

***The Oxbow*. Semiotica del testo pittorico**

Tarcisio Lancioni

Abstract. The paper presents an analysis of the pictorial work *The Oxbow. The Connecticut River near Northampton* (1836), by Thomas Cole. On the one hand, the analysis allows for the exemplification of established tools and methods of structural-derived semiotics for the study of figurative texts; on the other hand, it provides an opportunity to return to some of the theoretical assumptions on which the analysis itself is based, such as those related to the semiotic specificities of the “pictorial text,” and to the peculiarities of visual enunciation.

1. “Leggere” immagini

Oggetto di questo articolo è l'introduzione all'analisi semiotica del testo visivo, in particolare del “testo pittorico”, e penso che il modo migliore per affrontare la questione sia il confronto diretto con l'esperienza analitica. È dunque attraverso una “lettura”¹ che speriamo sufficientemente puntuale, che proveremo ad esemplificare i concetti generali e, al contempo, il processo analitico stesso.

Prima, vorrei però soffermarmi su alcune questioni di carattere più generale, a partire dalla definizione di “testo” e da quella dell'oggetto specifico dell'analisi: il testo visivo, o come ci capita spesso di dire, le immagini, o il testo figurativo. Tutti termini che aiutano ad intenderci pur rimanendo, per motivi diversi, piuttosto problematici.

1.1 Il “testo”

Alcuni importanti e apprezzabili orientamenti della semiotica recente hanno sviluppato una progressiva messa in discussione della centralità della nozione di testo quale oggetto specifico del lavoro semiotico². Una centralità che era stata ben esemplificata dal detto greimasiano “fuori dal testo non c'è salvezza”

¹ Continuo a virgolettare il termine “lettura”, che è stato oggetto di molte discussioni, e che viene spesso additato come dimostrazione della dipendenza verbo centrica della semiotica, ovvero della sua impossibilità a operare su fenomeni di qualsiasi genere senza una preventiva “traduzione” verbale. Condizione che di fatto è stata anche esplicitamente assunta dalla “semiologia” degli anni Sessanta e Settanta, a partire dalla celebre, provocatoria, asserzione di Roland Barthes, che rovesciava la visione saussuriana, secondo cui sarebbe stata la semiologia ad essere parte della linguistica e non viceversa. Secondo tale prospettiva, la costituzione delle unità significanti dell'opera pittorica passa necessariamente attraverso una pre-segmentazione linguistica: analizziamo ciò che possiamo denominare, ma nel denominare abbiamo già sovrimposto le strutture della lingua. Si vedano a tal proposito i lavori pionieristici, peraltro ancora molto stimolanti, di Louis Marin (1971) e Jean-Louis Schefer (1969). La semiotica più recente ha invece mostrato (come vedremo anche con la nostra analisi) che le unità significanti del testo non coincidono necessariamente con figure o configurazioni “denominabili”. Per una chiara argomentazione di questo punto, fondamentale, si veda Floch (1980).

² Solo a titolo esemplificativo, fra le voci più autorevoli, si possono vedere Fontanille (2008); Landowski (2004).

(Greimas 1983b, p. 155 trad. it.), e in cui si condensava una prospettiva di ricerca, fondata già nella linguistica hjelmsleviana, che portava la semiotica ad emanciparsi da altre nozioni, che avevano a loro volta svolto una funzione guida, quali quelle di “codice” o di “segno”³.

Le motivazioni principali di questa presa di distanza, si argomenta, sono dovute al progressivo ampliarsi della ricerca semiotica, non più focalizzata esclusivamente su oggetti specifici, quali per l'appunto sarebbero i testi, ma su fenomeni di significazione di maggiore ampiezza e complessità: le pratiche, quotidiane o specialistiche; i fenomeni di costume; le forme di vita, e così via. Tutte esperienze significanti nelle quali i “testi”, al più, possono rientrare come componenti, ad esempio quali supporti di iscrizioni (Fontanille 2008). Il “testo”, si dice, ha il limite di essere “chiuso”, predefinito, mentre le pratiche sociali, ad esempio, e gli altri “nuovi” fenomeni di cui si occupa la semiotica (ma di cui forse si occupa già da molto tempo), sono aperti, senza confini, e dunque la nozione di testo rischia di costituire un limite per la ricerca.

Il mio punto di vista è che tali affermazioni derivino da un malinteso che continua a correre all'interno del campo semiotico. Il testo, come viene qui inteso, non si definisce per il suo essere “già dato”, chiuso da una cornice o da una copertina, ma è una necessità euristica dell'analisi. Esso è delimitato da una “chiusura operativa” (travisando un termine rubato a Niklas Luhmann), che è necessaria per definire i confini del fenomeno studiato, il campo di osservazione in cui si colloca e le isotopie che lo strutturano: per quanto i fenomeni “in sé” possano non avere un limite definito, al fine di studiarli è necessario che un limite sia posto (ed eventualmente spostato, a seconda delle esigenze analitiche). Tenendo presente che lo spostamento del limite ridefinisce l'identità dell'oggetto studiato (studiare un paragrafo non è studiare un capitolo, che non è studiare un'opera narrativa, che non è studiare le pratiche sociali che se ne appropriano o l'universo narrativo di un certo ambiente). Anche lo studio di oggetti “sfuggenti” come una forma di vita o le strategie di regolazione fra pratiche diverse (cercare un accesso alla spiaggia lungo le strade di un'isola mediterranea mentre il traffico intorno si fa caotico e i bambini in macchina chiedono di avere attenzione...) richiede che un confine sia posto, e tale confine costituisce l'identità dell'oggetto studiato: quello che succede su un'altra isola o a casa in quel momento non è pertinente. A meno che, ovviamente, non si decida di studiare le trasformazioni patemiche fra il restare sul divano e l'avventurarsi verso il mare, o non si vogliano confrontare le esperienze fra vacanze su isole diverse: ma, evidentemente, il cambio di confine del campo osservato, conseguente a una trasformazione degli interessi e delle domande di ricerca, comporta l'instaurazione di un testo nuovo, differente. Dal punto di vista analitico, a differenza dell'esperienza empirica, non esistono oggetti “aperti”, solo la chiusura “operativa” ci permette di ricostruire le pertinenze semantiche (le categorie al di sotto dei termini manifestati) e le isotopie generate dalla loro ricorrenza.

Il “cubo” di cui parlava Greimas nell'intervista citata (1983b), assunto come metafora del testo, invariante rispetto alla variabilità delle letture, resta un'esigenza fondamentale dell'analisi, anche se esso, il testo (il cubo), non va inteso come entità materiale indipendente dall'analisi ma come definito, e continuamente ridefinito, dalle domande che si profilano su di esso.

Il che potrebbe valere in generale anche per l'idea di “realtà”: non si tratta di essere realisti o costruttivisti ma piuttosto “dialogisti”. È nel confronto con i fenomeni esperiti e a seconda delle domande che ci guidano verso essi che si definisce la “realtà” (anche quella testuale), con i suoi confini “momentanei”.

1.2 Testo visivo e testo pittorico

L'esperienza quotidiana ci pone dunque di fronte a fenomeni significanti di carattere diverso, che, in prospettiva semiotica, possiamo considerare (costituire) tutti come testi.

³ Su questo processo si vedano Fabbri (1998) e Marrone (2010).

Si tratterà però anche di capire se le differenze fenomeniche siano irrilevanti (da un punto di vista semiotico) o se non determinino invece tipi diversi di testualità.

Da un lato, possiamo infatti considerare ogni fenomeno semiotico come articolazione di un medesimo continuum semantico, dall'altro, le differenze sensibili (estesiche) della loro manifestazione sembrano invece implicare possibilità e condizioni diverse di articolazione della forma dell'espressione, e di correlazione con la forma del contenuto, ad esempio in termini di diverse capacità di espansione e condensazione del significato stesso, o di grado di densità semica che esse possono manifestare.

Prendendo quale esempio il confronto fra “parola” e “immagine”, a lungo dibattuto, ad esempio nell'ambito della teoria dell'arte⁴, si può osservare che le relative forme semiotiche sono caratterizzate da una diversa capacità di astrazione (densità) semantica. Con la parola posso enunciare un concetto astratto, a cui le semiotiche visive possono invece solo alludere, spesso con invenzioni complesse (pensiamo all'*Iconologia* di Cesare Ripa); o ancora, la parola può denominare specie di “cose” (i nomi comuni), mentre l'immagine non può che mettere in scena “singolarità”⁵: non si può disegnare, dipingere o fotografare “la casa”, in quanto non si può non darle una conformazione, per quanto minima (quanti piani, di che forma, con quale disposizione di porte e finestre, di che colore, da quale punto di vista ...), e dunque l'immagine appare condannata a dire necessariamente di più rispetto alla parola. D'altra parte, data la non linearità orientata del loro significante, le immagini sono “condannate” ad adottare strategie di articolazione particolari per mettere in scena un “racconto”, o anche solo un'azione, di cui andrà selezionato un momento particolare, con tutto quello (lavoro interpretativo) che tale selezione implica. Le tante traduzioni parola/immagine, in ambo i sensi, di cui le culture sono ricche, testimoniano dunque, allo stesso tempo dell'omogeneità dell'universo semantico e della sua diversa “elaborabilità” da parte di semiotiche differenti.

Parlare però genericamente di “testo visivo” può essere fuorviante, in quanto la differenziazione non viene fatta sulla base delle forme semiotiche implicate ma su quella relativa al canale percettivo attraverso cui ci è dato cogliere la sostanza dell'espressione. Anzi, se vogliamo restare fedeli alla terminologia hjelmsleviana, più che di sostanza dell'espressione dovremmo parlare di *materia*, di un certo settore di materia articolata solo fisiologicamente e non ancora semioticamente (mentre il termine *sostanza* concerne la materia già formata semioticamente). Una distinzione che non è un vezzo terminologico ma ci aiuta anzi a comprendere le ambiguità di questo modo di specificazione testuale (che per comodità, avvisati delle cautele necessarie, continueremo comunque a usare). Un “modo di dire” che ci illude circa la possibilità di riconoscere una omogeneità semiotica di tutti i “testi” che cogliamo attraverso un senso, nel nostro caso la vista, e che si ripropone, ad esempio, in tutti i dibattiti che riguardano le differenze fra “testi verbali” e “testi visivi” genericamente intesi: ma possiamo dire che un grafico “a torta” generato automaticamente da un software di calcolo e un dipinto rinascimentale condividono una medesima “forma semiotica”? Ne dubito. Lo stesso vale per il concetto di testo figurativo, riguardo al quale, Greimas (1984) ci aveva già messo in guardia, poiché la “figuratività” non è un carattere peculiare di un determinato tipo di rappresentazione visiva (es. pittura figurativa VS pittura astratta). Essa riguarda invece, potenzialmente, l'intero campo semiotico, essendo relativa non a un canale percettivo ma all'organizzazione discorsiva della dimensione estesica, della quale può farsi carico, anche se con gradi diversi, pressoché ogni semiotica. Lo stesso può essere detto del concetto di “immagine”, che può essere convocato per denotare una configurazione discorsiva qualunque, indipendentemente dal tipo di manifestazione che se ne fa carico: non a caso parliamo di “immagini

⁴ Da un punto di vista semiotico, l'opposizione, come vedremo oltre, rimane piuttosto ambigua. Per esemplificare le riflessioni sul tema di questa comparazione, mi limito a rinviare, per la ricchezza e la pertinenza delle osservazioni, a Gombrich (1972); Schapiro (1973); Mitchell (1986).

⁵ Anche nell'ambito, vasto, delle immagini, si possono però dare gradazioni in questo senso. A questo proposito rinviamo a Daston e Galison (2010), in cui si riflette sulla diversa capacità di astrazione di fotografia e disegno, e il relativo impatto nelle pratiche di didattica della scienza.



mentali”, “immagini letterarie”, “immaginario”, tanto che anche uno studioso non semiotico come W. J. T. Mitchell (2008, p. 9) si sente in dovere di articolare il concetto di *image* rispetto a quello *picture*, indicando con il primo una certa dimensione del significato (comune, appunto, a molteplici esperienze di senso), e con il secondo alla materialità delle manifestazioni espressive: una *picture* si può appendere, una *image* no, come esemplifica lo stesso Mitchell.

Dunque, sia figura che immagine⁶, rinviano a una certa dimensione del senso, che Greimas colloca al livello discorsivo del Percorso Generativo, più che a forme semiotiche differenti. Viceversa, il “testo visivo” può comprendere manifestazioni espressive anche molto diverse fra loro, non necessariamente riconducibili a una medesima forma semiotica.

D'altra parte, appare discutibile anche l'idea che una manifestazione di senso presupponga una sola forma semiotica. Lo stesso Hjelmslev, che da linguista era interessato ai problemi posti dalla descrizione di una sola forma semiotica (quella della *langue*), osservava che “qualunque testo non sia di estensione così limitata da non costituire una base sufficiente per la deduzione di un sistema generalizzabile ad altri testi, contiene di solito derivati che si basano su sistemi diversi” (Hjelmslev 1961, p. 123). Ovvero, come ci appare sempre più evidente, ogni testo è l'esito di un “montaggio” di forme semiotiche, organizzate e coordinate nella scena discorsiva, che a sua volta, per essere manifestata deve essere “filtrata”, assoggettata alle costrizioni della forma dell'espressione, a sua volta condizionata dalle capacità di articolazione della materia entro cui si manifesta.

Ne deriva che anche i testi “visivi” sono di norma l'esito della manifestazione combinata di più forme semiotiche. È proprio di una di queste combinazioni che tratta il citato articolo di Greimas (1984), in cui si evidenzia come i “testi visivi” articolino contemporaneamente almeno due forme semiotiche: una semiotica figurativa e una semiotica plastica, la prima delle quali è, come detto, trasversale a più tipologie semiotiche, mentre la seconda appare invece specifica dei testi “planari” visivi: la pittura, la fotografia, ecc. In seguito, in particolare con *Dell'imperfezione*, Greimas (1987) rivela la pertinenza di una semiotica “plastica” anche per i testi non planari, come quelli letterari, entro i quali essa costituisce una dimensione astratta della figuratività, una dimensione per la quale è stato proposto il termine di *figurale*⁷. Una dimensione implicata (e a volte esplicitata) dall'organizzazione delle figure discorsive, e che può coinvolgere non solo la dimensione visiva ma anche le altre figure sensoriali (il tatto, il gusto, ecc.).

2. *The Oxbow*. Semiotica figurativa e semiotica plastica⁸

Il testo di cui ci occuperemo per il nostro esercizio analitico è un “dipinto”, che tratteremo esclusivamente per ciò che viene manifestato all'interno della cornice che lo delimita. Dunque, nel nostro caso il “testo” coincide materialmente con un'opera artistica determinata, anche se, vedremo, la sua organizzazione tematica ci rinvierà a qualcosa di esterno, alla pratica che lo ha prodotto. Una pratica produttiva che, del resto, appare già fortemente implicata nella definizione dell'oggetto: quando parliamo di dipinto o di “testo pittorico”, non lo qualificiamo più secondo un carattere estesico bensì secondo l'attività, socio-tecnicamente codificata, del “dipingere”. Una pratica che appare già investita di connotazioni particolari rispetto ad altri modi di “produzione”, che si estendono ai ruoli tematici

⁶ Una importante riflessione sul concetto di immagine in semiotica si trova in Marsciani (2014). Sempre sul tema, mi permetto di rinviare anche a Lancioni (2009).

⁷ La riflessione semiotica intorno al concetto di *figurale* è stata sviluppata in particolare da Claude Zilberberg (1998). La riflessione di Greimas sulla dimensione più astratta della figuratività, anche se in termini di analisi lessicale più che testuale, può essere fatta risalire fino ai suoi primi lavori, come nell'analisi del lessema “testa” in Greimas (1966).

⁸ Per il processo di elaborazione teorica della semiotica plastica si possono vedere in particolare Greimas (1984); Floch (1980, 1985); Thürlemann (1981).

implicati (es. il pittore) come agli strumenti utilizzati (i colori, la tavolozza, i pennelli) o agli spazi e alle condizioni della produzione (lo studio, il *plein air*, ecc.), e della fruizione (es. il museo, la mostra, ecc.). Tali condizioni e modi di produzione concorrono dunque, come abbiamo detto, alla definizione di un senso “connotativo” delle immagini pittoriche (e dell’ambito culturale implicato) che le differenzia dalle altre immagini che circolano in una società: un dipinto non è una fotografia.

Inoltre, gli stessi modi di produzione si ritrovano inscritti, come “tracce” del lavoro, all’interno dell’oggetto pittorico, e sono anch’esse suscettibili di articolazione semiotica. Pensiamo, ad esempio, allo specifico carattere materico del testo pittorico (olio, tempera, acquerello, tela, affresco, graffito ...), che lo distingue da altri tipi di testi planari, fino a farne a volte, anzi, un testo semi-planare, come succede ad esempio con molta pittura informale, in cui la stratificazione dei colori sulla tela genera contrasti significanti (es. *in rilievo* VS *appiattito*).

Omar Calabrese parlava, a questo proposito, di una quadruplica spazialità del testo pittorico, per rendere conto proprio di questa materialità aggettante, che si aggiunge allo spazio planare, a quello simulato della rappresentazione e a quello dello spettatore, che può essere semplicemente implicato o a sua volta simulato, come nel caso del *trompe-l'œil*⁹.

L’apprezzamento di questa dimensione specifica dell’opera pittorica a volte sfugge all’analisi, che si trova spesso a confrontarsi non direttamente con le opere pittoriche ma con sue rappresentazioni fotografiche, immagini di immagini, in cui a prevalere è inevitabilmente la “piattezza” del mezzo ospitante.

Anche nell’analisi a cui mi accingo, questa dimensione materica non verrà assunta¹⁰, poiché l’analisi sarà condotta sulla base di una riproduzione fotografica. Ne deriva che andrà persa una parte della specificità “pittorica” dell’opera, che si ritroverà ad essere “normalizzata” come più generica opera “visiva”. Il problema, vorrei però sottolineare, è solo relativo, poiché l’analisi non si propone di dire “tutto” circa l’opera in oggetto, ma solo di descrivere alcune delle forme semiotiche che la strutturano, facendone un oggetto significante, ad esempio, anche per chi è condannato, come ora noi, ad una fruizione “surrogata”, filtrata.

Ma veniamo, finalmente, all’analisi testuale.

L’opera scelta, il nostro testo, è *The Oxbow. The Connecticut River near Northampton* (Fig. 1), del 1836, un dipinto paesaggistico di Thomas Cole, uno degli artisti di maggior spicco della cosiddetta *Hudson River School*.

⁹ Si vedano Calabrese (1987, 2010).

¹⁰ Mi sono soffermato su questo aspetto a proposito di opere di Anselm Kiefer (Lancioni 2012) e di Ennio Morlotti (Corrain, Lancioni 1998).



Fig. 1 – Thomas Cole, *The Oxbow. The Connecticut River near Northampton*, 1836 (New York, Metropolitan Museum).

Da un punto di vista figurativo, possiamo osservare l'allestimento di una scena in uno spazio “coerente”, che ci mostra un territorio boschivo in primo piano, e, oltre, verso il fondo della scena, un territorio in cui si alternano strade e campi coltivati, punteggiati da case con camini fumanti, e da scene di attività umane nei campi e lungo il fiume. In alto, sopra la linea d'orizzonte, vediamo trascorrere in cielo, verso sinistra, un temporale, che si oppone al sereno che si estende invece verso destra.

Questa scena figurativa appare però anche organizzata attraverso una particolare strutturazione espressiva, che ci viene suggerita innanzitutto dall'organizzazione planare della superficie della rappresentazione.

2.1 L'organizzazione plastica

Organizzazione che ci chiede di distinguere due diverse accezioni di spazialità: da un lato quella dello spazio figurativo, della scena rappresentata¹¹, organizzato, come nel nostro caso, da un gioco di illusione referenziale (l'immagine bidimensionale è colta e concepita come scena tridimensionale, con un primo piano, un orizzonte, ecc.). Dall'altro lato troviamo invece lo spazio topologico planare della rappresentazione, dunque, nel nostro caso, un rettangolo orientato orizzontalmente; con una zona “centrale” e delle zone “periferiche” (laterali, superiore, inferiore); articolato dagli assi di simmetria

¹¹ Anche quello di “rappresentazione” è un concetto esposto ad ambiguità. Non la si intende qui come “copia iconica” di un referente, ma semplicemente, come a teatro, come costruzione di una scena, che potrà essere soggetta o meno a strategie di veridizione per farla apparire una scena del “mondo naturale” o per connetterla ad un luogo naturale. Casey (2002) propone il concetto di *re-impacement* per rendere conto delle strategie traduttive che permettono di passare dalla scena percepita alla scena dipinta (sul tema, mi permetto di rinviare anche a Lancioni 2020).

(orizzontale e verticale) e dalle due diagonali, “discendente” e “ascendente”. Queste zone, assi e diagonali, possono essere valorizzate dalla composizione in qualità di assi strutturanti, in vista della distribuzione di valori, ad esempio: “centralità vs marginalizzazione” (diversa valorizzazione di ciò che è posto al centro rispetto a ciò che si trova nelle zone periferiche); “superiorità VS inferiorità”; oppure per determinare relazioni congiuntive (ad esempio fra elementi disposti lungo la medesima diagonale, o asse) o disgiuntive (ad esempio fra elementi disposti sui lati opposti di una diagonale o di un asse)¹². Gli “elementi” che si distribuiscono all’interno dello spazio topologico planare possono essere sia quelli figurativi sia quelli plastici, i colori, le linee, le configurazioni geometriche, articolabili secondo categorie cromatiche (di colore), come saturo vs insaturo; chiaro vs scuro; caldo vs freddo, ecc.; ed eidetiche (di forma)¹³, come curvilineo vs rettilineo; continuo vs discontinuo; chiuso vs aperto”, ecc. La superficie planare di *The Oxbow* ci appare immediatamente articolabile in quattro “settori” suddivisi dalla mediana orizzontale (che coincide con l’orizzonte) e dalla mediana “verticale”.

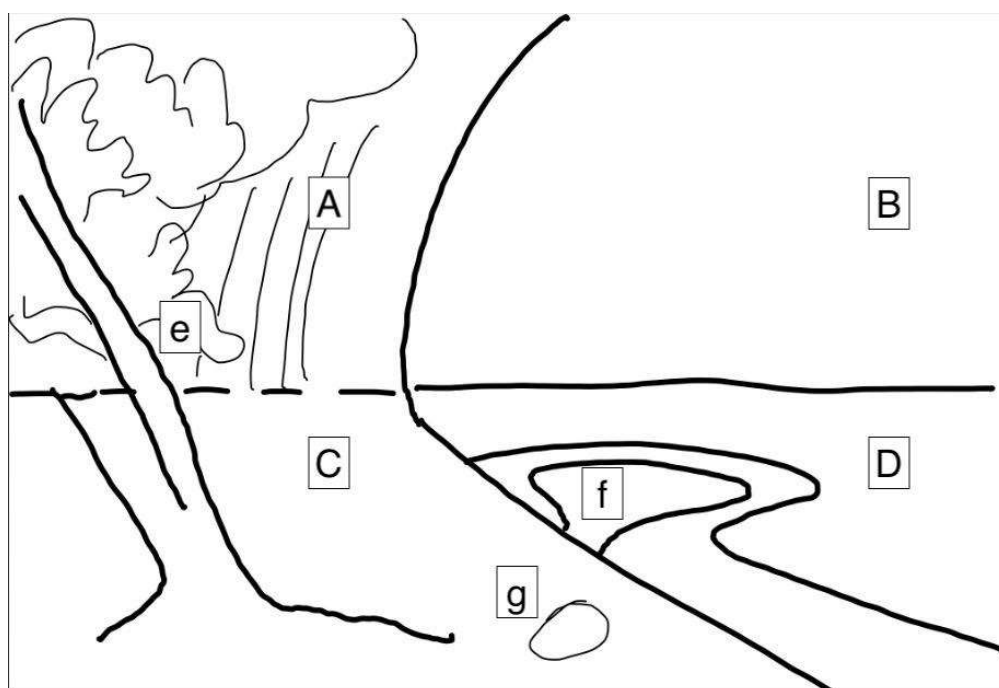


Fig. 2 - Schema plastico di *The Oxbow*.

Tali assi discriminano altrettante aree caratterizzate da una diversa dominanza cromatica:

- in basso, sotto la linea d’orizzonte, rileviamo il contrasto fra un tono di “verde cupo”, sulla sinistra (C), che si oppone ad un “verde chiaro/giallo” sulla destra (D);
- in alto, sopra la mediana orizzontale, rileviamo il contrasto fra il grigio scuro della parte di sinistra (A) e il celeste chiaro della parte destra (B).

I toni cromatici di questa zona superiore sono inoltre ripresi in basso: dalle “ombre”, e in genere dalle macchie scure della parte di sinistra (C) e, a destra, dal celeste del fiume (D) che “rima” a distanza con il cielo “sereno” soprastante.

¹² Joseph Leo Koerner, in un bel libro su Caspar David Friedrich (2009), usa l’espressione *semi-diagrammatico* per denominare questo tipo di relazioni che si instaurano fra gli elementi all’interno dell’opera.

¹³ La migliore descrizione dell’impianto formale della semiotica plastica resta a mio avviso Thürlemann (1981).



Si genera in tal modo una serie di effetti “plastici”, suscettibile di investimenti semantici minimali, comparabili a quelli correlati alle strutture grammaticali¹⁴.

Possiamo a tal proposito iniziare con il rilevare l’emergere di un contrasto fra la parte sinistra (A + C) dominata dai toni più scuri e la parte destra (B + D) dominata dai toni più chiari (dunque, A+C VS B+D) che può essere correlata, in un sistema semisimbolico, a un’opposizione semantica come “ombra VS luce”¹⁵.

Comparando le due parti in contrasto, possiamo inoltre rilevare che al loro interno i rapporti fra “alto” e “basso” non sono dello stesso tipo. A sinistra, infatti, possiamo cogliere una relazione di continuità/fusione fra le due componenti A e C, mentre a destra, fra B e D, si profila al contrario un rapporto di discontinuità/ritmo (ripresa a distanza). Si hanno dunque, all’interno delle due parti, tipi diversi di messa in relazione, di “armonizzazione”, fra ciò che sta sopra e ciò che sta sotto la mediana orizzontale.

Dunque, riassumendo: la parte sinistra si oppone alla parte destra (/scuro/ VS /chiaro/ = “ombra” VS “luce”), ma le due componenti della parte sinistra (A, C) appaiono correlate da una funzione di continuità/fusione, mentre le due componenti della parte destra (B, D) appaiono correlate da una funzione di discontinuità/ritmo. Prendendo a prestito il lessico della teoria poetica, potremmo dire che a sinistra abbiamo un collegamento per *enjambement*, e nella parte destra un collegamento per *rima*. Le due parti di sinistra si compenetrano, quelle di destra si richiamano. Queste tre relazioni – opposizione, continuità e discontinuità – costituiscono, come detto, un investimento semantico minimo delle parti, che potrà sovra-determinare il senso figurativo dell’immagine, oppure, ad esempio nella pittura “astratta” emergere come semantismo autonomo.

Spostando l’attenzione verso la dimensione eidetica della configurazione espressiva, possiamo osservare che le due parti in contrasto cromatico (A+C e B+D) si oppongono anche sotto questo rispetto, in quanto l’area di destra appare caratterizzata da una distribuzione relativamente regolare di linee continue, che generano la combinazione di forme regolari (figurativamente: le case, i campi coltivati ...) mentre la parte sinistra appare caratterizzata da un fitto groviglio di linee spezzate, che danno origine a forme geometricamente irregolari.

Dunque:

- A + C = linee discontinue e forme irregolari;
- B + D = linee continue e forme regolari.

Anche in questo caso, il contrasto plastico appare suscettibile di un investimento semantico minimo, all’interno di un nuovo sistema semisimbolico: /A+C/ VS /B+D/ = “Caos” VS “Ordine”¹⁶.

Inoltre, la parte sinistra appare dominata da una grande configurazione diagonale (e) che connette la parte bassa con la parte alta, con un effetto di “continuità” che ribadisce quanto già osservato per la dimensione cromatica, e ulteriormente accentuato dall’effetto di “fusione” eidetica fra le macchie che figurativizzano le “chiome” dell’albero e quelle in cui riconosciamo figurativamente le “nubi tempestose”.

La zona di destra è invece dominata dalla figura curvilinea del fiume (f) che, con la sua circolarità, il ritorno su sé stessa, conferma e ribadisce eideticamente la discontinuità rispetto allo spazio “celeste”. Da cui un ulteriore sistema semisimbolico: /A+C/ VS /B+D/ = “Con-fusione” VS “Separazione”.

Riassumendo, possiamo osservare una variazione coerente dei significati (investimenti semantici minimi) convocati dai contrasti eidetici e cromatici, coordinati da una comune distribuzione topologica:

$$/A+C/ VS /B+D/ = \text{“Ombra”} + \text{“Caos”} + \text{“Con-fusione” VS “Luce”} + \text{“Ordine”} + \text{“Separazione”}.$$

¹⁴ Sul significato delle strutture grammaticali restano fondamentali i lavori di Roman Jakobson (1985).

¹⁵ Sulla rilevanza delle strutturazioni semisimboliche nello studio della semiotica plastica e figurativa si vedano Calabrese (1999) e Lancioni (2009).

¹⁶ Come accennato nella parte iniziale dell’articolo, le unità espressive che vengono rilevate, cromatiche, eidetiche e topologiche, che corrispondono a elementi o zone della superficie, non coincidono con unità direttamente denominabili, e dunque ad una pre-strutturazione linguistica del testo.



2.2 L'organizzazione figurativa

Passiamo ora alle caratteristiche della “scena rappresentata”, che si articola in una spazialità tridimensionale simulata, all'interno della quale, come detto nella descrizione preliminare, ci viene proposta una visione prospettica che pone in primo piano un paesaggio “boschivo” mentre in lontananza, e in basso rispetto alla foresta, riconosciamo campi coltivati, case con comignoli fumanti, strade, uomini impegnati in attività diverse.

Ad un primo livello, l'allestimento eidetico, cromatico e topologico dei tratti si correla a un significato “figurativo”, dato appunto dal riconoscimento di “figure del mondo”, che fungono da referente alla rappresentazione.

Questa correlazione deve rendere conto del fatto che i medesimi tratti espressivi (linee, tracce di colore – *traits* e *tâches*) sono suscettibili di entrare in configurazioni semiotiche distinte, entrando in relazione (ripetizione o contrasto) con altri tratti, per cui le linee o le macchie non sono dei significanti a cui correlare un significato in modo stabile (e tantomeno dei “segni”) ma elementi che possono assumere valori significanti diversi all'interno del medesimo testo.

Una linea curva può combinarsi con altre linee e macchie di forma diversa per costituire, in combinazione con esse, un “significante” figurativo, ad esempio possono significare la chioma di un albero; allo stesso tempo però, la medesima linea curva può entrare in relazione con le altre linee curve (a loro volta componenti dello stesso o di altri significanti figurativi) e opporsi, in quanto insieme delle linee curve, all'insieme delle linee rette del medesimo testo, come elementi, ad esempio, di un sistema semisimbolico in cui l'opposizione fra curvilineo e rettilineo si fa espressione di un significato opposto (es. natura VS cultura).

I medesimi elementi espressivi, tratti e macchie, sono cioè suscettibili di assumere contemporaneamente il ruolo di formante (elemento pertinente del piano dell'espressione) rispetto a *semiotiche* diverse all'interno di un medesimo testo, nel nostro caso una semiotica plastica e una semiotica figurativa¹⁷. Ad essere pertinente, dunque, coerentemente con la lezione hjelmsleviana, non sono gli elementi ma le relazioni fra di essi. Contraendo relazioni diverse, un elemento (tratto) cambia valore e diviene parte di una semiotica differente.

Il riconoscimento figurativo, l'ancoraggio “al mondo”, che dipende dagli arrangiamenti sintagmatici particolari di tratti e macchie, è reso possibile, dice ancora Greimas (1984) dalla proiezione di una *griglia culturale* attraverso cui interpretiamo i fenomeni mondani, e che ci consente di leggerne le varie configurazioni o rappresentazioni (in questo caso sì, strettamente correlate alle possibili lessicalizzazioni: alberi, case, temporali ...). Questa stessa “griglia” appare però anche responsabile di altre correlazioni significanti, come scrive ancora Greimas:

Le figure del mondo hanno una duplice funzione: in quanto apparire della sua “realtà”, esse ci servono da referente, intra- o extra- discorsivo; in quanto figure del linguaggio, esse invece sono là per dire altre cose che se stesse. È questa seconda dimensione figurativa che a noi interessa: il discorso figurativo, una volta dereferenzializzato, diviene disponibile e in grado di iniziare la ricerca

¹⁷ Il che non esclude la partecipazione ad altre semiotiche, in quanto i medesimi tratti (e macchie) possono contrarre relazioni con elementi testuali diversi per costituire una forma dell'espressione ad esempio stilistica, che sarà socialmente connotata da significati e valorizzazioni specifiche, per cui avremo dei formanti stilistici insieme a quelli figurativi e plastici. Omar Calabrese (1999) ha elaborato a questo proposito il concetto di *isografia*, per definire una reiterazione coerente di tratti che possono, congiuntamente, costituire una unità di espressione semiotica, di taglia ed estensione variabile, suscettibile di entrare in correlazione con il piano del contenuto. La reiterazione organizzata di tratti espressivi appare inoltre responsabile della leggibilità della configurazione figurativa: è grazie ad un certo tipo di reiterazione dei tratti che in un dipinto di Picasso posso riconoscere un “occhio” in una configurazione triangolare. Per rendere conto di questo aspetto, Abraham Zemsz (1985) ha elaborato il concetto di *Ottica coerente*.

di significazioni altre, anagogiche. L'esercizio del livello figurativo infatti perviene a creare, in condizioni che restano da determinare, un nuovo "referente", che è il livello tematico. Tuttavia, non è tanto l'articolazione sintagmatica del discorso figurativo ad attrarre la nostra attenzione – questa infatti resta "causale", logica o fiduciaria secondo i casi –, ma piuttosto la sua attitudine a proiettare una duplice referenza, la prima in *profondità* e creatrice di un'isotopia tematica più astratta, la seconda in *lateralità*, in grado di sviluppare una nuova isotopia figurativa parallela (Greimas 1983a, pp. 126-127).

Dunque, la figuratività, effetto di senso di una certa organizzazione plastica, si fa a sua volta espressione di altri piani o livelli di contenuto. Essa ha cioè la possibilità di prestarsi all'organizzazione di altre forme semiotiche all'interno del testo stesso. Questa emergenza, nel nostro dipinto, è data ad esempio dall'instaurazione, evidente, di un contrasto fra la zona in primo piano e quella in lontananza (rispettivamente sinistra e destra della topologia planare).

Se infatti la prima zona appare qualificabile come mondo "selvaggio", travagliato dagli elementi naturali (i cui effetti sono manifestati dal grande albero parzialmente divelto che occupa la parte sinistra dell'opera), la seconda, in lontananza, appare invece, per contrasto, più "umanizzata", come suggeriscono i campi geometricamente ordinati, le strade, le attività umane.

Abbiamo così l'instaurazione, anche a questo livello, di un sistema semisimbolico, in cui il contrasto espressivo /Primo piano/ VS /Spazio lontano/ si correla all'opposizione semantica "Selvaggio" VS "Civilizzato".

Abbiamo dunque un sistema semisimbolico figurativo che si integra a quelli plastici, grazie alla sovrapponibilità delle "zone figurative" a quelle topologiche:

Lo spazio in Primo Piano, "Selvaggio", si trova ad essere qualificato come spazio di Ombra, Caos e Con-fusione, mentre lo spazio lontano, "Civilizzato", si trova ad essere qualificato come spazio di Luce, Ordine e Separazione.

The Oxbow mette dunque in scena il rapporto fra due dimensioni ambientali qualificate in modo opposto, e che, proprio grazie a queste qualificazioni contrastanti, sembrano farsi carico anche di un significato patemico, in termini di tensione e distensione, inquietudine e quiete.

La collocazione prospettica di questi due "mondi" porta in primo piano il mondo selvaggio e mette a distanza il mondo "abitato", come a invitarci a guardare quel mondo quieto a partire da questo, in primo piano, più travagliato. Si instaura dunque, implicitamente (enunciazionalmente) una presenza umana all'interno del mondo selvaggio.

A ben guardare, tale presenza è in realtà anche esplicitamente enunciata, in quanto semi nascosto fra rami e tronchi dell'albero spezzato in primo piano, troviamo proprio una figura umana in cui, grazie agli attrezzi disposti intorno riconosciamo un ruolo tematico determinato, quello del "pittore", che osserviamo intento a dipingere (Fig. 2: g) e, visto l'orientamento del cavalletto, che immaginiamo intento a ritrarre proprio quel mondo "civilizzato" lontano.

Al semplice disequilibrio plastico e figurativo che metteva in tensione due spazi si aggiunge così una dimensione esplicitamente narrativa: il dipinto non si limita ad allestire una scena ma ci propone anche un racconto, in cui il disequilibrio fra i due spazi viene assunto tematicamente da un Soggetto che ha "raggiunto" (come suggerisce la sella vicina) un luogo remoto, selvaggio, dominato dall'ombra e dal caos per volgersi verso il mondo civile, ordinato, regolare, da cui proviene. Se il valore del suo percorso consiste nella rappresentazione del mondo a cui torna a volgersi, esso richiede una particolare competenza che corrisponde a una scelta "ideologica", a una specifica realizzazione dell'artista inteso come forma di vita. Un artista che non dipinge nello studio ma sceglie invece il *plein air*, che non si adagia all'ordine quieto della vita sociale, ma sceglie di avventurarsi nel mondo selvaggio in cui dominano incontrollati gli elementi naturali.

Eccoci dunque, come ben notava Greimas nel brano citato, a passare da una *referenza* in profondità a una *referenza laterale*, in cui si sviluppa una isotopia parallela, quella del travaglio dell'artista e di una



sua specifica forma di vita “romantica”, inscritta in una forma specifica della pratica del dipingere, che impone di abbandonare la società, i suoi ritmi ordinati, la sua quiete e la sua distanza controllata dalla natura (la separazione) per congiungersi con una dimensione in cui il cielo e la terra si fondono nel caos di una tempesta, incombente o appena trascorsa. Ed eccoci così invitati dal nostro testo ad uscire dalla cornice per passare dalla pratica che vi viene rappresentata, il dipingere, ad un altro testo, dai confini più ampi, come quello delle pratiche pittoriche e delle forme di vita implicate¹⁸, verso cui, però, non ci avventureremo ulteriormente.

Ma eccoci anche a osservare come la figuratività discorsiva sia il luogo di manifestazione e articolazione di “altre” semiotiche, in particolare di una narratività che costituisce un ulteriore, fondamentale, *piano di referenza* per ancorare le nostre letture.

3. Opacità e trasparenza, questioni di enunciazione

Per concludere, solo poche osservazioni su un aspetto che abbiamo in più occasioni evocato senza però affrontarlo direttamente, quello che potremmo dire dell’ancoraggio referenziale del testo. Un aspetto che, come sappiamo, nell’ambito della semiotica strutturale passa attraverso la questione dell’enunciazione, intesa come inclusione nel discorso enunciato di marche che rinviano alla situazione/istanza di enunciazione referenziale, esterna al discorso stesso, all’io-qui-ora da cui il discorso viene proiettato.

Istanza situazione che pur essendo sempre implicata può essere nascosta oppure enfatizzata, con effetti di mascheramento oggettivante o soggettivante del discorso (Greimas 1983a), fino alla sua esplicita rappresentazione all’interno del discorso stesso, necessariamente di ordine simulacrale.

Per quanto possa essere necessario pensare tale problematica entro un quadro teorico generale¹⁹, appare altrettanto importante comprendere come le diverse forme testuali, con le loro specifiche sostanze espressive, sono in grado di organizzare i rispettivi dispositivi enunciazionali, con le conseguenti possibilità di ancoraggio (alla situazione di enunciazione, all’istanza enunciante, all’istanza dell’enunciatario) e di modulazione di tali possibilità all’interno di generi discorsivi diversi.

La rappresentazione visiva prospettica, genere a cui appartiene anche *The Oxbow*, per quanto tenda a configurarsi secondo un progetto oggettivante “albertiano” di “finestra sul mondo”, non può, come abbiamo detto, non implicare un punto di vista in cui si collocano sincreticamente sia l’istanza enunciante sia l’istanza dell’osservatore: il punto di vista da cui la scena appare rappresentata è direttamente offerto all’osservatore che può dunque “sostituirsi” all’enunciatore.

Tale punto di vista implicato dall’organizzazione prospettica non corrisponde necessariamente al punto di vista “reale” (referenziale) da cui la scena oggetto della rappresentazione è colta dal pittore empirico. Nel nostro caso, per quanto *The Oxbow* ci proponga un effetto “realistico”, ovvero, potremmo dire, si ponga come rappresentazione spaziale e figurativa coerente colta da un preciso punto di vista, che permette al pittore di rappresentarla “così come essa gli appare”, come suggerisce anche il titolo, essa presenta aspetti che potremmo dire paradossali, a cominciare dall’inserimento al suo interno del “pittore stesso” intento a rappresentare la scena che anche noi vediamo nel dipinto: *The Oxbow*.

Ovviamente, il pittore rappresentato non può essere confuso con il pittore “reale”, autore del dipinto, che dovrebbe essere capace di rappresentare sé stesso a distanza: io, ora sono là è una condizione

¹⁸ Come semplice esercizio mentale, proviamo a confrontare, ad esempio, un dipinto come questo di Thomas Cole con *L’arte della pittura* di Vermeer, in cui il pittore, nel suo studio, ha raccolto intorno a sé tutto ciò di cui l’arte della rappresentazione è fatta, per notare la differenza di pratiche implicate, di universi cognitivi, di ideologie della rappresentazione che viene implicata dai due “discorsi sulla pittura”.

¹⁹ Calabrese (1985) evidenziava come la questione enunciazionale non fosse strettamente linguistica, e al più estesa metaforicamente ad altre semiotiche, a partire dalla constatazione che tutto il lessico della teoria dell’enunciazione poggia sul dispositivo visivo della rappresentazione prospettica elaborato nel Rinascimento.

impossibile²⁰. Il pittore messo in scena, dunque, non è che un ruolo tematico, sommariamente attorializzato nel costume del tempo, che non può pretendere un effetto autoritratto. Anche l'insieme della scena, però, appare altrettanto problematico, poiché il punto di vista implicato è anch'esso impossibile. Un punto di vista che nessun osservatore "reale" può assumere o, in un'epoca che precede quella dei droni, delegare a un sostituto elettro-meccanico, in quanto comporterebbe una posizione significativamente sollevata da terra, a cui, nella realtà geografica (Casey 2002), non corrisponde nessun luogo fisicamente occupabile.

Ciò, ci invita a ricordare che ogni "rappresentazione", anche pittorica, anche *en plein air*, è innanzitutto un esercizio di costruzione/simulazione "debrayato", e solo secondariamente suscettibile di un ancoraggio (*embrayage*) referenziale, attraverso dispositivi enunciativi, diversamente valorizzati all'interno di generi diversi (realistico, ecc.).

L'apparente trasparenza di *The Oxbow*, il suo offrirsi come finestra su una porzione geografica di mondo rivela invece il suo carattere "costruito", simulacrale, attraverso la duplice impossibilità determinata proprio dal suo dispositivo enunciazionale in cui si rivela la finzione sia del mascheramento soggettivante – il pittore non può mettere in scena sé stesso –, sia del mascheramento oggettivante – il dipinto non è una finestra sul mondo poiché il punto di vista implicato può essere solo finzionale: ma allora, se il punto di vista è "inventato" perché dipingere *en plein air*? La questione, da pratica, sembra farsi "ideologica".

Un semplice "paesaggio" si rivela allora ben altro che una piacevole "veduta". L'apparente trasparenza della rappresentazione, direbbe Louis Marin (2006), si risolve in una paradossale opacità: non rappresentazione ma presentazione della rappresentazione, riflessione sui suoi dispositivi, sul senso stesso del fare pittura, dell'essere pittore e delle sue forme di vita, dei suoi rapporti con l'ordinata vita sociale, per trovare altrove, magari nella natura selvaggia, dove gli elementi si con-fondono e la terra si unisce al cielo, la forza o l'ispirazione per guardare il mondo con occhi diversi. Allora, forse, proprio quel luogo paradossale che non può esistere, propriamente *utopico* è l'unico luogo appropriato per "comprendersi".

²⁰ Sui paradossi dell'autoritratto si veda Calabrese (2006).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Bari, Laterza; nuova ed. Firenze, Casa Usher 2012.
- Calabrese, O., 1987, "Problèmes d'énonciation abstraite", in *Actes Sémiotiques-Bulletin* n. 44; trad. it. "Problemi di enunciazione astratta" in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 161-164.
- Calabrese, O., 1999, *Lezioni di semisimbolico*, Siena, Protagon.
- Calabrese, O., 2006, *L'art de l'autoportrait*, Paris, Citadelles & Mazenod; trad. it. *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze, Casa Usher 2010.
- Calabrese, O., 2010, *L'art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles & Mazenod; trad. it. *L'arte del trompe-l'œil*, Milano, Jaca Book 2011.
- Casey, E. S., 2002, *Representing Place. Landscape Painting & Maps*, Minneapolis, University Of Minnesota Press.
- Corrain, L., Lancioni, T., 1998, "Ricordo plastico di Hölderlin", in *Carte semiotiche*, Nuova Serie, n. 3, pp. 149-174.
- Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Daston, L., Galison, P., 2010, *Objectivity*, New York, Zone Books.
- Eugeni, R., 1999, *Analisi semiotica dell'immagine*, Milano, I.S.U.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Floch, J.-M., 1980, "Un nu d'Edouard Boubat", in *Quaderni del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica*, Università di Urbino; ora in J.-M. Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi di terra ferma*, Roma, Meltemi 2006, pp. 45-62.
- Floch, J.-M., 1985, "Composition IV de Kandinsky", in *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Benjamins; trad. it. "Semiotica di un discorso plastico non figurativo: *Composizione IV* di Kandinsky" in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 133-160.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF; trad.it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS 2010.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse ; trad. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi 2000.
- Greimas, A. J., 1983a, *Du sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani 1984.
- Greimas, A. J., 1983b, "Algirdas Julien Greimas mis à la question", in M. Arrivé, J.-C. Coquet, a cura, *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre de A.J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Benjamins, 1987, pp. 301-330; trad. it "Greimas in discussione" in A. J. Greimas, 1995, pp.147-170.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques-Documents*, Paris, EHESS; trad.it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica" in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 33-51.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac ; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A. J., 1995, *Miti e figure*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Gombrich, E. H., 1972, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon.; trad.it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi 1978.
- Jakobson, R., 1985, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi.
- Koerner, J. L., 2009, *Caspar David Friedrich and the Subject of the Landscape*, London, Reaktion Books.
- Lancioni, T., 2009, *Immagine narrate*, Milano, Mondadori Università.
- Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Firenze, Casa Usher.
- Lancioni, T., 2020, *E inseguiremo ancora unicorni*, Milano, Mimesis.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom*, Paris, PUF.
- Marin, L., 1971, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck.
- Marin, L., 2006, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS; trad.it. *Opacità in pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, Casa Usher 2012.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marsciani, F., 2014, "À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification", in *Actes Sémiotiques* n. 117.
- Mitchell, W. J. T., 1986, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, Un. Of Chicago Press.



- Mitchell, W. J. T., 2008, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti.
- Schefer, J.-L., 1969, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil ; trad. it. *Scenografia di un quadro. Semiotica della pittura*, Roma, Ubaldini 1974.
- Shapiro, M., 1973, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague, Mouton; trad. it. "Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo", in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi 2002, pp. 120-191.
- Thürlemann, F., 1981, "Blumen Mythos de Paul Klee", in Id., *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme ; trad.it. "Paul Klee. Analisi semiotica di *Blumen-Mythos - 1918*" in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 107-132.
- Zemsz, A., 1985, "Les Optiques cohérentes", in *Actes Sémiotiques-Documents*, Paris, EHESS, VII-68.
- Zilberberg, C., 1988, *Raison et poésie du sens*, Paris, PUF.