

I SAGGI DI LEXIA

39

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

Massimo Leone

**Scevà**

Parasemiotiche





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3455-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2020

*Angele Dei,  
qui custos es mei.*



# Indice

- 11 *Paraisagoge*
- 19 Capitolo I  
*Paramorfosi: il senso nascosto delle forme*  
1.1. La comunicazione visiva tra natura e cultura, 19 – 1.2. La fisiologia cross-culturale dell’immaginazione, 21 – 1.3. L’ideologia culturalmente specifica dell’immaginazione, 27 – 1.4. Un’interfaccia ibrida, 50
- 51 Capitolo II  
*Pareidolia: il senso nascosto delle figure*  
2.1. Il volto gigante di Michelangelo, 51 – 2.2. Il volto gigante di Dinocrate, 53 – 2.3. Volti giganti moderni, 53 – 2.4. Volti giganti orientali, 57 – 2.5. Contro i volti giganti, 61 – 2.6. Volti giganti contemporanei, 65 – 2.7. Volti proporzionati, 67
- 71 Capitolo III  
*Parafernalìa: il senso nascosto degli oggetti*  
3.1. Follia e semiosi, 71 – 3.2. Semiotica metafisica: De Chirico, 75 – 3.3. Metafisica comparata: De Chirico e Kiarostami, 80 – 3.4. Verso una metafisica del design, 92 – 3.5. Semiosfere poetiche: De Chirico, Kiarostami e Ozu, 99 – 3.6. I custodi del mito, 116
- 119 Capitolo IV  
*Parestesia: il senso nascosto della materia*  
4.1. Panni stesi al sole, 119 – 4.2. Per una semiotica del velo, 122 – 4.3. “Il metodo Clérambault”, 123 – 4.4. Un velo particolare, 132

- 139      Capitolo V  
          *Paralipomena: il senso nascosto dello sguardo*  
          5.1. Distopie del disvelamento, 139 – 5.2. Fondamenti antropologici del velo, 145 –  
          5.3. Sondaggi artistici attorno alla velatura, 149 – 5.4. Il velo delle verità, 159
- 161      Capitolo VI  
          *Paralatria: il senso nascosto del sacro*  
          6.1. Religioni, clandestinità e segni, 161 – 6.2. Breve storia del Cristianesimo in  
          Giappone, 165 – 6.3. Persecuzione e nascondimento dei Kirishitan, 168 – 6.4.  
          Trasformazione dei segni religiosi in condizioni di clandestinità, 178 – 6.5. Na-  
          scondimento e libertà, 181
- 185      Capitolo VII  
          *Paralogia: il senso nascosto della voce*  
          7.1. Il ventre del linguaggio, 185 – 7.2. Il linguaggio del ventre, 188 – 7.3. Il  
          linguaggio del volto, 188 – 7.4. Il volto negato, 189 – 7.5. Bocche, 191 – 7.6. Sca-  
          turigini, 191 – 7.7. Indicalità e indessicalità del volto, 192 – 7.8. Negazionismi,  
          193 – 7.9. Simulacri, 195
- 199      Capitolo VIII  
          *Parusia: il senso nascosto dell'essere*  
          8.1. Catastrofe e potenzialità, 199 – 8.2. Ideologie della catastrofe, 202 – 8.3. La  
          catastrofe cristiana, 204 – 8.4. Il cristallo dell'arte, 210
- 213      *Paragoge*
- 217      *Riferimenti bibliografici*

## Paraisagoge

“Scevà” è termine tecnico. Designa il simbolo paragrafematico ebraico costituito da due puntini sovrapposti verticalmente [∴]. Viene posto al di sotto di un grafema normalmente consonantico per segnalarvi l’assenza di vocale seguente ovvero la presenza di una vocale senza qualità e senza quantità, di grado ridotto. “Scevà” è adattamento italiano di “Schwa”, che a sua volta è trascrizione tedesca del termine grammaticale ebraico “shĕvā” /ʃə'wa/. L’etimologia più plausibile è quella suggerita dallo studioso Paul Kahle, che fa derivare “scevà” da “חֵץ”, “vuoto” (Chomsky 1971: p. 88). Lo scevà è dunque, da un certo punto di vista, la definizione linguistico-fonetica del nulla. È il tentativo di codificare nel linguaggio ciò che non è e che non ha suono. È la trascrizione di un’assenza. Da un lato, è dunque esercizio di misura rispetto a ciò che resta nell’ombra, inespresso, soffocato, silente. Dall’altro, con una metafisica della positività, è segno del senso germogliante dal nulla, simbolo della prima ombra di suono nel vuoto, timido vagito. Ecco perché questo libro non si apre con una “prefazione”, o con una “introduzione”, bensì con una “paraisagoge”, termine preso a prestito questa volta non dall’ebraico bensì dal greco antico “παρεισαγωγή”. Questa splendida lingua in effetti distingue fra l’isagoge, che anche in italiano significa “introduzione”, spesso nel senso di “inizio di una trattazione dottrinale”, e la “paraisagoge”, che designa, invece, l’introduzione furtiva, surrettizia, inaspettata, persino l’intrusione.

Questo è dunque un libro sul senso che germoglia dal nulla inaspettatamente; sull’introdursi furtivo del linguaggio nel caos; è un timido tenta-

tivo di cogliere, senza pretese di teorizzazione definitiva, quei frangenti incantati in cui il senso scaturisce primigenio, dall'ombra del nulla. È allora un libro che corteggia l'inquietante, perché tale è, oltre che incantevole, il nulla che si fa senso. La semiotica vi si propone pertanto in una veste sommessata, quasi timida, quella di una parasemiotica che non può catturare il senso nelle sue maglie ma, balbettando, ne indica il primo baluginare. Germogli, baluginii, scaturigini, ombre: tutto un lessico di metafore di un senso ancora incoativo e informe, alla soglia fra il nulla e il dire. È importante abitarla, anche a rischio di svestirsi della sicumera teorica del metalinguaggio, al fine non tanto di rispondere, quanto di chiedere, rivolgere alle discipline del senso questioni fondamentali, questioni di fondamento, che tuttavia, o forse proprio per ciò, esse reprimono: come si passa dal vuoto al pieno del senso? Attraverso quale misteriosa intercapedine? La semiotica si vuole sincronica, eppure anche quella strutturale, che protegge con forza il suo rifugio atemporale, non può resistere, a volte, alla tentazione non della storia ma della genesi: da quali misteriose indistinzioni, si chiedeva per esempio la semiotica delle passioni, baluginano le prime luci del senso? La questione è poi addirittura palese nel pensiero di Peirce, la cui semiotica pare spesso proprio un antidoto a una metafisica esitante, a un arrovellarsi tortuoso intorno al passaggio dall'oggetto al segno, dall'indistinto al detto.

Un libro su un evento così onnipresente e pertanto così sfuggente non può forse essere sistematico, o comunque non era questa l'intenzione seguita nella scrittura. Come in altri casi, ad esempio nella raccolta di saggi *Signatim* pubblicata nel 2015, la logica che si segue non è tanto proattiva quanto retroattiva, una logica che si scopre nella meditazione sul cammino percorso più che nella pianificazione di quello da seguire. Le due tattiche hanno vizi e virtù, un certo carattere rapsodico nel primo caso, una certa rigidità nel secondo, un'apertura all'imponderabile della ricerca nel primo, una metodicità più rassicurante nel secondo. Alla fine, ciò che conta è forse seguire il proprio talento, che in questo caso consiste, ancora una volta, nel ricucire più che nell'imbastire, nell'accorgersi che, nel turbinio di scritti occasionali, lezioni, seminari, convegni, congressi, conferenze, ma anche articoli, capitoli, presentazioni, in fin dei conti, a ben vedere, a vedere con lo sguardo insieme analitico e articolatorio della semiotica, si è pensato sempre lo stesso oggetto, e si è riflettuto sempre intorno allo stesso problema, e se soluzione non si è trovata, perlomeno ci si è resi più

consapevoli dei lineamenti di una mappa interiore, della cartografia di ciò che, per uno studioso, segna lo spazio navigabile e i suoi bastioni.

Un volume siffatto non nasce da una sorgente unica e impetuosa ma piuttosto affiora in polle irregolari e discrete, sgorganti qui e lì nel terreno, quasi non viste, fino a che tuttavia il loro emergere si accumula e comincia a disegnare specchi d'acqua sempre più estesi e regolari. Del senso nascosto delle forme, dunque, di cui tratta il capitolo sulla "paramorfosi", ho preso a interessarmi tra il 2015 e il 2016, quando su invito dell'amico e collega Atsushi Okada, insigne storico, teorico, e filosofo dell'arte, trascorsi un semestre come *Visiting Professor* presso l'Università di Kyoto, in Giappone. Fu un semestre così denso di avvenimenti sia esistenziali che culturali che ho tuttora l'impressione, a distanza di un lustro, di non averlo adeguatamente elaborato. Una nuova lingua, in una società perlopiù sconosciuta e profondamente altra, secoli di storia e di scrittura divorati in poche settimane, viaggi, monumenti, incontri; questo turbinio di stimoli parve non potersi concentrare che attorno a un oggetto in particolare, una ciotola di ceramica nera manufatta con stile "raku". Dall'ammirazione quasi ossessiva di tale singolo oggetto, dall'incanto del suo magnetismo di forme diverse, telluriche, sacre doveva poi nascere, attraverso i tortuosi cammini della ricerca, una riflessione molto ampia sull'intenzionalità nella creazione di artefatti.

L'esperienza giapponese, in effetti, consentiva di problematizzare un aspetto fondamentale e tuttavia ormai acquisito dell'ideologia semiotica "occidentale", vale a dire la preminenza dell'intenzionalità dell'individuo, e soprattutto dell'artista, nella creazione. Nella ceramica *raku*, che anche l'Occidente scoprirà nella modernità tardiva attraverso vie tortuose, è il danzare incontrollabile del fuoco intorno ai corpi d'argilla che dà luogo ai manufatti finali, i quali però non sono semplici manufatti ma fatti da mano d'uomo e dall'agentività eslege del fuoco insieme. Gli scambi d'immagini e immaginari fra Giappone ed Europa nel diciannovesimo secolo, e in particolare la ricezione impressionista delle stampe nipponiche, condurrà poi all'adozione di un simile equilibrio anche in Europa: l'artista non crea più ma risveglia il creato, ascolta il germogliare del senso che è già nella natura e lo fissa in sostanza espressiva. La semiotica, specie quella strutturale, deve accostarsi a questo baluginare del senso che ha nella materia formata entro la sostanza il suo risultato finale, il quale tuttavia per un approccio non solo sincronico ma anche diacronico desta l'interro-

gativo non più meramente logico bensì genealogico di dove si situi quell'istante esiziale in cui la materia prende una piega, la ceramica si conforma, il fuoco esercita le sue lingue; interrogarsi sulle lingue del fuoco significa attardarsi sullo scervà del senso, sul passaggio dalla parasemantica alla semantica vera e propria.

Permane tuttavia una discrepanza essenziale fra Oriente e Occidente, fra la concezione dell'agentività dell'artista in relazione alla natura nell'Oriente estremo e la sua concezione in Europa, malgrado tutti gli scambi e gli incroci fra le due geografie culturali. Ne accennavo già nel capitolo appena descritto, ma è soprattutto il secondo della raccolta, denominato "Pareidolia", a concentrarsi sulla questione. La genesi di questo studio si deve a una passione crescente per il volto, e per la semiotica del volto in tutte le sue manifestazioni, la quale non poteva non includere un'attenzione per la pareidolia, il noto fenomeno per cui si trovano figure dotate di senso in configurazioni plastiche ove tale senso non è stato introdotto da intenzionalità umana alcuna bensì dal caso, dalla natura, o da altre agentività non umane. La continuità con il primo capitolo è evidente, ma quello che più preme in questo secondo è la piega che tale fenomeno prende a contatto con il senso occidentale dell'intenzionalità, del rapporto fra cultura e natura, il quale poi si traduce anche in un senso del rapporto fra potere e sottomissione. Presentato come conferenza plenaria durante il Congresso Mondiale dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici a Buenos Aires nel 2019, il capitolo "Pareidolia" si sofferma sullo sguardo dell'uomo che vede volti nella natura e sulla sete di potere che li trasforma in effigi di giganti, di sovrani, di pontefici, concependo e poi infine realizzando l'ambizione di trasformare una montagna intera nel volto del dominio.

Anche il terzo capitolo, "Parafernalìa", ha in un certo senso una genesi che copre diversi continenti. La sua prima stesura risale al 2009/2010, quando fui invitato come *Visiting Professor* presso l'Università Monash di Melbourne, in Australia. Lì rimasi incantato dal paesaggio, ma anche da alcuni artisti i quali lo rappresentavano in maniera trasognata, trasfigurandolo in modo da accentuarne il carattere rivelatorio, l'incanto misterioso delle città polverose della corsa all'oro, adesso deserte, spazzate dal vento che s'insinua fra le case di legno disabitate. Scoprii poi, con mia sorpresa, che l'incantesimo di quei dipinti aveva un'origine a me familiare e già cara, giacché trasportava sul suolo australiano un'ispirazione lontana, quella

dell'artista come raddomante e profeta, sodale di una rivelazione tellurica, una figura di sacerdote dell'arte di cui già il primo capitolo ritrovava le tracce nell'antica estetica giapponese, poi assorbita dall'Impressionismo europeo, ma che in un'elaborazione successiva e ancor più radicale diede luogo agli esperimenti di metafisica visiva di De Chirico. Erano infatti proprio le sue città pomeridiane — Torino e Ferrara deserte al sole del pomeriggio estivo con le sue ombre lunghe ed inquietanti — che avevo ritrovato in Australia. Mi accorsi, allora, che la mia attenzione si accendeva febbrilmente ogni qual volta gli oggetti del mondo fossero visti, concepiti, e rappresentati attraverso questo filtro quasi morboso, e trasformati in varchi verso una plaga lontana del senso, verso una dimensione metafisica ove s'immagina che il senso possa avere le sue radici. Ho inseguito questa intuizione in Iran, paese centrale nella mia formazione per molti versi, e soprattutto nella linea estetica che va dalla poesia classica iraniana, intrisa di misticismo e capace di traslarlo in una sublime lirica delle atmosfere, ai film di un altro gigante contemporaneo, il regista iraniano Kiarostami, che pure conosceva De Chirico, e nei film del quale si può cogliere, a mio modo di vedere, una simile attenzione per l'aura metafisica delle cose, per quei parafernalìa del quotidiano che paiono invisibili nella banalità dello sguardo di ogni giorno ma che a un certo punto si risvegliano, attraverso il frangente impalpabile che questo volume cattura con la metafora dello scevò. Il Giappone ritorna anche in questo capitolo con la figura di Ozu, cui Kiarostami dedicò un film sperimentale, e nello stile del quale il regista iraniano colse, giustamente, uno sguardo germano, le cui conseguenze filmiche il capitolo cerca di analizzare con rigore semiotico soffermandosi, di nuovo, sui parafernalìa del discorso cinematografico, su quegli oggetti di scena che, trascurati dalla visione frettolosa, sono invece araldi discreti di una lettura più sibillina della pellicola, di un modo obliquo di attraversarla per farvi germogliare sensi nascosti.

Il capitolo successivo, "Parestesia", espande lo studio della dinamica pareidolica ad altri sensi, e soprattutto ad altre dimensioni della vita plastica delle cose. Non esiste infatti solo una pareidolia, ma anche una par-semiotica concernente gli altri sensi e, trasversalmente a essi, un'immaginazione sinestetica del senso che lo vede scaturire proprio negli interstizi fra vista e tatto, fra tatto e gusto. Il capitolo, elaborato in tappe temporali successive ma coagulatosi essenzialmente in occasione di un progetto di ricerca sul velo allestito insieme a Victor I. Stoichita e Henri De Ried-

matten, poi confluito in un convegno internazionale a Torino, parte da un'immagine della cultura popolare contemporanea, un'affiche pubblicitaria realizzata da un grande fotografo per una nota marca di caffè, ma in seguito ne segue il sottotesto per esplorare tutta una serie di racconti nei quali il senso non scaturisce da un'articolazione strettamente codificata bensì dal sinuoso incurvarsi di pieghe esuberanti. La piega tanto cara a Deleuze non resta però topologia filosoficamente astratta ma si concretizza grazie alla materia del tessuto, e nel tessuto produce forme le cui regolarità non sono mai evidenti, e necessitano dunque di un sovrappiù di attenzione affinché se ne possa cogliere la voce. È a questo scopo che nasce, soprattutto in psichiatria, il metodo semiotico, si sviluppa in una specie di "fisiognomica delle vesti", e dà poi luogo a un tentativo di sistematizzazione, a un metodo "micro-semiotico" che, alla continua caccia di sotto-articolazioni, di pieghe non viste ma nondimeno significanti, nel capitolo si applica nuovamente alla cultura popolare, questa volta a uno dei più noti film della storia del cinema italiano, per dimostrare come, attraverso una lettura parestetica dei veli che vi compaiono, se ne possa cogliere un senso più profondo, dando sommessamente voce allo scervà del film, al suo senso incoato che dal nulla di una veste si propaga.

"Paralipomena", come si evince dall'etimologia del titolo di questo capitolo, costituisce un'aggiunta rispetto al precedente, ma anche un'inversione di prospettiva, non più centrata sul senso impalpabile dei tessuti, sulla parestesia che essi risvegliano, bensì sulle grammatiche del velo dipinto e rappresentato, laddove per velo tuttavia s'intende più che il mero oggetto, giacché vi si coglie un'intera categoria fenomenologica, ovvero un'evo- cazione di ciò che emerge nel senso risvegliato da uno sguardo quando a questo volere scopico si frapponga un ostacolo. Costruito intorno a un corpus di tele contemporanee, molte di carattere critico o polemico rispetto ai regimi scopici prevalenti, il capitolo enuncia il suo orizzonte con un'introduzione di carattere antropologico, che sottolinea l'importanza di queste intermissioni dello sguardo affinché si sviluppino l'erotismo del senso, quel giocare fra il nascondimento e l'esibizione che è forse alla base di ogni semiosi, anche al di là della visualità.

"Paralatria" è, come altri capitoli del volume, un saggio d'ispirazione giapponese. Questa comune geografia non si deve però tanto a un interesse specialistico, quanto a ciò che il Giappone, ultima plaga dell'Asia nonché insieme di isole, rappresenta, ovvero un contraltare raffinatissimo

e insieme una sfida semiotica alla seconda natura dello sguardo occidentale, non in quanto occidentale ma semplicemente in quanto autoctono, obnubilato dall'abito quotidiano della significazione, dai suoi stereotipi. Questo capitolo, tuttavia, che verte sui "cristiani nascosti" del Giappone ma che poi allarga lo sguardo anche ad altre cripticità forzate della storia delle religioni, mira anche a chiarire un punto etico fondamentale: il nascondersi è spesso indispensabile affinché del senso nuovo germogli dal nulla; la metafora dello scevà richiama, in un certo senso, questa discrezione della creatività, il silenzio necessario non solo prima e dopo la parola, ma anche durante la parola, come trama sibillina e alternativa notturna del senso espresso. Tuttavia, da ciò non si deve dedurre un'esaltazione della censura. Il silenzio imposto, infatti, così come l'occultamento forzoso, impoveriscono le creazioni, condannando per esempio le religioni a un balbettio viepiù insensato, in cui una voce sempre più flebile alla fine perde sé stessa.

Gli effetti di sclerotizzazione del legame fra corpo e senso, volto e linguaggio, pensiero e parola sono descritti attraverso l'evocazione della figura del ventriloquo nel capitolo intitolato "Paralogia". Quando il legame fra l'etica del volto e la fenomenologia del linguaggio viene reciso, col conseguente manifestarsi di "discorsi del ventre" e di "discorsi per il ventre", allora ciò che emerge è una paralogia insensata, uno pseudo-linguaggio che non garantisce più comprensione intersoggettiva ma mero coordinamento. La perdita dell'afflato corporeo del linguaggio, anche nell'attuale accelerazione tecnologica, conduce alla catastrofe semiotica.

L'ultimo capitolo, "Parousia", prevede un rovesciamento ulteriore. Non è dalla censura che scaturisce senso nuovo bensì dalla cesura, ovvero nel momento in cui la frattura, la violenza, l'irrompere metafisico del male nella storia dell'essere sono reinterpretati come primi barlumi di una rigenerazione possibile. Il vetro infranto, in particolare, diviene metafora di un senso perduto dalle civiltà post-moderne, quello della riparazione, giacché questo promettevano, in fin dei conti, le ideologie smarrite delle religioni occidentali. Il miracolo non riesce più a ricomporre le ferite, non si ha più fede nella possibile inversione del tempo, in un intervento che, da un altrove metafisico, ripari il maltolto. L'angelo è assente. L'ennesimo suggerimento, allora, a chiusura del volume, viene dal Giappone, e ritorna su quell'oggetto dal quale era partita l'intera riflessione, vale a dire una ciotola di ceramica *raku*. Cosa succede se questa tazza si rompe? Se vi

s'infrange la magnifica armonia delle forme, dei colori, della disposizione sottile che nell'argilla avevano inculcato le lingue inafferrabili del fuoco, la lingua parlata dal fuoco? Apparentemente, guardata con occhi contemporanei, questa rottura è insanabile. Nessun santo interverrà per ricomporre i cocci della ceramica, i frammenti del cristallo. Il *kintsugi*, invece, è la tecnica giapponese che nell'obbligo della riparazione vede la possibilità di un senso nuovo, coglie nella cicatrice non una reliquia dell'imperfezione bensì un nuovo balbettio dell'essere. Che dalla catastrofe possa emergere non solo il silenzio della disperazione ma anche un nuovo vagito dell'uomo, uno scevà, è quanto dobbiamo credere.

## Paramorfosi: il senso nascosto delle forme<sup>1</sup>

Quapropter cum has convenientias quas dicis infidelibus quasi quasdam picturas rei gestae obtendimus, quoniam non rem gestam, sed figmentum arbitrantur esse, quod credimus quasi super nubem pingere nos existimant [...].<sup>2</sup>

(Anselmo d'Aosta, *Cur Deus Homo*, I, 4)

### 1.1. La comunicazione visiva tra natura e cultura

Vi sono molti modi per definire la comunicazione visiva (Volli 1994). Uno dei più efficaci è per opposizione con la significazione (Volli 2010). Mentre la significazione visiva può non essere intenzionale, non vi è comunicazione senza intenzionalità. Un tramonto *significa* qualcosa, mentre un dipinto *significa* qualcosa ma altresì *comunica*, giacché la cultura lo designa in quanto prodotto di un'intenzionalità comunicativa. Tuttavia, l'imputazione d'intenzionalità cambia attraverso le culture e le epoche. Mentre una

1. Una prima versione di questo saggio è stata presentata in inglese presso il seminario di Atsushi Okada, Università di Kyoto, il 17 dicembre 2015. Ringrazio molto Atsushi Okada e i suoi collaboratori per i commenti ricevuti. La versione in inglese è stata poi pubblicata con il titolo "Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on *Ludus Naturae*" dalla rivista *Semiotica* nel 2016; una versione in italiano è stata invece pubblicata con il titolo "Scherzo di natura: variazioni semiotiche fra Europa e Giappone" dalla rivista *E/C*. Ringrazio entrambe le riviste e i loro direttori, Marcel Danesi e Gianfranco Marrone, per l'opportunità concessami. Ulteriori suggerimenti al tema del capitolo sono stati raccolti anche a seguito della mia conferenza "Antropomorfizzazione del paesaggio", impartita nell'ambito del seminario "Spazio, Paesaggio, Segno, Luogo: Dall'arte alla comunicazione, dal turismo all'estetica / Criteri di mappatura fra arte e comunicazione", presso l'Accademia di Brera di Milano il 6 ottobre 2017. Ringrazio molto l'organizzatrice principale, Martina Corgnati, per questa occasione di scambio.

2. «Indi quando mostriamo queste armonie logiche che tu enumeri, come se fossero a guisa di dipinti di un'azione passata, agli infedeli, essi (considerando che noi crediamo che ciò che avvenne non sia una cosa reale, ma solo una finzione) pensano che noi altro non facciamo che dipingere sulle nubi [...]; salvo ove specificato, le traduzioni nel libro sono opera dell'autore.

religione può vedere un tramonto come un messaggio divino, osservatori laici gli attribuiranno un senso non-intenzionale di nostalgia.

Un modello forte d'intenzionalità comunicativa predomina nella storia visiva occidentale: vi è comunicazione visiva se e solamente se un'intenzionalità umana ambisce a comunicare con uno spettatore attraverso un artefatto visivo. Tuttavia, questo modello forte include eccezioni di diversi generi: 1) immagini acheropite<sup>3</sup>; 2) immagini naturali; 3) immagini casuali; e 4) pareidolie. In questi casi, un'immagine la quale non deriva propriamente da un'intenzionalità umana viene nondimeno concepita come comunicazione visiva. L'attribuzione d'intenzionalità, dunque, implica l'antropomorfizzazione di vari agenti non-umani, rispettivamente: 1) la trascendenza; 2) la natura; 3) il caso; 4) un agente immaginario non-identificato.

L'agentività nella comunicazione visiva è un tema-chiave per la teoria dell'arte, per l'antropologia visiva, e per la semiotica dell'immagine. Gli studiosi si sono a lungo interrogati su come gli esseri umani isolino le immagini, attribuiscono loro un senso, le considerino un messaggio da parte di un'altra intenzionalità, su come esse significhino e comunichino al di là della loro intenzionalità creatrice, e sul modo in cui la loro percezione conduca a effetti pragmatici nel mondo<sup>4</sup>. La ricerca neurofisiologica e cognitiva suggerisce che gli esseri umani sono biologicamente predisposti a riconoscere matrici visive dotate di senso nella realtà, e a credere che esse promanino da un'agentività intenzionale. Le "eccezioni" summenzionate, e specialmente la pareidolia, confermano questa prospettiva<sup>5</sup>: la neuro-

3. Vale a dire, delle quali si crede che siano il prodotto di un'agentività non-umana, di solito trascendente, come nel caso del Mandylion di Edessa.

4. Fra i classici in questo ambito, Freedberg 1989, sulla pragmatica delle immagini nell'arte occidentale; Mitchell 1994, che teorizza una "svolta visiva" nella cultura contemporanea; Gell 1998, che si concentra su come le immagini possano divenire agenti indipendenti; Belting 2011, che investiga la storia delle immagini come storia dei corpi che le incorporano e le ricevono; etc. Anche un numero monografico della rivista internazionale di semiotica *Lexia* è dedicato a questo tema (Leone 2014).

5. La bibliografia sulla neurofisiologia della pareidolia è in costante espansione. Sugli effetti dell'abuso di LSD sulla neurofisiologia della pareidolia, si legga Ilaria *et al.* 2010; sul ruolo dello sguardo nella pareidolia facciale, si legga Takahashi e Watanabe 2013; sull'importanza dell'area facciale fusiforme (l'area di Brodmann 37 nella circonvoluzione fusiforme, specializzata nel riconoscimento di volti) nella pareidolia religiosa, si legga Liu *et al.* 2014; sullo sviluppo cognitivo della pareidolia nei bambini, si legga Kato e Mugitani 2015. Anche la letteratura scientifica sulla relazione fra il riconoscimento visivo di volti e l'attribuzione di agentività (trascendente) è abbon-