oratoria*, 96 d.C.) parlava del tropo in termini di movimento.

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Dal 1945 si trovano spesso, in concomitanza nello stesso sintagma, contemporaneamente la tipologia del *seno* "dritto verso l'alto" e quella del seno "di fronte" (*Femme et oiseaux...*, 1946). Su questa base diventa pertinente omologare la frontalità alla vocazione terrestre e la posizione dritta verso l'alto alla vocazione celeste. È poi curioso che da queste date il *seno* riceva sia

una forma come anche dei colori ricorrenti, il verde e il rosso, ma senza che ciò dia adito a correlazioni semantiche fisse.

Dalle inchieste sui rapporti tra disegni preparatori e sculture emergono molte osservazioni interessanti. La superficie planare dispone dei suoi mezzi per rendere la terza dimensione, ma il passaggio, in questa specifico caso (disegno preparatorio di *Femme*, e *Femme*, 1949), dallo stadio virtuale alla realizzazione, mette in luce tutta la differenza concernente il rilievo. Se una prospettiva dall'alto appiattisce nell'immagine la forma del *seno*, per contro la postura frontale e la durezza e il lustro del bronzo ne sottolineano la salienza, vivamente opposta all'incavo dell'organo femminile.

Quali metamorfosi si producono, infine, quando un miroglifico incontra un materiale del tutto nuovo? Tradurre il *seno*, con la scelta della simultaneità di rappresentazione della frontalità e del profilo, in un *Sobreteixim* (1979), manufatto a metà strada tra la pittura, il collage e la tappezzeria (iuta, corda, lana, canapa), sviluppa, in volumi più o meno consistenti, una certa morbidezza. Il pitto-gramma, in un lavoro che per una lettura soddisfacente chiede continue manovre di approssimazione e di allontanamento — una trasformazione quindi cinetica[6], questa volta a cura del destinatario — diventa, per giochi testurali, sensibilmente tattile.

Riepilogando, la figura del seno è un attante capace, nel *miró*, di mettere in variazione competenze e credenze dell'interprete, di farsi influente e pericoloso avversario, o partner in amichevoli scambi, di provocare in effetti «discontinuità, scarti, guizzi»[7]. L'invariante ricavabile è la *messa a fuoco del (dei) punto (i) di vista* con cui viene rappresentato, l'esibizione delle tecniche adottate per innestare simulacri. Nelle manifestazioni figurative del segno si nascondono dunque, ma per farsi scoprire, trappole di enunciazione, a precisare che se la testualità è «la fonte principale di giudizio rispetto ai suoi rapporti pragmatici», tali rapporti sono però mobili e arditi. Sempre secondo un'angolazione ben marcata, di fronte, di profilo, dall'alto, dal basso — in dipendenza dalle situazioni cui va incontro —, il pittogramma può rimare o contrastare con diversi elementi, crescere nel tempo e produrre, nelle esperienze che fa vivere all'enunciatario, significazioni di qualità soprattutto estesica. Il seno guarda, si lascia ammirare e spesso toccare, mostra la sua forza, il suo potere di proliferazione, ma anche la sua sensibilità, le azioni e le reazioni ad altre forme. Può donarsi senso in quanto soggetto a carattere solido o piuttosto tenero. Fa leva sulla nostra dimensione cognitiva operando per aspetti patemici, a differenza dell'*occhio*, che su cose e persone vanta un altro tipo di sguardo, istruttivo e ubiquitario.

3. Scrittura ed effetti di pronuncia

Veniamo al versante propriamente scritturale del *miró*, quello che riguarda le caratteristiche della sua grafia, ma anche i possibili effetti di pronuncia. La dicotomia langue/parole posta da Saussure per definire la struttura di base di ogni sistema di segni ci è sembrata insufficiente all'acquisizione di una piena padronanza del modello. Non rende conto, infatti, del côté di visibilità che ogni lingua possiede, aspetto particolarmente importante nell'ambito dei codici ideografici e pittografici. Casi esemplari per l'analisi della lingua in questione sono i cosiddetti *poemi-dipinti*, dispositivi in cui si realizzano tattiche di raccordo tra i miroglifici e la calligrafia alfabetica dell'artista, in costrutti complessi. Si tratta, nella produzione di Miró, di un genere praticato a partire dagli anni venti e sviluppato lungo l'intero arco di attività. Alla separazione tra disegnare e designare, che solitamente contraddistingue il rapporto tra i due sistemi, pittorico e verbale, subentrano qui operazioni di montaggio, di messa in conflitto e di traducibilità. Nel *miró*, infatti, l'inclusione e la manipolazione della scrittura alfabetica non risponde mai a scopi di corretta designazione degli oggetti. La grafia non designa nulla; è piuttosto nell'ottica dell'attualizzazione di strategie di senso che coesistono due ordini di calligrafia: l'uno autoctono, per figure, riconducibile ai miroglifici dell'idioma visivo, l'altro ospite, ma integrato nel sistema, costituito dai caratteri della lingua verbale. In questa sede ci concentreremo, rimanendo fermi al genere dei *tableaux-poèmes*, sul modo in cui il sincretismo delle due scritture restituisce estesie del suono. Curiosamente, il prodotto migliore per valutare la prassi della traducibilità visiva di fenomeni acustici e di modulazioni della voce s'intitola *Silence* (1968, *Fig. 17*).

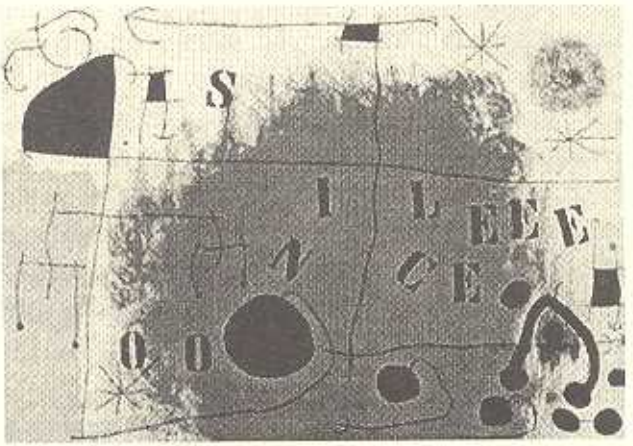


Fig. 17

L'opera è talmente percorsa da movimenti, da oggetti e da vettori che risulta arduo rinvenire d'acchito il senso di lettura. La griglia topologica sottesa, lasciando affiorare in superficie gli assi orizzontale e verticale, permette di distinguere ad occhio quattro grandi zone: la prima, superiore/sinistra (I), caratterizzata dalla presenza della *S*, da una figura astratta, da un formante chiuso nero ed arcuato, da una coppia di curve; la seconda, superiore/destra (II), in cui si trovano il miroglifico della *luna* e due versioni ad asterisco del miroglifico della *stella* (scorre in alto un'unica linea conclusa da frecce che segnalano le aree); la terza, inferiore/sinistra (III), con un'altra *stella*, altre componenti astratte, la *I*, la *N* e le due *O*, e la più grande delle forme tonde nere da cui si originano curve viranti a sinistra; infine la quarta, inferiore/destra (IV), ricchissima di elementi, perché ospita le due forme minori della stessa sequenza, seguite da un tratto delimitato da grossi punti, poi cerchi neri, la versione astratta del miroglifico dell'*uccello*, altre figure astratte ripetitive, la *L*, quattro *E*, la *C*. Relativamente alle proprietà cromatiche è invece possibile distinguere: una plaga gialla, satura, sfrangiata ai bordi e non trattenuta dal margine sinistro della tela, il "colorito" blu della luna, reso con un'esecuzione a spugna, e l'ampia chiazza rossa anch'essa noncurante del bordo, satura ma dai contorni in subbuglio, imprecisi. A proposito delle corrispondenze che si stabiliscono nei rapporti tra suono e colore, ricordiamo l'episodio che Roman Jakobson riporta dal saggio di John Locke (1694)[8]. Uno studioso cieco, il quale si era a lungo e faticosamente scervellato sugli oggetti visibili, si vantò un giorno di avere finalmente capito cosa significasse scarlatto e all'amico che glielo chiese, rispose: «È come il suono di una tromba». È di fatto straordinaria la connessione tra la massima cromaticità dello scarlatto, la massima cromaticità dello squillo di tromba e i vertici della cromaticità vocalica (/a/) e consonantica (/k) del nome del colore. Su questa base ipotizziamo che, nel quadro, le parti in nero e tutte le tinte, squillanti e piene di energia ad eccezione del tenue e non compatto pastello della luna, esprimano la componente qualitativa del suono, l'ottima qualità di insonorizzazione di cui gode l'ambiente. Per altro verso, le frecce e le "rime" che vi albergano sparse consentono di riprodurre, in chiave visiva, la diffusione di tale qualità, restituendo la componente ubiquitaria del suono, il suo essere «capace di integrare, in un solo fenomeno sensibile a ciascuno, l'insieme di uno spazio in cui la vista resta invece multipla» (Serres 1985). Rispetto a questa condizione, il colore non rimane indifferente, la anima con la dinamica centrifuga degli orli e delle frange. Se poi in generale le marche di ampiezza e di altezza sono prese in carico dalle dimensioni e dal

livello di saturazione e di luminosità delle componenti cromatiche, ruolo non irrilevante gioca l'attualizzazione di uno specifico processo quantitativo, reversibile -- in aumento o in diminuzione -- e dunque regolato, controllato dalla messa in prospettiva dello spettatore. Ci riferiamo alla sequenza ritmica che occupa l'area bassa della tela, superando il confine tra le zone III e IV.

CATEGORIE PLASTICHE		CATEGORIE SONORE
Tonalità cromatiche	→	Timbro
Rime di forma	→	Ubiquità
Catene di elementi	→	Ampiezza e volume

Dall'indagine compiuta, nulla, nel nostro *tableau-poème*, pare volto all'affermazione del silenzio. Nel titolo si indica l'assenza di rumore, nel quadro regna all'opposto il frastuono. Come mai? A sciogliere il dilemma è l'analisi della scritta, che, come sempre, non rispecchia, non combacia, non illustra il titolo, lo mette in gioco. Distribuita su tre zone della superficie, esclusa dal paesaggio lunare (IV zona), la parola perde la concatenazione delle proprie lettere e ne acquista alcune in più, ad essa riferibili per la medesima fattura: maiuscole dipinte a stampatello. La *E*, ripetuta, produce fenomeni di eco, mentre l'estranea *O* funge da elemento di disturbo. A voler dare un orientamento conforme alla consecutività delle lettere, si dovrebbe partire dal riquadro I, scendere nella zona II, arrivare alla III, tornare indietro nella II e di nuovo proseguire verso la III. Si ha tuttavia l'impressione che a questo senso di lettura non corrisponda l'effettivo evolversi degli eventi. Noi confidiamo in un tracciato che a ruotare, seguendo l'approssimativa circolarità della configurazione rossa, ricolleghi I e IV. Ci sembra plausibile perché è nel tempo interposto tra i settori II (fase dell'eccesso) e IV (fase della mancanza), ovvero nella zona III, che si compie la performance, ovvero il sopraggiungere del silenzio, se prestiamo ascolto alla riduzione di ampiezza delle figure, fino alla stasi, ed in sintonia all'effetto di dispersione vocale prodotto dall'eco delle *E*. Nella forma di tale orientamento l'imperativo del silenzio si realizza, dall'iniziale *S* all'ultima *E* (entrambe su sfondo bianco), in un clima di piena festa del rumore, senza soffocarlo del tutto, anzi pretendendo lo scenario di un ritorno. È un fenomeno ciclico quello progettato, in cui il silenzio non esclude il suono, come l'impatto del laconico titolo farebbe immaginare, ma si interdefinisce con esso, approfondendolo. Ci viene in mente Abraham Zemsz (1974), quando scriveva che lo spazio strutturato come una scatola prospettica è solo una

scelta: nei disegni degli indiani, o anche nelle opere di alcuni artisti contemporanei, lo spazio viene invece concepito come un percorso, cosa che permette di giustapporre più punti di vista diversi e opposti, senza necessariamente privilegiare la dimensione orizzontale dello sguardo.

L'obiettivo raggiunto da *Silence* nel perfetto incastro tra i ruoli e le funzioni dei miroglifici, della scrittura alfabetica, della lingua verbale manifestata dal titolo non ha bisogno di commenti. Ci interessa evidenziare il lavoro di orchestrazione svolto al fine di accordare insieme i meccanismi di ogni codice: mai una componente prevale sull'altra; la parola interviene piuttosto nell'immagine, permeandola della sua alterità, come il silenzio entra nel suono, trasformandone la natura senza cancellarla. Se l'evento messo in scena dall'artista porta le marche di una valorizzazione euforica, positiva, accade perché questi fa propria l'idea che «ogni silenzio consiste nella rete di rumori minuti che l'avvolge» (Calvino). È un bianco in ascolto e alla ricerca di colori.

Allo specialista di codici verbali l'idioma visivo rammenta il vantaggio del porre attenzione ai nessi, alle giunture, rinnegando l'approccio semiotico che avanza per nuclei isolati e diffidando della clausura della parola. Giocata volentieri sulla sensibilizzazione del soprasegmentale, l'interazione tra i due insiemi significanti vale al fruitore l'approfondimento del concetto di figura, ovvero la comprensione della salienza percettiva che se l'immagine, per questioni di omologia espressiva, può più chiaramente produrre, il testo verbale non manca di mezzi per farlo. Schema ed usi di paradigmi artistici a venire andranno giudicati non rinnovando l'elenco di pregi e di difetti del pittorico *versus* il verbale, o al contrario facendo valere le condizioni di superiorità del secondo sul primo, ma scendendo all'analisi delle rispettive strategie, per garantire ogni volta alla nostra capacità intellettiva linfa per piani di confronto. Ne abbiamo dato solamente un esempio.

IUAV, Venezia

Tiziana Migliore

Note

*Una versione preliminare di questo testo è stata presentata in occasione del Convegno "Immagini del testo: dalla calligrafia alla stampa. Per una semiotica dell'ideogramma", coordinato da A.-M. Christin (Università Parigi VII, CEEI) e J. Dürrenmatt (Università Toulouse- Le Mirail, CEEI), (Urbino, CISeL, 11-12-13 luglio, 2005)

[1] Fabbri si riferisce al volume tradotto in Italia con il titolo *La regia* (Venezia, Marsilio, 1989).

[2] Cfr. Tiziana Migliore, *Miroglifici. Formazione di una lingua nelle logiche dell'arte*. Tesi di dottorato, Bologna, 2004.
[3] Cfr. la voce "motivo" nei tomi I e II del Dizionario di Greimas & Courtés. Segnaliamo, in particolare, la definizione di motivo come «cristallizzazione socioculturale di un codice mitico che organizza il livello figurativo profondo» (tomo II, trad. it. 1999).
[4] Sulla dimensione cognitiva dell'enunciazione trattata in termini di dislocazione e di occupazione di posti variabili da parte di soggetti informatori e osservatori, cfr. Fontanille (1989).
[5] F.J.M. sta per Fondazione Joan Miró. Segue il numero di serie del disegno posseduto e catalogato dalla Fondazione.
[6] La scuola di Liegi ha annoverato, tra i cambiamenti che intercorrono dal percetto alle procedure di costruzione dell'immagine, anche il caso della trasformazione «cinetica», che concerne l'inscrizione, nell'opera, dell'angolazione e della distanza da tenere per una ricezione adeguata. Cfr. Groupe μ (1992: 156-185).
[7] Cfr. l'analisi di Greimas (1987) dedicata al passo su "Il seno nudo" del Palomar di Italo Calvino (Torino, Einaudi 1983)
[8] Si trova in John Locke, *Essay Concerning Humane Understanding, III*, London, 1694. Cfr. Jakobson & Waugh (1979, trad. it.: 208).

Riferimenti bibliografici

ASSMANN, Jan
1997 *Moses the Egyptian. The memory of Egypt in Western Monotheism*. Harvard: Harvard University Press (trad. it. *Mosè l'egizio*. Milano, Adelphi 2000).
BENVENISTE, Emile
1974 *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris, Gallimard.
CORBELLA, Domènec
1993 *Entendre Miró*. Barcelona. Fundació Joan Miró, Poligrafa.
DUPIN, Jacques
1993 *Miró*. Barcelona, Poligrafa.
FABBRI, Paolo
2000 "La sfinge incompresa". In Marilena Pasquali, a cura di, *Paul Klee. Figure e metamorfosi*. Milano, Mazzotta: 45-53. Ora in Corrain, Lucia, a cura di, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*. Roma, Meltemi 2004: 75-89.
FOCILLON, Henri
1934 (1943) *Vie de Formes suivi de Éloge de la main*. Paris, PUF (trad. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Torino, Einaudi 1990).
FONTANILLE, Jacques
1989 *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris, Hachette.
GENETTE, Gerard
1994 *L'œuvre de l'art, II. Immanence et Transcendance*. Paris, Seuils (trad. it. *L'opera dell'arte, I. Immanenza e trascendenza*. Bologna, Clueb 1999).
GIMFERRER, Pere
1993 *Las raices de Miró*. Barcelona, Poligrafa.
GOODY, Jack
1987 *The interface between the written and the oral*. Cambridge, Cambridge University Press.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Fabbri, Paolo, a cura di, Firenze, La Casa Usher 1986).
1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris, Hachette (trad. it. parziale in Basso, Pierluigi, a cura di, "Per un lessico di semiotica visiva". In Corrain, Lucia, a cura di, *Leggere l'opera d'arte II*. Bologna, Esculapio 1999).
GREIMAS, Algirdas Julien
1987 "De l'imperfection". Périgueux, Pierre Fanlac (trad. it. "Dell'imperfezione. Palermo, Sellerio 1988).
GROUPE μ
1992 *Traité du signe visuel*. Paris, Seuil.
HJELMSLEV, Louis
1943 "Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse." Munksgaard, København. Poi "Prolegomena to a Theory of Language"; nuova ed. 1961, Madison, University of Wisconsin Press (trad. it. "I fondamenti della teoria del linguaggio." Torino, Einaudi 1968).
JAKOBSON, Roman & WAUGH, Linda
1979 *The sound shape of language* (trad. it. *La forma fonica della lingua*. Milano, Il Saggiatore 1984).
LOTMAN, Jurij Mihajlovic
1972 *Struktura chudozestvennogo teksta*. Moskva, Iskusstvo (trad. it. *La struttura del testo poetico*. Milano, Mursia 1972).
MALET, Rosa Maria
1988 *Obra de Joan Miró. Fundació Joan Miró – Barcelona*. Barcelona, Polígrafa.
1993 *Joan Miró 1893-1993*. Catalogue de l'Exposition de Barcelona, Fundació Joan Miró, 20 avril-30 août 1993, Barcelona, Polígrafa (ed. Milano, Leonardo Arte 1993).
PRATS, Joan
1944 *Joan Miró. Litografies de la Sèrie Barcelona*. Barcelona, Miralles.
QUENEAU, Raymond
1949 *Joan Miró ou le poète préhistorique*. Paris, Skira.
SERRES, Michel
1985 *Les cinq sens*. Paris, Grasset.
ZEMSZ, Abraham
1974 "Dessins des Indiens Tchikao, Yanomami et Piaroa". *Documents de Travail*, Urbino, n. 35, serie F, giugno: 1-14.

Figure

Fig. 1 *Interior Holandès I*, 1928, olio su tela, 92 x 73 cm New York, The Museum of Modern Art

Fig. 2 *Ballarina espanyola*, 1924, olio, carboncino e tempera su tela, 245 x 154 cm, Collezione privata

Fig. 3 *Disegno preparatorio di Interior Holandes I*, 1928, carboncino e matita su carta Ingres, 62,5 x 47,3 cm, New York, The Museum of Modern Art

Fig. 4 Remake di *Ballarina II*, inchiostro stilografico su carta, 8,5 x 8,5 cm, 1957, F.J.M. 2358
Fig. 5 Domènec Corbella, Tabella delle varianti della *stella*
Fig. 6 Domènec Corbella, Tabella delle varianti del *seno*
Fig. 7 Domènec Corbella, Statistica delle tipologie di raffigurazione della donna
Fig. 8 Domènec Corbella, Tabulato delle tipologie di rappresentazione dell'*occhio*, virtuali (barrate) e reali (non barrate)
Fig. 9 *El caçador* (*Paisatge català*), 1924, olio su tela, 65 x 100 cm, Museum of Modern Art, N.Y.
Fig. 10 *El carnaval D'Arlequi*, 1925, olio su tela, 66 x 93 cm, New York, Albright Knox Art Gallery Buffalo
Fig. 11 *Dona somniant l'evasió*, 1945, olio su tela, 130,5 x 162,5 cm, Barcelona, Fundació Joan Miró
Fig. 12 *Gran nu dret*, 1921, olio su tela, 130 x 96 cm, New York, Perls Galleries
Fig. 13 *Nu*, 1926, olio su tela, 92 x 73 cm, Philadelphia, Museum of Art
Fig. 14 Acquaforte della *Sèrie Barcelona*, 11, 1939
Fig. 15 *Le ali di una rondine di mare...*, 1940, matita su carta, 31,6 x 23,8 cm, F.J.M. 1907a
Fig. 16 *Una dona*, 1941, matita su carta, 21 x 15,5 cm, F.J.M. 1384
Fig. 17 *Silence*, 1968, olio su tela, 174x244 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

Pubblicato con il contributo: Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro.

Stampato presso il Centrostampa dell'Università degli Studi di Urbino "*Carlo Bo*"
nel mese di Dicembre 2006

A Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	B Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discorsive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	C Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistic Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémiotique litteraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics	E Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives Audio Semiotics	F Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelle Visual and audio-visual Semiotics