



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Semiotica plastica e interpretazione tematica. Per un'analisi della parodia in pittura

Lucia Corrain e Pamela Gallicchio

Abstract

Il contributo indaga le proprietà metodologiche distintive del paradigma semiotico greimasiano. Muovendo dagli strumenti teorici e operativi che configurano l'analisi semiotica di un testo visivo, si dimostra come teoria e analisi si influenzino reciprocamente. Il livello metodologico stabilisce infatti i criteri e gli orientamenti da seguire nel corso dell'analisi, la quale rappresenta una procedura che si struttura a partire dalle peculiarità presenti in ciascun testo. Compito dell'analista sarà individuare le competenze specifiche convocate dal testo, al fine di restituirne il senso precipuo. Il metodo qui messo in azione su un dipinto, *Il mercato di Polli*, realizzato dal pittore cremonese Vincenzo Campi nel 1581 circa, permetterà di riportare in superficie una forma di parodia visiva.

The paper investigates the distinctive methodological properties deriving from the greymasian semiotic paradigm. Moving from the theoretical and operational tools that outline a semiotic analysis of a visual text, it shows how theory and practice mutually influence each other. The methodological level establishes the criteria and the guidelines to be followed during the analysis, which represents a structured procedure starting from the peculiarities that each text includes. The analyst task will be to identify the suitable knowledges of the text, in order to restore its specific meaning. The application of the proposed method for the analysis of the *Market chickens*, by Cremonese painter Vincenzo Campi (about 1581), will bring to light a form of visual parody.



1. In apertura

Una teoria scientifica non può mai dirsi in possesso della verità. Può lavorare di continuo per perfezionarsi, e non v'è dubbio che i migliori consiglieri di possibili nuove aperture siano i dati ricavati dalle analisi. La storia del pensiero scientifico, sin dalle sue origini, è accompagnata da dati ricavati dall'analisi empirica: contro il sapere dogmatico vigente, Galileo ricava dall'osservazione la conferma alla teoria eliocentrica, aprendo la strada alla spiegazione scientifica – non arbitraria o fideista – dei fenomeni. Un'osmosi tra teoria e analisi che contraddistingue anche la semiotica di ambito greimasiano¹.

I rapporti tra teoria e pratica, però, non sono così immediati, né del tutto automatici. È necessario che tra di essi si frapponga un livello metodologico per garantire all'empiria di procedere nel rispetto delle prospettive teoriche e per motivare ogni suo operato². Essendo una procedura, e non un insieme di dati pronti, l'analisi impone una serie di mosse, di scelte e di focalizzazioni dove i criteri e gli orientamenti vengono stabiliti dal metodo. Il termine metodo deriva dal greco *methodos*, e significa “strada”, “cammino”, “percorso”³. La metodologia, o “scienza del percorso”, è allora lo studio delle strategie e delle strade da seguire nella fase di approccio a oggetti empirici. Nel caso della semiotica, questo insieme di norme d'azione si configura attraverso una “procedura di scoperta” (Greimas, Courtés 1979, p. 214) che ha il fine di fare del sensibile un viatico verso l'intelligibile.

La metodologia è senza dubbio uno dei punti di forza della semiotica rispetto ad altre discipline critiche. Enunciare un metodo significa poter giustificare in qualsiasi momento la lettura di un testo, e individuare la pertinenza o meno di considerazioni o soluzioni alternative a uno stesso problema. Una tale limpidezza descrittiva ha un evidente valore euristico e costituisce la forza della semiotica quando si mette in azione⁴. Come afferma Greimas, l'esigenza profonda del metodo è che “sia [...] in grado di mordere sulla realtà” (Greimas 1970, p. 11), motivo per cui la pratica testuale si configura come una guida alla teoria⁵. La semiotica si distingue così dalla filosofia, perché non è dotata solo di un sapere, ma anche e soprattutto di un saper-fare, grazie al quale è in grado di descrivere in modo scientifico, coerente ed esaustivo i testi.

¹ Per una sintetica biobibliografia di Algirdas Julien Greimas (Tula 1917-Parigi 1992) cfr. <http://www.signosemio.com/greimas/index.asp>. Il modello del percorso generativo del senso messo a punto dallo studioso lituano altro non è che il risultato di un lungo lavoro di analisi testuale, alla ricerca delle strutture costanti e soggiacenti ricavate per progressiva astrazione; cfr. Greimas 1966; 1970; 1983; Greimas, Courtés, 1979.

² Cfr. Fabbri 1996, p. 26 e sgg.

³ “Metodo (dal gr. μέθοδος; lat. *methodus*). Etimologicamente (da μετά e ὁδός) significa ‘via, direzione a un termine, a una meta’. Ma presso gli antichi il vocabolo μέθοδος suona per lo più (Aristotele) come ‘indagine, investigazione’, o talora (Platone) è sinonimo di θεωρία di ‘speculazione’, di ἐπιστήμη ‘cognizione’. Non ebbe mai il senso specifico che andò in seguito assumendo tra gli scienziati e nei trattati di logica e nella pedagogia: senso fissato in quella parte della vecchia logica formale, che prende il nome di *metodologia*. [...] Non si coglie il vero di primo acchito, se non in via eccezionalissima: d'ordinario si procede per tappe successive, e il metodo è appunto l'itinerario che il pensiero percorre o traccia a sé stesso pensando. Evidentemente un metodo razionale non si costruisce *a priori*, in margine dell'esperienza, bensì è il prodotto di lunghe e reiterate esperienze. A profittare di esse, come di moniti e di suggestioni, anche il genio ci guadagna, non foss'altro perché gli risparmiano tentativi inutili o deviazioni pericolose; mentre le investigazioni condotte senza metodo falliscono”; cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/metodo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 20 settembre 2017).

⁴ Cartesio condanna la “curiosità” senza regole in nome del “metodo”, dove “per metodo [intende] regole certe e facili [...] osservando le quali esattamente nessuno darà mai per vero ciò che sia falso”.

⁵ Ciò significa, da un lato, che le ipotesi si adottano a livello teorico solo se sono verificate dall'analisi e, dall'altro, che la teoria trova senso se risulta utile sul versante pratico nel disimplicare il contenuto dei testi che sono prodotti.

2. La semiotica plastica

Interessandosi alla significazione, la semiotica guarda ai fenomeni manifesti sempre e solo nei limiti in cui risultano espressione di un contenuto. Un criterio fondamentale del metodo, e conseguentemente dell'analisi, è quello della pertinenza della descrizione, che bandisce ogni sorta di valutazione soggettiva ("bello", "suggestivo" e così via) e chiede dapprima di rintracciare in un testo le relazioni interne, utili a disimplicare il contenuto soggiacente. Tutto ciò che non partecipa alla produzione della significazione non è dunque pertinente e non viene preso in considerazione⁶.

A differenza della trasparenza del contenuto – propria del linguaggio verbale con cui quotidianamente si comunica e ci si comprende – i testi estetici si caratterizzano per una forte opacità, dovuta a una densa elaborazione della loro dimensione sensibile. La pittura affida all'organizzazione del piano dell'espressione una grande responsabilità nella produzione della significazione e richiede, dunque, strumenti ad hoc per essere descritta e compresa. Dotata di una specifica sostanza espressiva, l'immagine fa sua una particolare forma dell'espressione, molto diversa da quella del verbale, che dunque non può essere descritta senza prima aver preso coscienza delle caratteristiche del visivo.

L'organizzazione del visivo compete al livello plastico, definito "linguaggio secondo", perché di livello più astratto rispetto a quello figurativo (Greimas, Courtés 1986, *ad vocem*). Il plastico si articola a sua volta in tre livelli, il *topologico*, il *cromatico* e l'*eidetico*, che nell'ottica della produzione del senso sono in stretta relazione tra loro, ma che a fini euristici vengono analizzati singolarmente⁷.

Le condizioni più profonde della produzione e della lettura di un oggetto planare, sono quelle topologiche: una prima articolazione è data proprio dal *dispositivo topologico*⁸.

La più recente produzione artistica ci mette di fronte a una molteplicità di forme espressive che sono il risultato di ricerche anche molto innovative. In questo scritto, invece, prenderemo in considerazione un quadro del Cinquecento per verificare l'efficacia del metodo e tentare di scalfire la resistenza del dipinto in questione. Il quadro di Vincenzo Campi, catalogato dalla storia dell'arte come "pittura di genere", rappresenta una scena di vita quotidiana: *Il mercato di polli* (Fig. 1)⁹.

La griglia topologica evidenzia: un centro investito dagli occhi della coda del pavone, una linea verticale in corrispondenza del grosso pollo spennato e un'altra che corre lungo i due polli appaiati. Il dipinto è così articolato in tre parti (Fig. 2). Il topologico non esaurisce il discorso sul plastico. Il

⁶ "Si può definire la pertinenza come una regola della descrizione scientifica (o come una condizione che un oggetto semiotico costruito deve soddisfare), secondo la quale devono essere prese in considerazione, fra le numerose determinazioni possibili di un oggetto solo quelle necessarie e sufficienti per esaurire la sua definizione. [...] In un senso meno rigoroso, [...], si intenderà per pertinenza la regola deontica, adottata dal semiologo, di descrivere l'oggetto prescelto da un solo punto di vista (Barthes), prendendone quindi in considerazione, di conseguenza, in vista della descrizione, solo i tratti che interessano questo punto di vista (che, per il semiologo, è quello della significazione). È secondo questo principio che si praticherà, ad esempio, [...] sia l'estrazione di elementi supposti pertinenti per l'analisi, sia al contrario, l'eliminazione di ciò che è giudicato non pertinente", Greimas, Courtés 1979, p. 253.

⁷ A livello intuitivo e pratico, l'importanza del plastico – nota Greimas (1984, p. 39) – è già una certezza in Denis Diderot (1759-1781), che descrive la pittura tenendo sempre presente, oltre al dato rappresentato, anche le modalità attraverso cui l'opera è stata configurata. Nell'ottica semiotica, tuttavia, si tratta di rendere fruttuosa questa constatazione inserendola in una teoria più completa e generale sulle condizioni che articolano il piano dell'espressione di un testo visivo e che gli permettono di significare.

⁸ Articolato secondo le categorie alto/basso, destra/sinistra e centrale/periferico o inglobante/inglobato, il campo topologico si rappresenta come un quadrato perché si riferisce a un livello astratto e profondo del piano dell'espressione, e non è da confondersi con il formato. Nella ricostruzione teorica del percorso che porta il piano dell'espressione a manifestarsi, infatti, il dispositivo topologico va inteso come un modello astratto, ossia come una configurazione virtuale che offre un paradigma di categorie di cui, di volta in volta, il formato di un quadro attualizzata determinate preferenze (a seconda che sia più sviluppato orizzontalmente o verticalmente, ad esempio, esso stabilisce una gerarchia tra le categorie alto/basso e destra/sinistra), cfr. Greimas 1984, pp. 41-42.

⁹ Per maggiori approfondimenti riguardanti il ciclo di cui questo quadro fa parte, cfr. Corrain 2013; 2014; 2015, dove sono presenti i riferimenti riguardanti l'artista e il genere pittorico che la storia dell'arte assegna al dipinto.

significante visivo, infatti, annovera nel dispositivo planare anche i colori e le linee, cui corrispondono rispettivamente il livello *cromatico* e quello *eidetico*¹⁰.

Dal punto di vista cromatico, nel *Mercato di polli* il colore rosso al massimo grado di saturazione è riservato all'abbigliamento della figura femminile e, in minima quantità, alle creste e ai bargigli dei galli nella gabbia; il ragazzo invece ha le calze e l'abito di un rosso desaturato e quasi cangiante, mentre il suo mantello è di un verde intenso e luminoso, così come è verde il lungo collo del pavone. Tutti i volatili, e il cane, rientrano invece in una gamma cromatica che va dal bianco al marrone chiaro.



Fig. 1 – Vincenzo Campi, *Pollivendoli*, 1580, cm 142x215, olio su tela, Castello Fugger, Kirkheim.

¹⁰ La linea e il colore si distinguono in quanto è possibile ricondurre ognuno di questi elementi a diverse funzioni. Le linee individuano articolazioni e determinano i confini degli oggetti: hanno “carattere discreto” e “funzione distintiva”. I colori tendono a riempire più che a distinguere e hanno quindi funzione individuante e integrante. Anche per il cromatico e l’eidetico, la semiotica dispone di categorie descrittive specifiche che ne rilevano la rispettiva articolazione. Il cromatico si articola e si descrive in base alla saturazione, alla tonalità e alla brillantezza. Il livello eidetico, riguardante il tipo di sviluppo lineare degli elementi, si descrive attraverso categorie quali curvilineo/rettilineo, concavo/convesso, appuntito/arrotondato, ecc.



Fig. 2

Dal punto di vista eidetico, il dipinto presenta linee appuntite e arrotondate, secondo un'articolazione che situa le prime nella parte superiore, le seconde in quella inferiore (Fig. 3). Nel *Mercato di polli*, inoltre, il contrasto tra verticalità discendente e ascendente è presente nella teoria di pennuti sospesi in alto a un invisibile filo. A sinistra, tutti gli uccelli sono appesi per la testa; a partire dal pollo giallo, e nel settore del ragazzo, prevalgono invece quelli appesi per le zampe. Solo il centrale e vivo pavone, con la sua linea sinuosa, coniuga in sé ascendenza, nel lungo collo e nella testa, e discendenza, nell'imponente coda: non a caso il pavone è qui l'unico uccello a essere proposto, a differenza di tutti gli altri pennuti appesi, nella sua singolarità; fagiani, polli e volatili di taglia inferiore sono rappresentati in coppia (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Nonostante la linea mediana verticale attribuisca a ciascun attore il proprio spazio, una linea circolare – segnalata dai pennuti disposti a terra – circonda i due attori della scena rafforzando la relazione fra loro.

L'importanza euristica dell'esplorazione del plastico non è di certo un'alternativa al figurativo. L'analisi semiotica non è assolutamente indifferente a quest'ultima, e la distinzione tra linguaggio figurativo e linguaggio plastico è da intendersi come la descrizione del primo a partire dal secondo. Attraverso le articolazioni plastiche individuate (i cosiddetti *formanti plastici*), il figurativo viene indagato nella globalità delle relazioni del testo e può configurarsi entro il percorso di senso dettato dal linguaggio pittorico invece che da quello improprio del verbale. Vale a dire che disponendo di un metodo, la semiotica si rifiuta di "comprimere" il piano dell'espressione su quello del contenuto. Poiché questi due piani non sono compressi l'uno sull'altro, la rima nella dimensione visiva può essere tanto plastica quanto figurativa. Nel primo caso funziona come un vettore relazionale, come la rima in poesia, ed è un criterio guida per la lettura del testo. Nel secondo caso, invece, la rima ripropone non semplici tratti ma vere e proprie figure, paragonabili alle *anafore* di una poesia¹¹. La rima plastica non permette un passaggio immediato al piano del contenuto, ma costruisce degli orientamenti di lettura, individuando collegamenti tra elementi della superficie planare anche lontani tra loro¹². Il supporto planare si offre come un campo di posizioni il cui ordine di successione non è dato in via preliminare, ma si ricava volta per volta studiando l'articolazione di ogni singolo testo. In questo senso, dunque, la rima funge da linea guida capace di mettere in ordine di successione le posizioni dei singoli elementi e orienta la lettura¹³.

¹¹ Greimas (1984, p. 46). A quest'ultimo tipo di ridondanza fa ricorso la pittura, ad esempio, per rappresentare diversi momenti di un racconto: ripetendo la figura di uno stesso personaggio in più luoghi della propria superficie planare, un'immagine ordina nello spazio episodi diversi di una stessa biografia.

¹² Le rime plastiche possono essere sia cromatiche che eidetiche e suppliscono alla mancanza di linearità del linguaggio visivo.

¹³ Questo procedimento associativo può interessare anche la firma, che spesso il pittore mette in rima cromatica o eidetica con elementi della rappresentazione, come a marcare una sua identificazione con essi. Si tratta, del resto, di un tipo di rima ancora ampiamente sfruttata dal linguaggio pubblicitario, che sull'identificazione del



2. La semiotica figurativa

Ciò che fa di un insieme di segni un *textum* è la messa in sintassi. Per “legare insieme” i segni in un tutto dotato di senso è necessaria che ci sia coerenza e omogeneità semantica. Questa coerenza, sul piano del contenuto, è data dalle *isotopie*, ovvero dalla ridondanza di alcuni semi che fanno eco e si richiamano tra loro lungo la catena del discorso¹⁴. Sull’individuazione della giusta dimensione isotopica poggia la corretta lettura di un testo.

L’isotopia “mercato” nel quadro di Campi orienta la lettura rispetto alla quale lo sguardo attento evidenzia ben presto un corto circuito: l’insieme ha solo una parvenza coerente. La donna tiene adagiato in grembo un gallo d’India che sta fingendo di spiomare; le sue mani non hanno quell’energia che richiederebbe l’azione da esercitare sull’animale. Per di più il tutto avviene in un contesto asettico, come se in questa ambientazione si fosse provveduto a fare pulizia. Pure l’aiutante impiega per sgozzare l’anatra una fatica sproporzionata, resa ancora più estenuante dalla grossa lepre che, senza alcuna apparente spiegazione, è costretto a tenere ben legata sulle spalle. La finzione è esplicitata dalle gote esageratamente gonfie, che non vanno di pari passo con lo sforzo che dovrebbe compiere; e, per non trascurare niente, la posa degli altri animali vivi non tradisce minimamente lo stato di agitazione che dovrebbe provocare lo starnazzare dell’anatra. Ma ancora, trattandosi di mercato di ovipari, la comparsa di un ovino a destra, è anch’essa un’infrazione all’isotopia di genere, così come lo è la lepre sulle spalle del fanciullo¹⁵. Insomma, una serie di raffinatezze compositive che fanno pensare a un allestimento di tipo “teatrale” e non a un’autentica rappresentazione mimetica di un mercato di volatili. Un testo può sviluppare più isotopie, sia in parallelo sia in alternanza reciproca. Due o più linee isotopiche possono, entro uno stesso testo, anche opporsi l’una all’altra, sebbene sia sempre necessario che tutte si articolino su di un campo di base comune, omogeneo e coerente. La struttura plastica del dipinto ha messo in luce l’articolazione tripartita dell’insieme: sul palcoscenico del mercato, però, la trionfante lussuria dei volatili passa quasi in secondo piano perché, fin da subito, il ragazzo catalizza l’attenzione; un sistema di vettori – il lungo collo del tacchino, lo sguardo della pollivendola e i volatili disposti a terra – convoglia infatti lo sguardo sul giovane¹⁶.

3. Il dialogo con altre discipline

A questo punto, se si prende in considerazione il rapporto tra il ragazzo, la lepre e la pecora, comincia a farsi strada un senso altro fondato su un’inedita isotopia. A ben guardare, il giovane che tiene sulle spalle il quadrupede impuro riecheggia la configurazione dell’iconografia cristiana del Buon Pastore¹⁷. Il richiamo al brano evangelico ovviamente qui si compie per sostituzione e contrapposizione: la lepre

marchio con il prodotto fonda la sua principale ragion d’essere e, conseguentemente, una delle sue fondamentali strategie di costruzione del testo.

¹⁴ Cfr. Greimas (1966); Greimas, Courtés (1979).

¹⁵ Dal punto di vista religioso-alimentare, però, lepre e pecora sono in opposizione: la carne della prima, sulla base dell’affermazione del *Levitico* (11, 4-7), è impura, tanto da venirne vietato il consumo; viceversa, la carne della pecora – vittima sacrificale per eccellenza in molte religioni, specie in quella cristiana – è ritenuta pura, e dunque commestibile.

¹⁶ Non si è di certo in errore nel mettere in relazione questo personaggio con quello che, nelle comunità del passato, veniva definito lo “scemo del villaggio”: un individuo non dotato di particolare intelligenza, dal comportamento talvolta strano, e proprio per questo esposto allo scherno e alla derisione di tutti. È fuor di dubbio che qui il ragazzo con la lepre morta così ben ancorata alle spalle, con il suo bianco colletto plissettato, suscita il riso. Cfr. Foucault (1994, pp. 79-90).

¹⁷ Come racconta la parabola evangelica (Luca 15, 3-7), Gesù lascia le novantanove pecore nel deserto per cercare quella smarrita, e “trovatola, tutto allegro, se la mette sulle spalle”, perché “ci sarà più gioia in cielo per un peccatore convertito, che per novantanove giusti che non hanno bisogno di conversione”.

morta in luogo della pecora smarrita e viva, il ragazzo in luogo di Cristo-Buon Pastore; uccidere in luogo di salvare.

L'isotopia cristologica sembra non limitarsi al ragazzo; un altro richiamo al sacro infatti può essere rintracciato nel gruppo composto dalla figura femminile e dal tacchino che, così disposto, può rinviare al motivo iconografico della *Pietà*. Anche in questo caso si opera per mutazione: la pollivendola e il tacchino in sostituzione della Madonna e di Cristo. Come Maria tiene in grembo il figlio morto¹⁸, così la donna tiene il tacchino alla stregua di un corpo esanime.

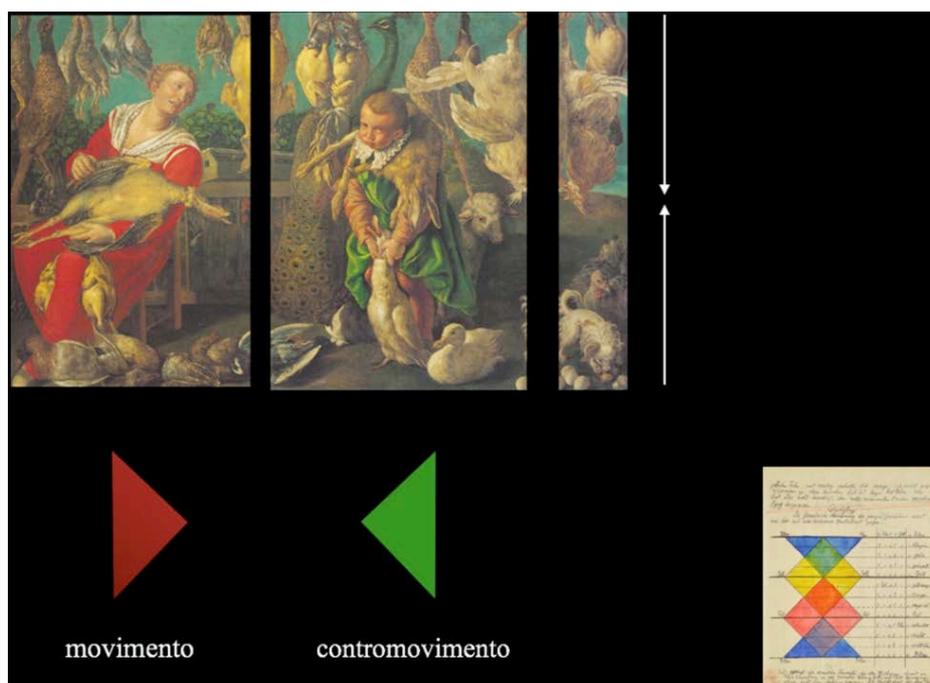


Fig. 5

Ma queste due configurazioni che sono “connesse” fra di loro dalla dimensione plastica, dal sistema di sguardi (Fig. 5) e sul piano figurativo da un “capovolgimento” dei “personaggi”, cosa possono rinviare? Sembra di essere di fronte a un sistema che rinvia alla parodia, sotto la quale si cela un senso non immediato ma profondo che affonda le sue radici nella storia dell’umanità¹⁹. In ambito religioso il ricorso alla parodia – e il conseguente gioco di capovolgimenti semantici – non è affatto estraneo alla società del XVI secolo²⁰. Etimologicamente la parodia è un “canto distorto”, dove la distorsione funziona in termini comico-satirici, capaci di stravolgere sino al parossismo il reale, anche quello religioso. Cosa accade nel gruppo del *Buon Pastore* e in quello della *Pietà*? Esattamente lo “scoronamento” di Cristo, che può essere messo in pratica e pienamente compreso solo quando l’autore e l’osservatore condividono la conoscenza del soggetto religioso da “scoronare”. I due brani

¹⁸ Se si accetta l’ipotesi proposta, i due polli spennati che esangui pendono ai lati del ginocchio della pollivendola, nudi come il tacchino, possono creare un rimando ai due ladroni crocifissi con Gesù.

¹⁹ L’analisi della lingua ha messo in evidenza come ogni testo si costruisca nel rispetto di determinati rimandi semantici di base, che sul versante della lettura divengono poi condizioni dell’intelligibilità. Uno slittamento semantico tra domanda e risposta, ad esempio, può rendere manifesta un’incomprensione, ed è ricorrente anche nella struttura di molte barzellette, dove intorno a un termine comune si sviluppano variazioni isotopiche (come nel caso di: “Passa di qui il 25?” “No, il 25 sono in ferie”) responsabili dell’effetto umoristico. Al di là dei suoi fini immediati, la battuta di spirito rappresenta un caso particolare di messa in evidenza delle isotopie che reggono un discorso e che lo rendono comprensibile.

²⁰ Per un approfondimento al riguardo del *risus paschalis* cfr. O’Connell (2002); Mc Tighe (2004); Varriano (2009); quest’ultimo studioso afferma che i dipinti di Campi “convey amusement rather than moral improvement, parody rather than sympathy” (Varriano 2009, p. 130).

religiosi parodiati si rafforzano vicendevolmente grazie alla contrapposizione cromatica e alla rete interna di sguardi: la pollivendola guarda in faccia la morte messa in atto dal giovane, così come la Madonna ha assistito alla morte del figlio. Nella vita terrena di Cristo, il compianto e il conseguente seppellimento sono i precedenti del momento trionfante del giorno di Pasqua, che il quadro di Campi richiama nel terzo settore a destra e nel settore centrale, quello occupato dal pavone. Vivo, appoggiato su una gabbia, con il suo enorme occhio di profilo reiterato dai mille occhi della coda, il pavone durante l'autunno perde le piume, per poi “rinascere” in primavera rivestito del suo bel piumaggio colorato. Insomma, in coerenza con una ricerca interdisciplinare il metodo semiotico si nutre di contenuti che provengono dall'iconografia e dall'iconologia per tentare una più articolata interpretazione. Seguendo la falsariga della parodia, la terza parte del dipinto, nell'angolo in basso a destra, raffigura le uova date in pasto al cagnolino. L'uovo, che contiene *in nuce* un progetto di vita, l'uovo che come piccolo “sepolcro” racchiude un principio vitale, è per come si sa il preludio alla nascita per antonomasia²¹.

Una lettura del dipinto come quella qui proposta potrebbe prestare il fianco a facili critiche; *in primis* al paradossale, addirittura blasfemo, modo di parodiare “dogmi” religiosi con tanto sarcasmo. Ma occorre osservare che questo tipo di critiche ha una presa maggiore nei nostri tempi che in taluni ambiti culturali del passato, e del XVI secolo in particolare. Se si volge l'interesse all'universo delle pratiche che caratterizzano la vita cristiana in altre epoche, è necessario inevitabilmente fare i conti con modalità comportamentali che nella contemporaneità hanno completamente perso di significato. È impossibile oggi anche solo lontanamente pensare che nel giorno di Pasqua, durante la celebrazione della messa di Resurrezione, alle parole del salmo – *exultemus et laetemur in eo* – faccia seguire il cosiddetto *risus paschalis*. Un fenomeno di cui si è persa qualunque traccia, ma che nel passato attraversava molta parte dell'Europa, non solo in fase pasquale ma anche in diversi periodi dell'anno liturgico e che è documentato ininterrottamente dal IX fino al XIX secolo²². In buona sostanza, il *risus paschalis* consisteva nel *far ridere*: in chiesa, sull'altare-palcoscenico, il sacerdote-attore poteva mettere in scena uno spettacolo capace di suscitare un'accentuata ilarità nei fedeli²³. Un riso che assumeva la valenza di un segno di benvenuto a Cristo risorto, ritornato di nuovo tra i vivi. Un riso ben augurale che nel giorno di Pasqua, in chiesa, negava qualsiasi forma di compostezza; anzi, il *risus paschalis* veniva suscitato, alimentato e amplificato da uno spettacolo fatto di parole e di gesti. Un *dire* e un *fare* sconci e imbarazzanti si intrecciavano e si susseguivano sull'altare, nell'intento di tener desta l'attenzione della folla dei fedeli-spettatori²⁴.

Il riso, dunque, come Bachtin (1965) insegna, non si lega semplicemente al mondo alla rovescia del carnevale, alla liberazione dalla verità dominante e dal regime esistente, all'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù: è ammesso sin dentro alla chiesa dove una lettura in chiave parodica del sacro è consentita²⁵. Perché tutto ciò possa essere evidente, basti ricordare che il fenomeno del *risus paschalis* ha le sue radici nei riti pagani più antichi²⁶. È ancora

²¹ L'uovo “rappresenta un'epifania della creazione e [...] un riassunto della cosmogonia”, nonché un'epifania della rinascita; appunto, della resurrezione di Cristo, cfr. Eliade (1954, pp. 376-377).

²² Così come documentato da Maria Caterina Jacobelli (1991), dove l'autrice traccia uno svolgimento storico del *Risus Paschalis*. Al riguardo, la bibliografia è ampia; cfr. fra altri: Bachtin (1965); Balzaretto (2016); Di Nola (1974); Minois (2000); Reinach (1912); Wals (1898); cfr. anche Corrain, Zampini (1980).

²³ Del resto, perfino in un genere allora così diffuso come le Sacre Rappresentazioni venivano proposti brani di teatro comico per far divertire il pubblico.

²⁴ Il prete-attore – come riferisce un predicatore di Basilea, Wolfgang Capito, nel 1518 – “faceva finta di essere scemo e camminava zoppicando e con la bocca tutta storta innalzava lodi allo sterco; o restando nella sua stoltezza atterrava con fischi coloro che gli dicevano di alzarsi” citato in Jacobelli (1991, p. 56). In breve, il sacerdote è libero di trasgredire ogni regola di buon decoro allo scopo di mantenere “sveglio” il fedele che partecipava alle cerimonie religiose.

²⁵ In realtà, con la sua dimensione decisamente spettacolare, il *risus paschalis* si spinge oltre, sino al parossismo, recuperando una visione grottesca della corporeità.

²⁶ Come ha messo in luce Propp (1963) riguardo alle feste popolari russe.



Bachtin a precisarlo: il riso, insieme al congiungimento corporeo, propizia la vita dei vegetali e il raccolto ed eccita la forza fruttificante della terra²⁷.

Nel passato l'interpretazione della religione cattolica in termini di parodia e di riso – secondo Piero Camporesi – trovava nelle “forze della cultura contadina” la più convinta forma di conservazione. La cultura popolare è stata capace di resistere all'evangelizzazione della chiesa ufficiale, fino al punto di costringere la liturgia cattolica a mantenere viva “l'interpretazione popolare della Pasqua come festa della rinascita vegetale e animale” (Camporesi 1985, p. 65). Nello specifico caso del quadro di Campi, è attraverso il dialogo con l'antropologia che il metodo semiotico riesce a tematizzare il sovvertimento dell'ordine preconstituito: è così che nello spazio della festa religiosa le regole possono essere infrante, per essere poi nuovamente osservate e rispettate. Mentre il dialogo con la letteratura consente di rintracciare il fenomeno del sovvertimento del senso tradizionale in un testo come quello del *Morgante* di Luigi Pulci (Firenze 1432-Padova 1484), pubblicato nel 1478; un'opera in cui senza alcun imbarazzo la preghiera del *Credo* diventa oggetto di una feroce parodia:

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e diriva dal fegato almen quello²⁸.

Il poema epico-cavalleresco del *Morgante*, oltre a essere il capolavoro di Luigi Pulci, ha avuto una forte influenza su vari scrittori dell'età successiva. Tra questi, in particolare, Teofilo Folengo (1491-1544) – l'autore di un'epopea satirica in latino “macheronico”, che narra le avventure di *Baldus*, un gigante che nelle sue eroiche nonché rocambolesche avventure “traduce” la tradizione colta senza riserve per dare libero spazio alla contaminazione linguistica e alle più ardite stranezze – e Rabelais (1494-1553), lo scrittore francese autore di *Gargantue et Pantagruel*, dove l'insistenza per i lazzi scurrili e per i particolari bassamente materiali della vita mettono in continua discussione la cultura ufficiale e inducono, come nel *Baldus*, fortemente al riso²⁹.

4. Ritorno al plastico: il sistema cromatico in dialogo con la teoria contemporanea

Il metodo semiotico, anche quando messo in dialogo con le altre discipline, è sempre in condizione dunque di riflettere su se stesso per migliorarsi. A questo proposito, sempre in riferimento al dipinto di Vincenzo Campi, un dialogo in grado di nutrire di ulteriori contenuti la riflessione sul livello cromatico può istituirsi con un'opera dall'alto valore teorico: *Teoria della forma e della figurazione* di Paul Klee (1922, pubblicato postumo 1956). Che cosa possono avere in comune un teorico pittore del '900 come Paul Klee e un artista del '500 come Vincenzo Campi? In entrambi i casi si tratta di un percorso che, a partire dal dato empirico, concretizza la possibilità di tradurre cromaticamente un concetto complesso, mettendo in opera la proprietà polisemica posseduta dai colori, articolandone le polarità secondo un principio opportunamente declinato.

²⁷ Bachtin (1965): qui lo studioso parla del sacro che, seppur con modalità decisamente irriverenti, ricorrendo addirittura alle componenti più basse della natura e del corpo umano. In seno a questa cultura comica popolare, così strettamente ancorata alla natura, legata saldamente con un ancestrale cordone ombelicale “al ventre fecondo della terra”, si innesta la rappresentazione parodica del sacro.

²⁸ Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, 116. Morgante, durante il suo ritorno in Levante, incontra casualmente il quasi gigante Margutte, che si presenta come un incallito peccatore e che recita il citato credo culinario, nel quale sostiene di aver fede unicamente nel gioco d'azzardo e nel vino. Il passo, assai noto, contiene elementi sacrileghi e blasfemi, confermando il gusto del tempo.

²⁹ Scritti da due monaci, il *Baldus* e *Gargantue et Pantagruel*, sono un esempio italiano e francese di un analogo clima culturale riguardo al gusto per la satira, che a tratti raggiungere il triviale. Specie per il romanzo francese cfr. Bachtin (1965). Per Teofilo Folengo cfr. la voce di Piscini, A., in [http://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo-folengo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo-folengo_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 25 settembre 2017).

Per rintracciarne le evidenze è necessario osservare attentamente come è costruito il sistema tavolozza del quadro in questione. La tavolozza risulta articolata intorno a due colori in opposizione. Un contrasto cromatico (rosso *vs* verde) costituisce il soggetto del processo messo in opera nel dipinto. Nella parte sinistra il rosso dell'abito della figura femminile emerge in contrasto con il verde dell'abito del ragazzo: ognuno dei due colori risulta rafforzato per effetto dall'opposto, risultando più saturo. Tale opposizione cromatica crea un "movimento *vs* un contromovimento" a partire dal quale si sviluppa l'intera gamma cromatica, costituita prevalentemente dalle tonalità del giallo, marrone, verde desaturato, bianco, grigio e infine azzurro anch'esso desaturato (Fig. 5).

Come sono articolate queste tinte – unità cromatiche manifestate – nel quadro? Il rosso e il verde si oppongono e si attraggono in virtù della loro caratteristica di complementarità, attivando un rapporto di conflitto valorizzato dall'uso delle tonalità cromatiche secondarie: da una parte il giallo, prevalentemente distribuito nella zona superiore del dipinto, dall'altra il marrone nella zona inferiore. Lo sfondo si manifesta come un "dispositivo complesso di equilibratura" in cui le tinte della parte superiore manifestano una "tensione statica passiva", mentre quelle della parte inferiore una "tensione statica attiva"³⁰.

Scorrendo lungo la zona mediana del dipinto, notiamo una teoria di arbusti che impedisce allo sguardo di andare oltre, rinforzando l'idea della costruzione di uno spazio analogo all'allestimento di una scena teatrale. Mentre se osserviamo la parte estrema del dipinto a destra l'effetto di profondità chiaroscurale innesca una duplice direzione di movimento, dall'alto verso la zona mediana, dal basso verso la medesima. Ciò induce a ritenere che il conflitto cromatico esibito trovi in questa porzione della tela una risoluzione, un equilibrio.

Da un punto di vista eidetico, ci troviamo nell'unica porzione pittorica in cui l'intensa densità figurativa diminuisce drasticamente lasciando il posto a ampie campiture di colore che configurano uno scorcio di orizzonte. Il graduale trapasso chiaroscurale subisce una cesura: viene infatti sottolineato dalla linea dell'orizzonte. La base normativa superiore (chiara) è accentuata con maggiore vigore; dunque, l'equilibrio viene raggiunto attraverso il prevalere delle tinte chiare (Fig. 6).

Il rapporto di conflitto tra i due colori-figure rappresenta prima di tutto una condizione della loro comparabilità; mentre su un piano più generale può costituire un aspetto del significato del quadro.

La strutturazione del sistema tavolozza consente di accedere alla comprensione del senso del dipinto, da intendersi quale messa in opera di una traduzione cromatica della parodia. Se da una parte le figure sono rappresentate attraverso un sovvertimento iconografico, capace di attrarre l'attenzione fino a strappare un sorriso, allo stesso tempo esse si allontanano dalla dimensione emotiva dell'osservatore, perché gli attori del quadro rimandano allo svolgimento di un'azione violenta.

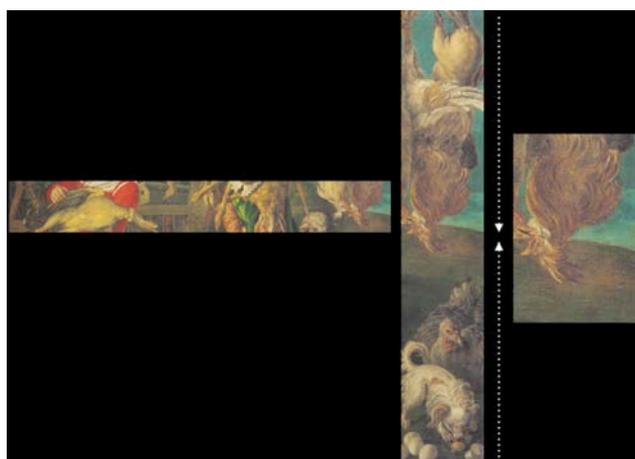


Fig. 6

³⁰ Cfr. Klee 1956; Floch 1979; Thürlemann, 1982.



5. In chiusura

In conclusione, si è qui ancora una volta messo alla prova un metodo: un metodo in cui le categorie plastiche hanno dimostrato la loro efficacia, hanno permesso di spiegare di più per comprendere meglio il dipinto. Si può dire, anzi, che se è vero che la semiotica riesce a dialogare con le altre discipline, essa è allo stesso tempo in grado di attingere nuova linfa vitale anche da se stessa. In questo senso, occorre ritornare sulla questione della “presunta dimensione di creatività” attribuita a chi si avvale del metodo semiotico. A nostro avviso tale dimensione va intesa non tanto come creatività dell’analista, quanto come un complesso di competenze che il discorso sull’analisi del quadro convoca ai fini del suo senso. Pertanto i raffinati strumenti messi in azione dall’analista non si configurano come “acutezza di intelligenza” o finezza di riferimenti culturali; se così fosse l’approccio scientifico sfocerebbe nella mera erudizione, esattamente ciò che il metodo semiotico scongiura.

Il dialogo con le altre discipline si instaura a partire da competenze selezionate ad hoc, per ogni singolo testo visivo, tenendo presente che ogni testo è una singolarità che attiva determinati processi. Da qui la considerazione per cui non si tratta di un metodo da applicare in maniera univoca, ma di un processo in cui l’analista è chiamato a svolgere un ruolo attivo, produttivo e mai ripetitivo. D’altra parte, lo stesso Umberto Eco (1994, p. 3) aveva già a suo tempo precisato che “ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro”.

Per concludere, dunque, il senso di un testo è determinato in parte dalle strutture e dai percorsi interpretativi proposti e, nel caso del metodo semiotico, il ruolo dell’analista è importante, perché senza il suo intervento misurato il senso resterebbe lettera muta.

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.

- Bachtin M., 1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura", Moskva; trad. it., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi 1979.
- Balzaretti, C., 2016, "Risus Paschalis". Appunti per una ricerca in fieri", in *Studi e materiali di storia delle religioni*, n. 82, pp. 385-400.
- Camporesi, P., 1985, *Le officine dei sensi. Il corpo, il cibo, i vegetali. La cosmografia interiore dell'uomo*, Milano, Garzanti.
- Corrain, L., 2013, "La pittura al mercato: la Fruttivendola di Vincenzo Campi", in D. Mangano, G. Marrone, *Dietetica e semiotica. Regimi di senso*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 197-224.
- Corrain, L., 2014, "Rappresentare il cibo per dire altro. Il ciclo Fugger di Vincenzo Campi", in S. Davidson, F. Lollini, a cura, *Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, Bologna, Bononia University Press, pp. 135-162.
- Corrain, L., 2015, "Svelare i sensi celati. Il cibo nella pittura di mercato", in M. Montanari, a cura, *Il cibo nelle arti e nella cultura*, Torino, UTET Grandi Opere, pp. 21-38.
- Corrain C., Zampini P., 1980, *Documenti etnografici e folkloristici nei sinodi diocesani italiani*, Bologna, Forni.
- Di Nola, A., 1974, "Riso e oscenità", in Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, pp. 15-90.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eliade, M., 1954, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot; trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 376-377.
- Fabbri, P., 1996, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
- Floch, J.M., 1979, "Dès couleurs du monde au discours poétique de leurs qualité: analyse de l'univers chromatique du roman d'Ernst Jünger *Sur les falaises de marbre*", in *Actes Sémiotiques. Documents*, 6, pp. 1-45; trad. it., "Dai colori del mondo al discorso poetico delle loro qualità", in Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Roma, Meltemi 2006, pp. 13-44.
- Folengo, T. (alias Merlin Cocai), 1517, *Baldus*, Venetia; Torino, Utet, voll. II, 2006.
- Foucault, M., 1994, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard; trad. it. *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Milano, Feltrinelli 1998.
- Gambaro A., 1934, "Metodo", http://www.treccani.it/enciclopedia/metodo_%28Enciclopedia-Italia-na%29/ (consultato il 20 settembre 2017).
- Greimas A.J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it., *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi 2000.
- Greimas, A.J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del Senso*, Milano, Bompiani 1974.
- Greimas A.J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985.
- Greimas A.J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60; trad. it., "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in L. Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991, pp. 33-51.
- Greimas A.J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Jacobelli, M.C., 1991, *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, Queriniana.
- Klee, P., 1956, *Das bildnerische Denken*, Basel, Benno Schwabe & Co.; trad. it. *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., Milano, Mimesis 2011.
- McTighe, S., 2004, "Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci", in *The Art Bulletin*, 86, n. 2, pp. 301-323.
- Minois, G., 2000, *Historie du rire et de la dérision*, Paris, Librairie Arthème Fayard; trad. it. *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo 2004.
- O'Connell, M., 2002, "Mockery, Farce and risus paschalis in the York Christ before Herod", in W. Hüsker, K. Schoell., L. Søndergaard, a cura, *Farce and Farical Elements*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 45-58.
- Piscini, A., "Folengo Teofilo", in [http://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo-folengo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo-folengo_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 25 settembre 2017).
- Propp, V.J., 1963, *Russkie agrarnje prazdniki*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo; trad. it. *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica*, Bari, Dedalo 1978.
- Pulci, L., 1478, *Morgante*, Garzanti, Milano, 2 voll., 1989.



- Rabelais, F., 1532-1534, *Gargantue et Pantagruelle*, Lyon, Claude Nourry; trad. it., *Gargantua e Pantagruelle*, Milano, Mondadori 1961.
- Reinach, S., 1912, “Le rire rituel”, in *Cultes, mythes et religions*, t. IV, Éd. E. Leroux, 1912.
- Thürlemann, F., 1982, “Le rouge et le noir”, in Thürlemann, *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L’âge de l’homme; pp. 79-96; trad. it., “Le rouge et le noir di Paul Klee”, in L. Corrain, a cura, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi 2004, pp. 91-106.
- Varriano, J., 2009, *Tastes and Temptations: Food and Art in Renaissance Italy*, Berkeley, University of California Press.
- Walsh W.S., 1898, *Curiosities of Popular Customs and of Rites, Ceremonies, Observances, and Miscellaneous Antiquities*, Lippincott, Philadelphia.