

Plasticità in arte ed estesia. Considerazioni morfodinamiche in semiotica

Stefania Caliandro

Associate Professor of Aesthetics at the University of Trento. After her studies at the University of Bologna, she obtained a PhD from the EHESS in Paris and the *Habilitation à diriger les recherches* (HDR) from the Sorbonne Université. Her research explores central themes in aesthetics from the perspective of a morphodynamic semiotics, with a focus on contemporary art. She is the author of *Images d'images* (2008) and *Morphodynamics in Aesthetics* (2019).
stefania.caliandro@unitn.it

The article will address plasticity in art through semiotic observations on aesthesia and the emergence of meaning in aesthetics. After briefly retracing some of the meanings that the notion of plasticity has taken on in art theory over the centuries, the correlation between plasticity and aesthetics will be examined in relation to the phenomenality of the work and the dynamics involved in the formation of form. From the point of view of creation, the paintings of Margaret Watts Hughes, dating from the end of the nineteenth century, will offer the cue to observe how morphology was conceived as shaped by body and voice, and can therefore be experienced by the observer as substantially incorporating the dynamics of the act of creation. The focus will then shift to the aesthetic apprehension of the work, and the importance of the semio-perceptual act in the inescapable process of co-definition of form.

115

With reference to the thoughts on the semiogenesis of meaning elaborated by Jean Petitot and René Thom, the rereading of the latter's essays on art, in particular contemporary art, will lead us to reflect on a morphodynamic understanding of sense, in which aesthesia – or sensitive apprehension – does not stabilise but, as in the homoclinic points mentioned by Thom in mathematics, oscillates and vibrates, evading the possible channelling of the sense.

Incipit

Le ricerche neuroscientifiche recenti hanno portato a rivalorizzare il concetto di plasticità in filosofia e, più generalmente, in ambito umanistico. Una breve ricostruzione dell'uso del termine in estetica e in teoria dell'arte attesta nondimeno la varietà delle sue accezioni storiche. Data l'importanza che il termine ha assunto anche in semiótica, in particolare in seno alle teorie greimasiane e, in generale, francofone, si propone qui di riconsiderarne i fondamenti concettuali in relazione all'atto di produzione dell'opera, tenendo altresì conto di come quest'ultimo si configuri al momento della fruizione estetica e di come l'opera interagisca con le dinamiche dell'*estesia* (o apprensione sensibile). L'analisi si avvarrà dell'osservazione dell'opera pittorica di Margaret Watts Hughes, artista attiva dalla fine dell'800, e, sul lato teoretico, di alcune delle riflessioni condotte dal matematico ed epistemologo René Thom quando cercava di esplorare i modi di significazione propri dell'arte. Ciò condurrà a chiedersi, quindi, se la nozione semiótica di plastico non debba essere aggiornata e riformulata tenendo conto della sua natura morfodinamica.

L'introduzione del concetto di plastico in arte

Per quanto riguarda l'arte e la creazione di opere, il concetto di plasticità è intriso di retaggi culturali alquanto vari. In estetica, il termine compare, ancor prima che nel saggio *Plastik* di Herder, negli scritti di Shaftesbury, e più precisamente nelle annotazioni inedite per il quarto trattato del suo libro incompiuto *Second Characters or The Language of Forms*, intitolato *Plastics or The Original Progress and Power of Designatory Art* (Shaftesbury 1914, 89-178). In effetti il filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, meglio noto come terzo conte di Shaftesbury, aveva introdotto il termine in arte nel distinguere, in uno schema alla seconda pagina del suo trattato, fra caratteri plastici (*Plastical*) e caratteri grafici (*Graphical*) (Shaftesbury 1914, 91). A un primo sguardo, tale distinzione potrebbe sembrar suggerire che il termine si applichi unicamente a opere che coinvolgano il volume, in contrapposizione a forme grafiche e pittoriche, dato che i caratteri *plastici* sono associati a «Statuaria», «Goffratura, o lavorazione a rilievo», «Opera a stucco, intaglio di pietre», «Lavorazione convessa», «Incisione, acquaforte, lavorazione di sigilli», «Lavorazione concava o cava» (Shaftesbury 1914, 91; trad. dell'autrice). Eppure, non si tratta solo di opere modellate con forme convesse e concave; nel trattato, ad esempio, l'autore include più estesamente tanto la scultura quanto la pittura come risultanti dalla formazione della «*materia plastica*» (Shaftesbury 1914, 142). [1] L'uso, in un certo senso, versatile del termine *plastico* pare quindi piuttosto un modo per evidenziare le dinamiche incorporate nella forma, dinamiche considerate non tanto in termini di processo di creazione, ma come dinamiche *incarnate*, inscritte nella forma risultante dell'opera.

Il termine *plastico*, che sarà in seguito correlato alle arti e pertanto, come indica Dominique Chateau (1999, 37), adottato nell'estetica francese per designare le arti (*arts plastiques*) soltanto a partire dalla metà del XIX secolo, implica, in *Plastics* di Shaftesbury, un'attività di dar forma *dall'interno*. Secondo Shaftesbury, l'opera plastica, quale quella

[1] L'autore utilizza l'espressione latina. Si veda anche Kern 2020.

del pittore, si origina dapprima nell'immaginario, con il formarsi delle «sue idee», e poi con «la sua mano: i suoi colpi di pennello» (Shaftesbury 1914, 142; trad. dell'autrice). Chateau osserva che queste righe pongono le basi per una distinzione, che sarà chiaramente delineata in seguito, [2] fra un'estetica dall'alto, in cui la concezione avviene innanzitutto attraverso l'idea o il bello, e un'estetica dal basso, che riguarda principalmente la percezione estetica. Con uno sguardo retrospettivo, si potrebbe affermare che *Plastik* (1778) di Herder abbraccia maggiormente la seconda ottica, poiché la sua enfasi sulle sensazioni, sul piacere tramite i sensi, soprattutto il tatto, privilegia piuttosto l'apprensione sensibile.

L'applicazione di una distinzione fra estetiche top-down ed estetiche bottom-up, trasposta a tali filosofie da un punto di vista teorico formulato molto più tardi, può tuttavia comportare non solo una semplificazione delle possibili letture delle estetiche del passato, ma della complessità delle dinamiche che l'idea di plasticità porta con sé. Inoltre, dato che è spesso possibile rintracciare origini diverse, è utile ricordare che il termine affonda le sue radici anche nella religione e nelle sacre scritture, con le quali l'arte tende a confrontarsi. In merito, proprio per la plasticità, l'opera d'arte viene a trovarsi in un parallelismo che pone la sua genesi al pari della creazione divina, conformemente a quanto scriveva l'umanista Giannozzo Manetti nel 1451-53 a proposito dell'uomo «protoplasto» (2018, 131) – «*proto-plaustus*» (2018, 130) in latino –, plasmato da Dio. [3]

Esiste, non da ultimo, un senso che rinvia alla qualità materiale di ciò che può essere continuamente modellato, plasmato e trasformato, senso che la francese *Encyclopédie* (1751-1772) attesta definendo *plastique* all'interno della scultura, ma differenziandola da questa in quanto «nella prima le figure si fanno aggiungendo materia, laddove nell'altra le si fa così dal blocco togliendo ciò che è superfluo» (Diderot & D'Alembert 1751-1772, Vol. XII (1765), 732; trad. dell'autrice). [4] Tale definizione è ereditata da *De Statua* (1464) dell'Alberti, le cui pagine iniziali distinguevano appunto tre modi di scolpire: la prima «via» consiste «e con il porre, e con il levare» materia, come nella lavorazione della cera, dello stucco e dell'argilla; il secondo modo è «solo con il levar via», come nella scultura; il terzo solo nell'aggiungere, al modo degli argentieri (Alberti 1804, 107-109, spec. 108). In un'ottica per certi versi simile, che mira a metterne in luce le dinamiche costitutive, il termine trova ancora continuità in uno dei significati d'epoca contemporanea su cui insisterà Roland Barthes (1957), quando parlerà della plasticità (*la plastique*) quale trasformazione potenzialmente infinita della plastica in quanto materiale (*le plastique*).

Margaret Watts Hughes: dipingere con la voce

Tenendo a mente questa multistratificata storicizzazione di significati che le ricerche più recenti ci portano a guardare sotto nuova luce, vorrei esaminare il concetto di plasticità in relazione all'estesia. Si tratta di osservare

[2] Dominique Chateau (2023, 31) trova questa distinzione chiaramente formulata in "Die Ästhetik von Oben und von Unten" in Gustav Fechner, *Vorschule der Ästhetik* (1876), ripresa in Francia nella tesi di dottorato di Charles Lalo (1908).

[3] *De dignitate et excellentia hominis* di Ianothii Manetti fu pubblicato per la prima volta nel 1532 (Basel: Andreas Hartmann) con aggiunte successive.

[4] «PLASTIQUE, PLASTICE, (*Sculpture*.) art *plastique*, c'est une partie de la Sculpture qui consiste à modeler toutes sortes de figures en plâtre, en terre, en stuc, &c. Les artistes qui s'exercent à ces sortes d'ouvrages s'appellent en latin *plastes*. La *Plastique* differe de la Sculpture, en ce que dans la premiere les figures se font en ajoutant de la matiere, au lieu que dans l'autre on les fait pour ainsi du bloc en ôtant ce qui est superflu» [sic].

le dinamiche della forma che sono inscritte nella materialità dell'opera, nel medium e nei mezzi di espressione artistica, ma anche, nondimeno, nella relazione estetica che il fruitore è portato ad avere con l'opera. Si potrebbe persino sostenere che quest'ultimo punto includa il senso e la potenziale significanza dei precedenti, e che ciò richieda di superar quello che è forse stato l'equivoco semiotico secondo il quale il termine *plastico*, visto come semioticamente opposto all'iconico o al figurativo, designerebbe un livello sottostante e indipendente dall'eventuale iconizzazione della forma in figure. Correlare la plasticità all'estesia, ossia concepire una plasticità all'interno dell'apprensione estetica del sensibile, per non parlare della sua comprensione interpretativa, significa riscoprire le morfodinamiche del percepito, la fenomenicità dell'opera, la quale può essere considerata un oggetto solo nel senso dell'*oggetto dinamico* di Peirce. In questo ambito, molto si deve al lavoro di Jean Petitot tra i cui maggiori contributi è l'aver indagato a fondo le dinamiche incorporate nella morfologia del percepito; e ciò a diversi livelli teorici, dallo studio dell'espressività del gruppo scultoreo del Laocoonte all'approfondimento delle strutture percettive tramite la neurogeometria della visione (Petitot 2014). Le ricerche intraprese da Petitot hanno tra l'altro catalizzato una serie di studi, portando a una nuova rivalutazione della teoria delle catastrofi di René Thom, e offerto ulteriori elementi di riflessione, specialmente sui rapporti tra forma e forze.

Si prendano in analisi i particolarissimi dipinti realizzati alla fine del diciannovesimo secolo da Margaret Watts Hughes (nome di nascita: Megan Watts), che manifestano costantemente un modo di rivelare le dinamiche delle forze nella materialità delle forme. Queste dinamiche, in effetti, non riguardano solo il processo specifico di creazione messo in atto dall'artista ma, poiché molti dei suoi dipinti oscillano fra il non figurativo e suggestive rappresentazioni di elementi geologici, vegetali, organici e paesaggi, lo sguardo dell'osservatore si trova anch'esso avvinto dalle dinamiche della materia, catturato nel riconoscere o esaminare il potenziale delle sue variazioni, le sue densità, diffrazioni, conglomerazioni e possibili configurazioni. L'impressione di onde e la distribuzione sequenziale della materia conformemente a gradi di frequenza incitano a correlare l'apprensione estetica con il processo genetico che si suppone essere all'origine delle forme.

Margaret Watts Hughes fu una cantante che creò un modo peculiare di dipingere, servendosi della voce come 'pennello' per dar forma a materiale pigmentato. I suoi dipinti erano prodotti con l'emissione e la propagazione spaziale di frequenze sonore, essenzialmente vocali, trasmesse a una superficie vibratile avente funzione di tela. Per far ciò, inventò l'*eidophone*, consistente in un ricevitore sul quale era tesa una membrana elastica che coglieva le intensità e le variazioni della voce immessa nello strumento attraverso un tubo. Questo dispositivo relativamente semplice permetteva di visualizzare figure sonore e onde sulla membrana, sulla quale l'artista aveva in precedenza cosperso sabbia, polvere, sottili strati di liquidi come acqua, latte e glicerina colorata, o polveri inumidite di diversa consistenza, fino all'uso di paste umide colorate, che trovò più atte a registrare i movimenti della materia.

In un articolo del 1891, Margaret Watts Hughes descrive pazientemente come questi esperimenti, iniziati nel 1885, si basino sia su

modulazioni di intensità della propria voce sia sulla densità dei materiali. Dall'intento iniziale di trovare un mezzo per poter discernere prontamente le frequenze sonore, la scoperta e l'osservazione delle figure che ne possono scaturire la conducono ad affinare la messa a punto della consistenza di pigmenti e fluidi impiegati, affinché essi captino le oscillazioni impresse dai suoni. L'artista nota che, di frequente, le propagazioni si dipartono da centri di irradiazione o di moto, che espongono e diffrangono il materiale pittorico, dando luogo a figure somiglianti a fiori (nontiscordardime, margherita) o a ramificazioni. Giocando su modulazione, altezze acustiche e mantenimento di toni e picchi, cerca allora di orientare la modellazione materica, assoggettandosi purtuttavia all'avvenimento – di difficile codeterminazione – del dispiegarsi della creazione emergente. L'interazione fra corpo e dispositivo produceva così forme pittoriche, da lei denominate «figure vocali» (*voice-figures*); e quando lastre di vetro cosparse in modo analogo o superfici lisce erano messe a contatto con la membrana, si generavano «figure di vibrazioni incrociate» (*cross-vibration figures*) (Hughes 1891). [5] Le pitture risultanti da questo processo morfodinamico paiono in alcuni casi rappresentare figure del mondo naturale, quali un albero, un serpente, un'alga o una crescita organica. Nella maggior parte dei casi permane però un'ambiguità, in conformità a logiche di distribuzione modulare, di diffusione e a salti di texture, inducendo a una apprensione estetica della loro morfologia al limite tra il figurativo, l'organico e l'astratto.

[5] All'articolo di Margaret Watts Hughes fa seguito un commento ("Comment") di Sophie B. Herrick che mira a fornire spiegazioni fisiche e acustiche, citando in particolare gli esperimenti sulle *figure sonore* di Ernst Chladni, realizzati un secolo prima (Herrick 1891). Si veda anche Hughes 1904.



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*. Fine XIX sec. Foto: Stefania Caliandro

Estesia e ambiguità catastrofista

In vista di una comprensione semiotica di ciò che avviene nella *percezione* o, più precisamente, nell'apprensione estetica di queste opere, può essere utile ricordare ciò che René Thom scriveva a proposito di certa arte non figurativa, in particolare riguardo alla pittura contemporanea. Come afferma nel primo di due saggi redatti sull'arte (Thom 1990a, 1990b), egli si *avventura* con «estrema prudenza» a esplorare il campo dell'estetica nei termini scientifici da lui teorizzati: «Sarei tentato di dire [...] che, per essenza, ogni arte è catastrofista!» (Thom 1990a, 102-103). [6]

Evitando di trarne la conclusione affrettata che egli intende meramente ridurre l'arte alle strutture di base che ha identificato in matematica e che riflettono la fisica delle catastrofi, è opportuno sottolineare che si sta addentrando in considerazioni estetiche e percettive.

In primo luogo, si noti che, nel trattare dell'opera d'arte, Thom mette in discussione il criterio di stabilità e, in secondo luogo, che ciò si lega, secondo lui, all'«estrema sensibilità dell'effetto estetico rispetto a minime variazioni della forma»:

l'unità dell'opera d'arte dev'essere cercata meno nell'esigenza di stabilità che in quella di ottimalità: l'estrema sensibilità dell'effetto estetico rispetto a minime variazioni della forma dell'oggetto mostra che non è la “robustezza” a essere qui in gioco. (Thom 1990a, 105)

[6] Poiché le versioni italiane si discostano dai saggi originali consultati, tutti gli estratti citati dai saggi di René Thom sono di traduzione dell'autrice.



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*.
Fine XIX sec. © Cyfarthfa Castle
Museum & Art Gallery, Merthyr Tydfil

Seppur l'autore non spieghi cosa intenda qui per *ottimalità*, probabilmente si riferisce a come le diverse parti (il *locale*) si relazionino con l'insieme (il *globale*), dal momento che l'obiettivo – come dichiarato nella sua prefazione – è di «delinea[re] un metodo d'interpretazione dell'opera pittorica, basato sulla decomposizione del quadro in regioni dominate da un centro da cui si irradia una gravidanza» (Thom 1990a, 101). [7]

Come afferma in un secondo saggio sull'arte, «questo criterio di ottimalità [...] fa intervenire essenzialmente propagazioni di gravidanze dai centri attanziali che le emanano» (Thom 1990b, 136), ciò in funzione di uno schema di intelligibilità che, per René Thom, si organizza in una struttura globale (Thom 1990a, 114).

Al fine di evitar fraintendimenti, occorre forse precisare che la presente ricerca non intende suggerire che i centri di distribuzione della materia, reperiti dall'artista Margaret Watts Hughes durante la creazione, coincidano o corrispondano in qualche modo con i centri focali e di propagazione delle gravidanze descritti da Thom in estetica; il parallelismo, semmai esiste, dipende piuttosto dalla natura dinamica dell'emergenza delle forme, anche al momento della loro osservazione.

Pur non seguendo l'autore verso una riduzione strutturale dell'opera, che consisterebbe peraltro, come negli esempi linguistici, a pervenire a uno schema di tipo discorsivo (un «*récit*», Thom 1990a, 114), mi pare estremamente interessante considerare quanto egli sostiene a proposito dei dipinti moderni e astratti che giocano sull'«ambiguità» (Thom 1990a,

[7] Indicativo anche il titolo del saggio: «Local et global dans l'œuvre d'art» (Locale e globale nell'opera d'arte). Per la traduzione di *décomposition*, si adotta qui il termine "decomposizione" per il probabile riferimento al linguaggio scientifico-matematico. In accordo con la consuetudine terminologica in materia, i termini *saliienza* e *pregnanza* traducono i concetti utilizzati da René Thom di "*saillance*" (saliienza percettiva) e "*prégnance*" (rilevanza biologica).



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*.
Fine XIX sec. © Cyfarthfa Castle
Museum & Art Gallery, Merthyr Tydfil

112) e rivelano, in definitiva, che «la situazione è più complessa» (Thom 1990b, 137).

Un “centro”, nell’analisi percettiva, è un accidente morfologico che arresta lo sguardo, ad esempio una macchia colorata, ciò che ho chiamato una forma saliente. Di per sé, una tale forma può ammettere di essere investita da diverse pregnanze. La scelta della pregnanza che va a investirla potrà imporsi a ragione di un effetto figurativo immediato [...], ma in quadri più moderni e più astratti potrà esserci dubbio o ambiguità. (Thom 1990a, 112)

L’ambiguità diventa un’occasione per evidenziare che si tratta di una relazione percettiva (*analyse perceptive*), o meglio – per usare un termine preferibile in quanto non presuppone consapevolezza dei processi percettivi – che è questione di *estesia*. Così, ad esempio, «l’ambiguità di una figura può giocare un ruolo trainante nel dialogo che si instaura tra lo spettatore e il quadro» – e René Thom non esita allora a far riferimento al «modello detto dei punti omoclini di Poincaré in dinamica: quando una curva attrattiva e una curva repulsiva derivanti da un punto fisso si incontrano, avviene un aumento considerevole della complessità della dinamica, che crea un’infinità di cicli vicini» (Thom 1990a, 114). [8]

Pertanto, mentre in linguistica aveva convenuto, seguendo l’ottica strutturalista, che un piccolo numero di grafici di interazione può rappresentare i conflitti relativi a strutture sintattiche, egli sostiene che «la situazione è ben diversa in estetica, dove l’arte mira alla descrizione di una configurazione

[8] Desidero ringraziare Jean Petitot per i chiarimenti riguardo alle dinamiche dei punti omoclini.



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*.
Fine XIX sec. Foto: Stefania Caliandro

conflittuale e dinamica infinitamente varia» (Thom 1990b, 134). [9] Ciò vale a maggior ragione per l'arte non figurativa, in particolare di Jackson Pollock e di Mark Tobey, dove la questione della complessità diventa palese:

spesso è difficile identificare le pregnanze antagoniste in centri attanziali chiaramente localizzati. Spesso esse si manifestano mediante forme ramificate e intrecciate (Pollock, Tobey) [...]. A volte sono elementi non localizzati, come le direzioni o i colori, ad essere i vettori delle pregnanze [...]. (Thom 1990b, 137) [10]

René Thom ne conclude che l'arte non figurativa, «discostandosi dallo schema canonico (attanziale)», permette all'artista di liberarsi «dal carattere troppo automatico delle concatenazioni di gravidanza» avvalendosi a tal fine di «forme plastiche» (Thom 1990b, 138).

Arte e instabilità semiotica

Le pitture di Margaret Watts Hughes non solo destabilizzano lo sguardo estetico a causa delle forme non figurative a cui i suoi contemporanei non erano abituati in arte. Non solo inducono dinamiche percettive che, nel tentativo di riprodurle, prolungano le dinamiche che si suppongono essere alla loro origine. Ciò che accresce la capacità di queste pitture di attirare l'attenzione estetica è l'ambiguità o, meglio, l'incertezza riguardo

[9] Allorché poche righe prima, a proposito dell'arte, Thom aveva concepito l'opera come «la realizzazione spaziale di uno schema intelligibile rappresentato da una frase nucleare», in seguito contrappone chiaramente l'arte alla «rigida canalizzazione delle pregnanze» che rende possibile la concettualizzazione e il linguaggio; l'arte incoraggia «la rottura della canalizzazione concettuale delle pregnanze biologiche primitive» (1990b, 135).

[10] A proposito di queste «forme ramificate intrecciate», Thom avanza esitante la seguente ipotesi: «in cui mi piacerebbe vedere un'evocazione delle mie "catastrofi generalizzate"» (1990b, 137).



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*.
Fine XIX sec. © Cyfarthfa Castle
Museum & Art Gallery, Merthyr Tydfil

alla possibile canalizzazione del senso verso significati d'ordine genetico o figurativo. La plasticità non risiede più meramente nella materialità del processo e delle forme che ne scaturiscono, nello *spessore* [11] e nelle pieghe in cui sono inscritte le tracce della creazione, ma nelle dinamiche dell'estesia che, prima ancora che si prenda qualsiasi decisione interpretativa, colgono implicitamente e plasmano la configurazione morfologica del percepito. Nel caso della pittura di Hughes, questa incertezza di disambiguazione semiotica, questa *instabilità* rispetto alla direzionalità che può prendere il senso, ha alimentato sia spiegazioni scientifiche, facenti riferimento alle figure sonore del fisico Ernst Chaldni e ad altre sperimentazioni acustiche (Herrick 1891), sia letture esoteriche, come nel libro *Thought-Forms* di Anne Besant e Charles Webster Leadbeater (Besant & Leadbeater 1905, spec. il paragrafo "The Form and its effects"). In linea più generale, ed è quanto ci interessa qui maggiormente, questa sospensione rispetto a percorsi percettivi e cognitivi previamente consolidati potenzia l'attenzione estetica, la quale si approssima infinitesimalmente, come in un punto omoclino, alla complessità delle tensioni e dinamiche che l'opera d'arte racchiude.

[11] Per una ripresa del concetto di spessore formulato da Hubert Damisch in teoria dell'arte, si veda Calliandro & Mengoni 2022.

Lo sguardo morfogenetico che l'esitante riflessione di René Thom apporta alla semiotica dell'arte non manca di scuotere alcuni dei presupposti strutturalisti di fondo da cui egli muoveva. Come ha recentemente evidenziato Jean Petitot (2023), Thom ha elaborato un approccio fenomenico che mette in rilievo le strutture biologiche e neuropercettive alla base dell'evento osservato, incitando così a «correlare [la] fenomenologia



Margaret Watts Hughes. *Voice Figure*.
Fine XIX sec. © Cyfarthfa Castle
Museum & Art Gallery, Merthyr Tydfil

morfologica “esterna” alla fisica-chimica-biochimica “interna” del sostrato materiale» (Petitot 2023, 18). Il suo approccio scientifico, trasposto all’arte, ci pare lo porti a indagare la fenomenalità dell’apprensione estetica rispetto alla direzionalità – *catastrofica* – del senso dell’oggetto estetico, in particolare relativamente a opere che non possono essere facilmente riconducibili a una ottimalità del senso. Le sue osservazioni si focalizzano non tanto sulla dimensione interpretativa connessa al contenuto veicolato, ma sulla dimensione percettivo-cognitiva insita nell’atto di fruizione, ove disambiguazione e riconoscimento possono essere problematizzati al momento stesso dell’estesia.

Queste riflessioni invitano a riconsiderare le accezioni che il termine *plastico* ricopre in semiotica e in quale misura esso possa prestarsi a includere un tale dinamismo semio-percettivo. Nella tradizione dell’École de Paris sviluppatasi intorno ad Algirdas Julien Greimas, il termine ha assunto un valore pressoché fondativo della semiotica dell’arte. Nell’articolo “*Sémiotique plastique et sémiotique figurative*”, Greimas articolava *plastico* e *figurativo* come due livelli del senso, il primo contribuendo in «profondità» all’organizzazione del secondo e all’eventuale iconizzazione in figure (Greimas 1984, 20, trad. dell’autrice). Oltre all’idea di *formanti figurativi* e di *formanti plastici* – che assecondava la ricerca di un parallelismo con le componenti di presunte unità minimali del senso in linguistica –, l’approccio postulava la naturalizzazione oggettuale del percepito e delle figure risultanti, enfatizzando di fatto l’oggetto a discapito del processo semiotico-percettivo che lo costituisce e a cui veniva persino contrapposto (Greimas 1984, 8). Recenti riletture di teorie post-strutturaliste incoraggiano ormai ad approfondire proprio quelle dinamiche che apparivano mere premesse processuali dell’avvenimento semiotico, cogliendo invece gli aspetti neuro-bio-fisici che forgiavano il semiotico all’interno dell’estesia.

Più prudenti erano gli assunti di partenza del belga Groupe μ che, nell’intento di definire il «segno plastico» in un ormai storico *Traité du signe visuel*, asseriva la necessità di tale nozione «per sviluppare una retorica della rappresentazione visiva che non si limiti alla figurazione», ma riconosceva al contempo la difficoltà di reperire limiti precisi tra il plastico e l’iconico, o tra il figurativo e il non figurativo (Groupe μ 1992, 186). [12] Pur mirando a una strutturazione sistematica di possibili casistiche visive, il Groupe μ conveniva che «il semantismo del plastico scaturisce sempre da un approccio *hic et nunc*, producendo senso a partire dalle relazioni tra gli elementi di un enunciato, piuttosto che a partire dagli elementi stessi, considerati al di fuori di ogni enunciato...» (Groupe μ 1992, 315). Ci pare intendere che si presupponesse una cornice di intellegibilità o enunciato che orientasse e fissasse la comprensione delle relazioni tra gli elementi, congelando allora di fatto le dinamiche estetiche. Tale approccio riapriva nondimeno la dialettica tra segno plastico e segno iconico in seno all’oggetto così costituito, e arrivava finanche a teorizzare una tipologia di *relazioni icono-plastiche* definibili a seconda delle modalità e strategie retoriche messe in gioco dal visivo (Groupe μ 1992, 346ss).

In semiotica come in storia della teoria dell’arte si ritrova la variabilità polisemica del termine *plastico*, che implicitamente porta a rilevare le dinamiche e i processi semio-estesici in atto ai fini della determinazione dell’oggetto, tracciando un accattivante parallelismo con la plasticità delle

[12] In attesa della pubblicazione di *Nouveau traité du signe Visuel* del Groupe μ , l’autrice rinvia e traduce dall’originale della prima edizione.

connessioni neurali di recente formulazione. In arte particolarmente, la tensione costante tra l'apprensione sensibile e la comprensione percettiva incita a cogliere le dinamiche sottese alla co-definizione della forma esperita. Riconsiderare il plastico non più in relazione all'astratto né in opposizione all'iconico o al figurativo, permette forse così di riappropriarsi anche di antiche riflessioni in cui la plasticità è concepita, per via metafisica, in termini di *natura plastica*, [13] principio interno al continuo e, allo stesso tempo, catastrofico divenire tra materia e forma

[13] Si veda la prima delle due voci per *plastico* nell'*Encyclopédie*: "PLASTIQUE, (*Métaphysique.*) *nature plastique*, principe que quelques philosophes prétendent servir à former les corps organisés, & qui est différent de la vie des animaux. On attribue cette opinion à Aristote, Platon, Empédocle, Héraclite, Hippocrate & aux Stoïciens, auxquels on joint les nouveaux Platoniciens, les Péripatéticiens modernes, & même les Paracelsistes qui ont donné dans le corps des animaux le nom d'*archée* à ce principe." [sic] Diderot & D'Alembert, 1751–1772, Vol. XII (1765), 729.

Bibliografia

- Alberti, L. B. (1804). *De Statua* (1464). Trad. in Id., *Della pittura e della statua* (107-136). Trad. it. C. Bartoli. Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani.
- Barthes, R. (1957). Le plastique. In Id., *Mythologies* (159-161). Paris: Seuil.
- Besant, A. & Leadbeater, C.W. (1905). *Thought-Forms*. London: The Theosophical Publishing House Ltd.
- Caliandro, S. & Mengoni, A. (2022). Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre. *Actes Sémiotiques*, 127. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7695>
- Chateau, D. (1999). *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Chateau, D. (2023). L'ambivalence de la notion d'arts plastiques: Lamennais et Taine. *Nouvelle revue d'esthétique*, 1 (31), 31-42. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2023-1-page-31.htm>.
- Diderot, D. & D'Alembert J. (a cura di) (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Paris: Le Breton, Durand, Briasson, David.
- Floch, J.-M. (2022). Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque (1987). *Acta Semiotica*, II (3), 218-222.
- Greimas, A.J. (1984). Sémiotique plastique et sémiotique figurative (preceduto da Préface à une post-face, 1978, 3-4). *Actes Sémiotiques, Documents*, 60, 5-24. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5507&file=1/>.
- Groupe μ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Herrick, S.B. (1891). Visible sound. II. Comment. *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 42 (1), 40-44.
- Hughes, M.W. (1891). Visible sound. I. Voice figures. *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 42 (1), 37-40.
- Hughes, M.W. (1904). *The Eidophone Voice Figures: Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*. London: Christian Herald Company.
- Kern, U. (2020). Shaftesbury's *Dictionary of Terms of Art*. *Rocznik Historii Sztuki*, XLV, 19-30. <https://journals.pan.pl/Content/119632/2020-01-RHS-02-Kern.pdf>.
- Manetti, G. (2018). *Dignità ed eccellenza dell'uomo* (1532). Ed. it. a cura di G. Marcellino, introd. di S.U. Baldassarri, testo latino a fronte. Milano: Bompiani.
- Petitot, J. (2014). Landmarks for Neurogeometry. In G. Citti & A. Sarti (a cura di), *Neuromathematics of Vision* (1-85). Berlin: Springer.
- Petitot, J. (2023). Trois remarques sur les modèles morphologiques de René Thom. Lavoro presentato alla conferenza dell'Institut des Hautes Études Scientifiques (IHÉS) per il *Centenaire de la naissance de René Thom*, 20-22.09.2023. https://jeanpetitot.com/ArticlesPDF/Petitot_Thom_centenaire.pdf.
- Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury) (1914). *Plastics or The Original Progress and Power of Designatory Art*. In Id., *Second Characters or The Language of Forms* (IV). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thom, R. (1990a). Local et global dans l'œuvre d'art (1982). In Id., *Apologie du logos* (101-117). Paris: Hachette.
- Thom, R. (1990b). L'art, lieu du conflit des formes et des forces (1984). In Id., *Apologie du logos* (131-138). Paris: Hachette.