

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## La danza dei segni/The dance of the signs

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1684602> since 2018-12-14T17:50:08Z

*Publisher:*

Mondadori Electa

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Ugo Volli

## La danza dei segni

Nell'arte italiana degli ultimi cinquant'anni Agostino Ferrari ha un posto preciso e molto caratteristico: egli è, secondo una linea interpretativa largamente condivisa, il *pittore del segno*. Questa attenzione di Ferrari al "segno" ha attraversato molte fasi e molti sviluppi in una carriera artistica lunghissima, produttiva e continuamente sperimentale quindi assai variata nel tempo, ma è rimasto sempre un tema attivo e quasi sempre dominante. Tale lavoro dunque interpella direttamente la semiotica, dato che questa si deve definire, se non altro per obbligo etimologico, come la disciplina dei segni (benché tale concetto sia stato affiancato negli ultimi decenni da quelli di codice, di testo, di comunicazione, che l'hanno spesso soppiantato come principi metodologici degli studi semiotici). Nel seguito di questo contributo cercherò di mostrare come non solo la semiotica possa aiutare a comprendere meglio il lavoro di Agostino Ferrari, ma anche come valga implicitamente il percorso inverso, cioè che la *pittura dei segni* di Ferrari possa porre questioni importanti al pensiero semiotico.

La semiotica ha sviluppato due due principali definizioni di segno. Una è quella di Ferdinand de Saussure, per cui il *segno linguistico* è una «entité psychique à deux faces» che «unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique» (*Cours*, pp. 98-99). Per Saussure, dunque, il segno non è una *cosa* materiale ma la *relazione* esistente fra due entità: una (quella presente, materiale, concreta) *significa* l'altra (quella assente, che può essere sia concreta come una certa cosa, sia astratta come un concetto). Saussure chiama l'entità presente (che rappresenta e rinvia all'altra) *significante*, una parola che va intesa pienamente nel suo senso verbale, come un gerundio che indica l'azione di *significare*. L'entità assente (che è richiamata e in molti casi definita dal significante) è il *significato*, anche qui da intendersi avendo presente il ruolo grammaticale del participio passato. Il segno che interessa a Saussure, quello linguistico, ha come caratteristica fondamentale di essere "arbitrario": la relazione che va dal significante "cane" al significato "quadrupede che abbaia" o "migliore amico dell'uomo" vale in italiano, ma non certo in francese, dove si dovrebbe dire "chien" o in inglese ("dog") o in tutte le altre lingue. In senso inverso "cane" in latino indica l'imperativo "canta!". La relazione fra significante e significato non ha nulla di necessario, sottintende la libertà del linguaggio. Per Peirce invece, il segno non è esclusivamente linguistico e la relazione coinvolge tre termini. "un segno o *representamen* è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità" e crea in questo qualcuno "un segno equivalente, o forse più sviluppato", cioè un interpretante. Abbiamo dunque, accanto al segno o *representamen*: 1. l'*Interprete*: colui che interpreta il *representamen* come un segno, scommettendo sulla sua sensatezza; 2. l'*Oggetto*: ciò cui il segno rinvia 3. la *Base*: il *rispetto* o l'*aspetto*, relativamente al quale il segno sta per o l'oggetto (per esempio il disegno di un gatto sta per lui sotto il rispetto della forma, ma un miagolio potrebbe farlo quanto al suono, una certa puzza acre per l'odorato, ecc.. 4. l'*Interpretante*: l'altro segno o la reazione suscitata dal segno nell'interprete. Anche le idee e le immagini del mondo che ci facciamo sono interpretanti.

Entrambe queste definizioni partono dall'idea che il funzionamento fondamentale del segno sia quello di *rappresentare* qualcosa, di *riferirsi* ad altro da sé. Per questa ragione la tradizione semiotica e quella linguistica non hanno mai considerato con sufficiente attenzione il *significante* come tale. Come ha scritto Umberto Eco nel suo fondamentale *Trattato di semiotica generale*, "la semiotica ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere ASSUNTA come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunto come un sostituto significante di qualcosa d'altro." Il problema qui è quel "qualunque cosa", così insistito. Siamo davvero sicuri che "qualunque cosa" possa divenire un segno (o forse sarebbe più corretto dire qui "significante" o "representamen")? Non vi sono requisiti a parte quest'"assunzione" da parte dell'interprete? E' chiaro che non è così, che ci sono dei

requisiti, delle caratteristiche che fanno di un fenomeno e in particolare di un oggetto visivo un candidato ragionevole per poter essere preso come segno. Per esempio un segno deve essere sufficientemente *costante* nel tempo e nello spazio da poter essere detto uno, abbastanza *saliente* sul piano percettivo, si deve poter *differenziare* in maniera precisa dal suo *contesto*. La comprensione di questi requisiti e caratteristiche è un presupposto essenziale per il lavoro di Agostino Ferrari e per la sua “segnicità”. Ci tornerò sopra.

Prima però bisogna mettere in discussione un altro presupposto del pensiero semiotico, e cioè che al cuore del fenomeno segnico ci sia un rapporto fra un oggetto materiale (“significante” o “representamen”) e qualcos’altro (“significato” o “oggetto”). Questo requisito, che sembra banale, riguarda ovviamente i segni vocali, quelli della scrittura, non importa se alfabetica o ideografica, e nella storia dell’arte visiva quegli elementi della pittura, della scultura o delle immagini tecnologiche che presentano caratteristiche percettive e sintattiche tali da essere naturalmente interpretate come “rappresentazioni” di qualcosa. La pittura di Agostino Ferrari in tutte le sue fasi e varianti, come del resto buona parte dell’arte del Novecento, *non mira a questo effetto*, non vuole essere letta come *raffigurazione* del mondo esterno, ma come una composizione *autonoma*. I segni di Agostino Ferrari non rimandano, *sono*.

A partire da Algeidras Greimas, nella terminologia semiotica si distingue

1. un “livello plastico”, dove la composizione mette in gioco categorie cromatiche, “eidetiche” (cioè di forma degli elementi percettibili, per esempio curvilineo, angolare, rettilineo ecc.) e “topologiche” (cioè della loro organizzazione nello spazio, secondo opposizioni come circoscritto/incluso/isolato, alto/basso, destra/sinistra)
- e 2. un “livello figurativo” dove l’organizzazione plastica è realizzata e interpretata come corrispondente a certe *figure del mondo* e della cultura: una certa forma più o meno standard corrisponde a un uomo, un’altra a una casa, a una chiesa, a una piazza - naturalmente all’interno di una certa cultura, perché altri tempi e altri luoghi si basano su diverse convenzioni.

Un altro livello figurativo molto diverso ma in fondo basato sulla stessa logica è quello dei segni *convenzionali*, come le lettere di un certo alfabeto, le cifre, le “icone” dei computer, i segni ideografici: essi sono facilmente decifrati sulla base della loro capacità di corrispondere a certi modelli astratti o “prototipi”: per esempio il cerchio della lettera “o” o la stanghetta e il puntino della “i” minuscola. Il livello plastico di un’immagine organizzato esprime dei “formanti”, delle organizzazioni percettivamente chiuse. Questi formanti possono diventare figurativi, se corrispondono a modelli culturalmente definiti sia nel caso delle figure del mondo fisico sia in quello dei segni convenzionali..

I segni di Agostino Ferrari restano invece formanti plastici, *non rimandano ad altro che a se stessi*, non hanno corrispondenza con modelli culturali né con l’organizzazione percettiva del mondo; ognuno è *individuale*, anche se in certi periodi si colgono fra loro delle “arie di famiglia” che arrivano vicino all’imitazione del meccanismo della scrittura: sono totalmente plastici. Tuttavia *essi restano segni*: significano proprio il loro carattere di segni e insieme l’indisponibilità a significare. Essi corrispondono in ciò a quel che Jacques Derrida nella *Grammatologia* chiama “architracia”, un concetto filosofico assai discusso: è una *traccia*, cioè un concreto elemento visivo percepibile per la sua *differenza* rispetto al contesto e capace di perpetuarsi (o che, come dice Derrida, “si differisce”) nel tempo e che “non significa nulla”. Esso esprime dunque una *doppia differenza*, nello spazio e nel tempo, che Derrida con un gioco ortografico chiama in francese *differance* (con la “a” invece della “e”, e che nelle traduzioni italiane si usa marcare con una barra: “dif/ferenza).

Che lo chiamiamo “segno” o “traccia” o “architracia”, è chiaro che la ricerca di Agostino Ferrari verte proprio intorno alle condizioni di possibilità di questa *significatività senza significato*. Non

ogni agglomerato plastico può essere un segno o una traccia in questo senso, o almeno non può essere un *buon* segno, capace di *dire qualcosa* a chi lo vede, pur senza essere segno *di* nulla. Dai primi fitti tessuti di segni che mimavano e smentivano assieme una fitta scrittura sulla tela, fino agli ultimi grandi esperimenti tridimensionali, appare chiaro che quel che è necessario innanzitutto per questi segni è una certa *pregnanza percettiva*. Un buon segno ha dunque una *forte caratterizzazione eidetica*, è una forma più vicina a una linea che a una superficie; ma è anche, nell'arte di Ferrari, una linea *non meccanica*, non semplicemente un graffio, un banale segmento di retta: ha uno spessore e soprattutto uno sviluppo curvilineo che lo rende *dinamico*. Oltre alla *temporalità esterna* del differimento che è una conseguenza ovvia di un quadro destinato a durare, dunque, vi è dunque un'implicita *temporalità interna*, cioè una *dinamica* che muove potenzialmente non solo i segni, ma il quadro che li contiene secondo un tragitto determinato dalla forma. I segni di Ferrari cioè sono tracciati in maniera tale da contenere un *moto*, che certamente è il frutto della traccia lasciata da un *elemento mobile* (come in effetti è il pennello) ma progressivamente appare *intrinseco*: i segni sono cioè dipinti essi stessi come oggetti attivi e mobili.

I segni di Agostino Ferrari, dunque, nelle loro diverse generazioni, non sono solo caratterizzati da una crescente salienza percettiva, che li rende distinguibili come tali e esteticamente rilevanti. Pian piano, nella storia della sua produzione, essi sviluppano anche una loro *narratività*, dato che il movimento implica sempre uno sviluppo che può essere raccontato. Ovviamente non raccontano di qualche cosa *d'altro* rispetto a loro, come non *rappresentano* niente d'esterno a loro stessi, ma *presentano* se stessi come segni e *mostrano* il loro stesso sviluppo segnico. Progressivamente la sperimentazione di Ferrari l'ha portato dunque a vedere i segni come *attivi*, capaci di esercitare uno *sforzo*, di uscire da un sostrato indifferenziato, di superare la resistenza di livelli diversi di realtà e di materia visiva, oltre che quella di una qualche gravità che potrebbe annullarli nell'indistinzione della tela, forniti del potere di *disegnarsi* dunque il loro percorso e la loro forma contro queste opposizioni e di realizzare la loro forma in tale contrastato tragitto.

Che il segno si faccia in un certo senso da sé, secondo una logica decisa da ostacoli, energie, forze di attrazione e repulsione, è certamente il portato della sensibilità di un artista che gradualmente è stato in grado di concepire questi segni come *agenti* e di creare i *paesaggi astratti* in cui essi si muovono. Ma questa intuizione non è affatto solo un caso isolato di creatività soggettiva, trova riscontro in qualcosa di più profondo. Vi è una *logica dinamica* nelle *calligrafie* che in tutte le culture, dagli ideogrammi cinesi ai geroglifici alle scritture delle cancellerie rinascimentali, rendono *corsivo*, cioè dinamico, mobile, attivo nella sua dimensione eidetica ogni sistema di scrittura, fosse pure in origine il monumentale, statico, asserivo maiuscolo latino. Le curve, le tensioni, il largo e il sottile, il pesante e il leggero del segno hanno una logica che non è solamente estetica né certamente ha riferimenti al mondo esterno, ma risponde a un bisogno di *narratività autonoma*. E' *il segno del movimento*.

Due paragoni vengono necessariamente in luce. Uno è quello che ai segni grafici accomuna l'articolazione della *voce*, da cui si sviluppa il *canto* per accenti, armonie, dissonanze, volumi. L'altro, analogo, è quello del *gesto*, da cui nasce la *danza* esattamente con gli stessi procedimenti generativi. In entrambi i casi l'elemento fondamentale è il *ritmo*, inteso non come scansione sempre uguali di un'attività, ma come variazione, cambiamento, tensione, interna *narratività* che è in grado però di mantenere la sua fondamentale coerenza.

Il semiologo che analizza l'opera di Agostino Ferrari si trova dunque di fronte non semplicemente dei segni o delle tracce, ma alla *danza*, al *canto* di tali segni. L'arte di Ferrari è una drammaturgia, di tale danza, una *coreografia del segno*. Ancora una considerazione va aggiunta: questa drammaturgia del segno di Ferrari è una logica in cui l'organizzazione di una sostanza significativa (ma non portatrice di significato), indica innanzitutto e *gioiosamente* la propria articolazione interna, la propria variazione secondo una logica *organica*, nel senso in cui Grotowski e Barba

hanno parlato di organicità del movimento scenico. I segni di Agostino Ferrari *danzano* perché vi è in essi, portato a pieno compimento ritmico, il *lusso* dell'organicità, la *felicità* dell'*esitazione*, del *rubato*, del *gioco* che è la regola della sua dinamica.

In definitiva questi segni realizzano il criterio enunciato da Jakobson per la funzione poetica della comunicazione: l'applicazione nello sviluppo "processuale" dell'opera delle sue possibilità di "sistema" espressivo. La poesia esibisce se stessa come messaggio esplorando instancabilmente le proprie possibilità espressive e mettendole in serie nella sua realizzazione; così fanno i segni di Ferrari, che danzano sulla tela e portano l'assenza di senso e l'autoriferimento a poesia.

Ugo Volli