

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Saraïs</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso

Stefania Caliendo

Abstract. Though a key concept in semiotics, plasticity has mainly been defined only in opposition to iconicity or figuration. Taking into account the archaeology of the aesthetic notion, its developments and recent advances in neurosciences and philosophy, the article reviews the historical semiotic approaches that, with significant differences, have addressed the concept, and attempts to provide an extensive definition. It also proposes a possible, and perhaps necessary, reformulation in morphodynamic terms, drawing inspiration from some of René Thom's observations on aesthetics. With a view to overcoming the reification of the semiotic object, it emphasises how 'ambiguity' and perceptual and cognitive instabilities in aesthesia are relevant to a theory of sense, extending beyond a theory of meaning. A few final remarks will lead to a re-reading of some lines by Saussure concerning the plasticity of the two amorphous masses of matter and thought.

Keywords: plasticity, morphodynamics, aesthesia.

0. Apertura

In nota a un saggio sulla spazialità in pittura, nel 1985, Omar Calabrese chiariva di mutuare il termine *semiotica plastica* dai più recenti studi nell'ambito della teoria greimasiana e ne reperiva il valore nell'idea di superare le specificità dei diversi tipi di oggetto e di considerare piuttosto le operazioni semiotiche scaturenti dall'uso dei materiali:

si definisce "semiotica plastica" quel settore della semiotica generale che si occupa delle conseguenze teoriche derivanti dall'uso di un materiale significante plastico come supporto della significazione. In questo modo si tende a respingere ogni "specificità" a singole sezioni della semiotica coincidenti con oggetti (pittura, architettura, letteratura, eccetera), ma a porre l'accento sulle diverse operazioni semiotiche derivanti dall'uso di diversi materiali significanti (Calabrese 1985a: 268, nota 9).

Pur riferendosi a *Du sens II* di Algirdas Julien Greimas e al dizionario *Sémiotique* di Greimas e Courtés, dizionario che darà luogo negli anni seguenti a un'ampia estensione in un secondo tomo con numerosi contributi della cosiddetta Ecole de Paris, Calabrese era molto probabilmente a conoscenza delle osservazioni di Grei-

mas, elaborate già nel 1978 e apparse in *Sémiotique plastique et sémiotique figurative* (1984), in cui Greimas sintetizzava gli apporti sull'arte e sul visivo del gruppo di ricerca costituitosi intorno a lui e poneva le basi per una riflessione sul plastico in semiotica. A partire da quest'ultimo testo, considerato fondatore all'interno di tale approccio, la nozione di plastico avrà infatti diffusione feconda in diversi campi della semiotica, tanto da divenire raramente oggetto di rimessa in discussione teorica o riflessione critica (quale eccezione cfr. Beyaert-Geslin e Teixeira, a cura di, 2023). Nondimeno, i relativamente recenti studi sulla plasticità del cervello in neuroscienze hanno portato altri ambiti disciplinari, quali la filosofia (Catherine Malabou) e la teoria dell'arte (Horst Bredekamp), a ripensare la dimensione teorica del concetto di plastico (cfr. Iacobone, a cura di, 2025). L'attenzione a una materia plastica che al contempo riceve e dà forma, alla sua potenziale trasformabilità, nonché possibile carica distruttiva,¹ e infine alle dinamiche non solo di creazione ma di apprensione della forma e del senso pare obblighino a dare nuovo peso a ciò che Calabrese additava sotto l'espressione «materiale significante plastico» (Calabrese 1985a).

Non si procederà qui a riprendere e osservare come il concetto sia stato messo a frutto, in particolare, negli scritti di Omar Calabrese, ma si cercherà più generalmente di elaborarne una definizione tenendo conto delle prospettive teoriche dell'epoca, anche per meglio cogliere come sia potuto divenire strumento di riflessione e di analisi trasversale, andando oltre le specificità dei diversi media, come sosteneva Calabrese. Se ne considereranno pertanto il valore e la funzione anche in orientamenti culturali e approcci semiotici diversi dalla teoria greimasiana. Storicamente il concetto di plastico non appare definito nelle varie teorie semiotiche, se non essenzialmente per opposizione all'iconico o al figurativo. Pare venuto il momento di interrogarsi quindi più precisamente sulla definizione di *plastico* in semiotica e sugli impliciti epistemologici riguardo al suo uso «come supporto della significazione» (*ibid.*).

Al fine di delineare una definizione scientifica del termine, cercherò di ripercorrere, da un lato, le diverse accezioni con cui è stato inteso il plastico nelle teorie semiotiche, per cogliere i tratti salienti e la sua operatività all'interno di una teoria del senso. Dall'altro, tenendo conto dell'archeologia della nozione in estetica ma soprattutto di una sua comprensione in chiave morfodinamica, vorrei proporre una possibile evoluzione del concetto che contempli l'emergenza del plastico in relazione all'apprensione sensibile. Una tale prospettiva permetterebbe di rendere conto del divenire semiotico del plastico, includere le instabilità percettive e cognitive dell'estesia, riscoprendo così una idea di *plasticità* insita in ciò che viene usualmente chiamato *plastico* in semiotica.²

1. Dalla storia del termine all'approccio greimasiano e le differenti accezioni

Se si volesse tratteggiare una descrizione di plastico che riunisca in modo alquanto consensuale e condivisibile le varie concezioni semiotiche, si potrebbe avanzare l'idea che il plastico designi generalmente quell'insieme di tratti e aspetti che materialmente e topologicamente organizzano il medium in un dispositivo significativo, indipendentemente dall'eventuale rappresentazione di oggetti e di motivi narrativi riconoscibili e nominabili.

Il concetto di plastico è divenuto fondamentale nell'analisi dell'arte – e non solo –, al punto di trascendere il senso che il termine rivestiva nell'espressione francese

arts plastiques, sbrigativamente traducibile come *arti figurative* o *arti visive*, da cui è probabilmente derivato. Non solo. L'idea semiotica di plastico si distacca nettamente dai significati più comuni che l'aggettivo assume nel linguaggio ordinario, dove è impiegato *in primis* per indicare ciò "che può essere facilmente plasmato", "che plasma, che dà una forma".³ A un primo sguardo, appare difatti che il termine semiotico abbia perso l'idea di plasticità con la quale all'inizio del XVIII secolo il filosofo Shaftesbury aveva introdotto la nozione in estetica. Anthony Ashley Cooper, III conte di Shaftesbury (Londra, 1671 – Napoli, 1713), meglio noto come Shaftesbury, se ne era servito nelle annotazioni inedite per un suo libro, rimasto incompiuto, *Second Characters or The Language of Forms*, e segnatamente per il quarto trattato intitolato *Plastics or The Original Progress and Power of Designatory Art*. Il termine vi compariva dunque – e non solo nel titolo del trattato – ben prima che Johann Gottfried Herder lo scegliesse per il suo saggio *Plastik*, il quale lo orienterà particolarmente verso la scultura, e, come ricostruisce Dominique Chateau (1999: 37) tessendo un'archeologia della nozione, molto prima che il termine diventasse corrente per denominare le arti in Francia, cosa che avvenne a partire dalla metà del XIX secolo. È interessante notare tuttavia che con Shaftesbury il termine non era impiegato necessariamente in riferimento al volume, né per contrapporre quest'ultimo alle forme grafiche e pittoriche ma, come ho avuto modo di precisare, egli lo aveva adottato per mettere in risalto una plasmazione manifesta nelle forme, le dinamiche che si evincono come incarnate nella forma risultante, la lavorazione della "*materia plastica*" (in latino in Shaftesbury 1914: 142) che porta traccia delle forze che l'hanno plasmata o modellata (cfr. Caliendo 2025).

Assai differente è l'accezione usuale in semiotica, specie nell'ambito della teoria greimaisiana, dove non si fa alcun accenno al divenire della materia, né alle dinamiche di formazione della forma. Unica eccezione, forse, è la riflessione di Jean-Marie Floch in un articolo redatto per il secondo tomo del dizionario (Greimas e Courtés 1986) in cui, alla voce *Plastique (sémiotique ~)*, descrivendo «un oggetto di conoscenza in via di costituzione», Floch esprime l'intento di rendere conto, grazie alla semiotica plastica, di un interrogarsi «sui modi di esistenza semiotica delle "logiche del sensibile"» (Floch, che cita Lévi-Strauss, in Greimas e Courtés 1986: 169-170, spec. 169, trad. mia). È con lo studio delle logiche del sensibile, includendo l'estesia e le dinamiche semiotiche di apprensione percettiva e cognitiva, che il concetto di plastico merita, a mio avviso, di essere ripreso e approfondito, superando la definizione, storica ma alquanto riduttiva, di mera contrapposizione all'iconico o al figurativo.

Nel citato saggio *Sémiotique plastique et sémiotique figurative*, Greimas ne fornisce una definizione essenzialmente contrastiva, per negazione: il plastico è ciò che dà luogo a una «lingua altra» (Greimas 1984: 12, trad. mia). Traendo spunto dai *Salons* di Diderot, asserisce che a differenza dell'approccio figurativo, volto a discernere gli oggetti rappresentati, nominabili, e a trattare la "parte 'ideale'" del quadro, l'approccio plastico esamina la "parte 'tecnica'", quella incentrata sul "fare" dell'artista" o, meglio, sulle «tracce che il pennello aveva lasciato sulla tela» (*ibid.*). Procedo quindi a individuare, sulla scorta di Thürlemann, le categorie plastiche *costituenti* ossia le *categorie cromatiche*, le categorie plastiche *costituite* o *categorie eidetiche*, nonché le categorie *non costituzionali* o *categorie topologiche* (cfr. *ivi*: 18 e Thürlemann, *Plastique (~ catégorie)*, in Greimas e Courtés 1986: 169).

All'interno delle ricerche da cui prende forma la teorizzazione greimasiana esistono nondimeno importanti differenze di prospettiva che, come rileva Jacques Fontanille (2025), portano a considerare plastico e figurativo come due modalità di senso diverse,⁴ seppur eventualmente concomitanti, o, al contrario, a intendere il plastico in modo strutturale come uno dei due possibili livelli di lettura. Nella seconda prospettiva si situava, ad esempio, la proposta di Thürlemann quando identifica il plastico con il *piano dell'espressione*, di contro al livello figurativo assimilato al *piano del contenuto* (cfr. Thürlemann 1982: 108).⁵ Floch insiste invece sull'idea greimasiana di una semiotica plastica quale *linguaggio secondo* elaborato a partire dalla dimensione figurativa di un primo linguaggio: la semiotica plastica procederebbe da un *détournement* dei segni naturali, da una sovversione della funzionalità del linguaggio primo, da una resistenza all'esigenza e all'immediatezza della lessicalizzazione (cfr. Floch *Plastique (sémiotique ~)*, in Greimas e Courtés 1986: 169-170, spec. 169). Potendo dar luogo a una manifestazione del senso tanto complementare quanto differente, la dimensione plastica è comunque esplorata distinguendola chiaramente dalla dimensione figurativa.

Per Greimas, inoltre, a differenza della figuratività per la quale si prevedono gradi e livelli variabili d'astrazione e d'iconizzazione (cfr. Greimas 1984: 11), nessuna gradualità è contemplata per quanto riguarda la dimensione plastica. In altri termini, quand'anche gli elementi plastici siano intesi partecipare in diversi gradi alla riconoscibilità delle forme figurative e dunque alla configurazione, il loro emergere nell'apprensione sensibile non è indagato.⁶ La dimensione plastica diventa significante – ossia dispositivo significante – solo quando investita da un *modus significandi* specifico e autonomo, che mette in luce gli *effetti di senso* a lui propri. Da lì la necessità di teorizzare un funzionamento semiotico peculiare, «*ad hoc*» (*ivi*: 13): Greimas vi vede una semiotica *monoplana*, *interpretabile*, che dà luogo al *semi-simbolico* (cfr. *ivi*: 21s), nozione quest'ultima che porterà a un lungo dibattito e a molteplici argomentazioni per chiarire tale funzionamento.⁷

Tali dettagli e differenze di prospettiva trovano eco nelle riprese e sintesi recenti della teoria. La «*gradualità* del livello figurativo» nella teoria greimasiana è sottolineata da Maria Pia Pozzato (2021: 176) che ricorda come Floch mettesse tuttavia in discussione la pertinenza dell'opposizione astratto/figurativo (cfr. *ivi*: 177, nota 5). Per contro, non viene rilevato nessun dinamismo inerente al plastico – sia che si parli di livello o di dimensione – come se elementi e aspetti plastici apparissero *stabilmente* definiti nell'estesia e nella loro messa in relazione percettiva e cognitiva.⁸ Pozzato (cfr. *ivi*: 180) come pure Angela Mengoni ricordano come, nella teoria greimasiana, il plastico veicoli un linguaggio altro,⁹ arrivando perfino a dare origine a una semiotica a sé stante. Scrive Mengoni: «La semiotica plastica dà dunque conto di una organizzazione altra rispetto alla lettura figurativa [...]: l'immagine si riapre, rispetto alla sua tessitura figurativa, verso altre organizzazioni visive, che producono senso in modo diverso» (Mengoni 2023: 183).

2. Dalla semioticità del plastico come problema alle dinamiche d'emergenza della forma

Traité du signe visuel del Groupe μ (1992) parte inizialmente da presupposti alquanto simili a quelli greimasiani, sulla base però dell'opposizione tra *segno pla-*

stico e segno iconico: la nozione di plastico è considerata necessaria per sviluppare una retorica del visivo che non si limiti alla figurazione (cfr. *ivi*: 186). Il plastico è quindi definito solo per opposizione all'iconico, ancorché sia descritto in relazione agli aspetti che permettono di esaminarlo: forme, colori e texture, cui gli autori hanno di recente aggiunto la *césie*¹⁰ (cfr. Groupe μ 2023). Senza esitazioni, evidenziano che la *semioticità del plastico* costituisce un problema, al punto di consacrare a tale questione il titolo e il contenuto del primo sottocapitolo nella sezione dedicata a “*Le signe plastique*” (cfr. § 1.1 del cap. 3 in Groupe μ 1992: 186ss). Per affrontare il problema e, specificamente, sormontare la difficoltà di reperire un carattere semiotico nelle relazioni puramente plastiche, individuano tre possibili modi di semantizzazione del sistema significante plastico,¹¹ ossia: il significato è per ripetizione stabilmente associato al significante plastico, il significato dipende dalla relazione del plastico con l'iconico, il significato è dovuto a un simbolismo contestuale esterno al medium adottato (denominano il terzo modo: *semantismo extra-visivo*). Pur constatando la rischiosa tendenza del plastico di vedersi riconoscere un carattere semiotico scivolando verso l'iconico (nel secondo modo) o verso il simbolico (nel terzo modo), il Groupe μ si prodiga a dettagliare con cura gli effetti di senso che si riscontrano nell'analisi degli aspetti propriamente plastici¹² al fine di captarne forza operativa e specificità.

Senza addentrarci nell'articolatissima argomentazione del *Traité du signe visuel*, si possono evidenziare i seguenti due punti che contraddistinguono l'approccio teorico al plastico rispetto alle concezioni previamente menzionate. In primo luogo, il plastico può coesistere con i segni iconici: può coincidere con essi, eccederli, includersi o intersecarsi con essi (cfr. *ivi*: 194). La gamma d'interazione possibile è tale da portare alla teorizzazione di una *retorica icono-plastica*, che contempla modalità di creazione del senso in cui plastico e iconico sono strettamente interconnessi e indissociabili. Esempio è l'opera *La Route près du lac* (1885-1890) di Cézanne, analizzata quale illustrazione dell'*icono-plastica della texture* (cfr. *ivi*: 348ss), anche sulla base del confronto con il dipinto *Trois baigneuses* del medesimo artista: l'orientamento, l'estensione e la disposizione topologica delle pennellate, con gli effetti di peso e stabilità che scaturiscono dai tratti orizzontali e con un forte effetto di disequilibrio e fragilità dato dall'abbondanza dei tratti obliqui, sono precisamente esaminati rispetto ai soggetti raffigurati. Ne consegue una concezione del senso che si articola sulla totalità del quadro, in cui il plastico, nel caso della prima tela, dispiega una texture ritmicamente organizzata che impone una griglia razionale diffusa a tutta la rappresentazione del paesaggio. Parimenti lo studio di effetti icono-plastici nella seconda tela conduce a osservare come il trattamento plastico si relazioni agli elementi iconici della figurazione.

Lo scarto è dunque consistente rispetto alla prospettiva greimasiana in cui il plastico era percepito come portatore di un *linguaggio altro*, secondo o poetico, eventualmente fonte di una semiotica a sé stante. Reminiscente del *poetico* Jakobsoniano cui il plastico era assimilato, Greimas, vedeva infatti nel significante plastico la capacità di distaccarsi, per certi tratti, dal figurativo, pur essendone parte integrante, e di trovare una propria autonomia, in un processo di autodeterminazione significativa (cfr. Greimas 1984: 22-23). Per il Groupe μ è invece l'opera – o, meglio nei loro termini, l'*enunciato* – a determinare il suo *modus significandi* specifico, facendo leva tanto sul plastico, tanto sull'iconico o su entrambi, senza alcuna gerarchia di livelli semiotici né scissione di funzione semiotica dell'opera nel suo complesso.

Inoltre – ed è il secondo punto importante da rilevare – il Groupe μ collega a più riprese la questione del senso a quella della *stabilizzazione*, accennando pure all'*elasticità* della forma (cfr. Groupe μ 1992: 324-325). A tal riguardo le recenti ricerche del gruppo belga, specie a partire dal saggio *Principia semiotica* (2015), marcano una consistente evoluzione degli studi teorici in direzione di una morfogenesi dell'oggetto semiotico, reinserito e concepito allora all'interno dell'apprensione estetica e cognitiva. Tale orientamento implica, a mio avviso, una necessaria riformulazione dinamica del plastico.

Nella versione rivista del trattato, *Nouveau traité du signe visuel* (in attesa di pubblicazione), di cui ho avuto l'onore e il piacere di leggere in anteprima diversi capitoli incentrati sul plastico¹³, il Groupe μ ha aggiornato e sviluppato molti passaggi a seguito della svolta semiocognitiva precedentemente intrapresa in *Principia semiotica*. Per evocare appena qualche concetto chiave, sarà sufficiente citare, per esempio, che *Principia semiotica* indagava la determinazione neuro-percettiva di una soglia (*seuillage*) all'interno del campo visivo, tramite il reperimento di proprietà traslocali e l'articolazione in *dipoli*, nonché i processi di categorizzazione e riconoscimento che sono alla base del visivo (cfr. Groupe μ 1995: 80ss): si tratta perlopiù di operazioni semio-percettive, ossia operazioni, spesso al di sotto della soglia di coscienza, tramite cui l'oggetto emerge semioticamente nella percezione.¹⁴ E in effetti già nel *Traité*... gli autori dichiaravano che certe strutture relative alla forma, denominate *formemi*,¹⁵ sono mere strutture semiotiche: «non esistono in sé, ma [...] costituiscono senza alcun dubbio una proiezione delle nostre strutture percettive» (Groupe μ 1992: 211, trad. mia), precisando tra l'altro di intendere *forma* nel senso hjelmsleviano del termine (cfr. *ibid.*). È questione cioè di comprendere come la forma – che sia la forma dell'espressione e/o del contenuto nell'ottica di Hjelmslev – si manifesti fenomenicamente e si costituisca in quanto oggetto semiotico.

In luogo di focalizzare prioritariamente le *buone forme* (in senso gestaltista), o ancora la *norma* su cui misurare gli *scarti*, per esaminare quindi le possibilità di una *retorica visiva*, l'impressione è che *Nouveau traité*... presti maggiore attenzione a quelle forme chiamate *devianti*, o appartenenti a una *zona d'indecisione* o di *equilibrio* (cfr. *ibid.*), in cui l'estesia dell'osservatore è particolarmente sollecitata. Peraltro, anche quando le revisioni apportate sono minime o nulle, alcuni passaggi acquisiscono nuova luce dai presupposti semiocognitivi previamente elaborati, rivelando come l'emergenza della forma sensibile sottenda dinamiche di strutturazione del percepito. In tal senso, riguardo alla *figura plastica* e segnatamente alla *figura della forma* (non si tratta qui di figurativo, ma di un pattern percettivo e dei suoi effetti semantici), gli autori affermano che l'*effetto nucleare* di tale figura scaturisce dalla *resilienza della forma*: «Delle forze possono ben essere esercitate su di essa: essa resiste, e ciò fintanto che il limite della ridondanza non è intaccato», cioè fino a quando le *distorsioni* sono riassorbite all'interno dell'elasticità della forma (Groupe μ , in attesa di pubblicazione, cap. 9, § 2.4.1, trad. mia).

Sono tuttavia le riflessioni che René Thom avanza in estetica che consentono di superare definitivamente la reificazione dell'oggetto semiotico per reinserirlo coerentemente all'interno delle dinamiche percettive e cognitive, restituendo così al plastico la propria plasticità. È alla luce delle osservazioni formulate,

seppur cautamente, da Thom (1990) sull'arte, e particolarmente sull'arte non figurativa, che le instabilità dell'estesia assumono significatività semiotica ed estetica. I contributi di Thom alla semiotica non si limitano infatti alla rilevazione di forze agenti e inscritte nelle forme, alla constatazione di pregnanze che orientano l'apprensione e la configurazione di salienze, o ancora alla teorizzazione di trasformazioni non lineari e salti catastrofici – tematiche queste che prolungano in semiotica gli esiti epistemologici delle sue ricerche in topologia differenziale e sui modelli matematici della morfogenesi. Fra le sue osservazioni sull'arte, come ho avuto modo di scrivere (cfr. Caliandro 2023a; 2024a; 2025), spicca la constatazione de «l'estrema sensitività dell'effetto estetico rispetto a minime variazioni della forma» (Thom [1982]: 105, trad. mia). Egli si attarda molto sull'analisi percettiva e, mettendo in discussione il criterio di stabilità nella fruizione estetica, si concentra invece sulle modalità di messa in relazione delle parti tra di loro, del locale rispetto al globale, attento a cogliere come centri focali diventino luoghi di propagazione di pregnanze in vista di una possibile canalizzazione del senso.

È proprio quando uno di questi *accidenti morfologici*, cioè ancora nei suoi termini, “una forma saliente”, “ad esempio una macchia di colore”, è suscettibile di essere investito da diverse pregnanze che l'*ambiguità*, l'indecidibilità (*ivi*: 112, trad. it. Thom 2006: 124), rompe il «carattere troppo automatico delle concatenazioni di pregnanze», servendosi di «forme plastiche», di contro alla canalizzazione del senso (Thom [1984]: 138, trad. it. Thom 2006: 141). Per dirlo in altri termini, a ragione dell'estrema importanza di ogni effetto rilevato durante la fruizione, la non decidibilità tra più pregnanze che orientano in maniera diversa la comprensione semio-percettiva di uno medesimo aspetto morfologico non solo accresce l'estesia dell'opera, ma dà risalto alle instabilità e alle dinamiche che l'opera crea nella *presa* sensibile e cognitiva. Come asserisce Thom, tale ambiguità gioca un ruolo «nel dialogo [...] fra spettatore e quadro»; e non esita a dichiarare che ciò ha luogo secondo il «modello detto dei punti omoclini di Poincaré in dinamica» (Thom [1982]: 114; trad. it. Thom 2006: 127) di cui fornisce la seguente spiegazione: «quando curva attrattiva e curva repulsiva, provenienti da un punto fisso, si incontrano, si verifica un notevole aumento nella complessità della dinamica, la quale crea un'infinità di cicli vicini.» (*ibid.*).

Senza entrare nel dettaglio degli aspetti matematici cui Thom allude, si può nondimeno cogliere che la difficoltà o il ritardo nella disambiguazione di ciò che è investito da pregnanze diverse e concomitanti aumenta enormemente le dinamiche che si dispiegano fra osservatore e opera. È come se si generasse un moto caotico, un lavoro di discernimento e concatenazione di possibili relazioni, seguendo le differenti ramificazioni, alla ricerca del senso, un moto in cui il plastico non soltanto affiora all'attenzione ma si configura in quanto forma (in senso hjelmsleviano) significante. L'oggetto semiotico non è dunque un oggetto dato in sé. Assoggettandosi all'occhio che lo osserva (e in generale alle modalità percettive, di ogni tipo, sonore, cinestetico-tattili, ecc., nella presa sensibile e cognitiva), esso si plasma semioticamente, lasciando emergere tale o tal'altra forma saliente, salienze che si concatenano e configurano, anche conflittualmente rispetto ad altre salienze e concatenazioni di salienze, almeno fino a quando una qualche pregnanza non prevalga stabilizzando la percezione e orientando il percepito verso una canalizzazione del senso.¹⁶ Ecco quindi che il plastico può essere reinserito e concepito nel suo divenire, tanto estesico quanto estetico-cognitivo, un emergere – non necessariamente graduale ma che può procedere per salti catastrofici – in cui diviene *ma-*

teriale significante plastico, concretandosi così quale supporto per la significazione e/o, semplicemente, per l'apprensione estetica.

3. Per una definizione di plastico

Facendo tesoro di quanto è stato storicamente teorizzato in semiotica intorno al plastico e facendo leva su quegli aspetti che paiono attualmente più plausibili rispetto alle evoluzioni della riflessione, vorrei proporre i seguenti punti per delineare una definizione scientifica del concetto che integri la prospettiva morfodinamica.

Il plastico è ciò che va a costituire la forma dell'espressione, la sua specificità emerge nell'estesia quando si abbandona ogni mira iconica o simbolica e si seguono le logiche proprie del sensibile. Non si pone a un livello semioticamente e strutturalmente distinto dal figurativo ma, quando quest'ultimo è presente, il plastico gli dà forma e interagisce con esso nelle dinamiche della semiosi. Non solo una gradualità pare possibile tra plastico e figurativo ma vi è anche, e più precisamente, un divenire trasformativo nell'emergere fenomenico del plastico in seno all'apprensione sensibile.

Il plastico deve la sua forza (la sua *riserva di forza*, direbbe Louis Marin; cfr. Marin 1993) a una resistenza alla mera trasposizione lessicale. È proprio in virtù della sua insistenza sulla propria materialità d'espressione significativa, con gli eventuali effetti di ambiguità percettiva e cognitiva che ne conseguono, che il plastico può arrivare a sovvertire modalità interpretative consuete o convenzionalmente apprese nella cultura. Nondimeno il dispositivo significativo cui il plastico dà luogo non può essere scisso da altri aspetti e fattori che incidono sul percepito (figurazione, apporti extra-visivi, simbolismo, valori culturali, ecc.).

La plasticità del plastico non risiede tanto nell'oggetto in sé ma nell'estesia e nelle dinamiche d'apprensione dell'oggetto che rivelano così la natura semiotica del dispositivo significativo. Senza escludere oggetti in trasformazione o la cui morfogenesi avviene durante la fruizione (si pensi a forme in continua evoluzione o a opere partecipate), più generalmente la plasticità dispiega il suo potenziale semiotico nella co-definizione dell'oggetto all'interno della ricezione e nella propagazione delle possibili concatenazioni semantiche che mettono in luce l'organizzazione espressiva e topologica dell'oggetto, il quale diviene in tal modo dispositivo significativo. La plasticità, semioticamente intesa, riapre le maglie della canalizzazione del senso, disvelando rotture, discontinuità, disequilibri, dinamiche inopinate e complesse, che non solo possono far variare i percorsi cognitivi intrapresi, ritardare o sospendere l'esegesi cognitiva, ma condurre a una diversa articolazione estetica del sensibile.

Se i punti sopraindicati saranno ritenuti, si sarà portati a procedere verso un'altra considerazione che porterebbe a riformulare più precisamente una delle definizioni più usuali della semiotica quale teoria della significazione. La significatività del plastico non pertiene infatti, o non solo, a una teoria della significazione: la eccede per l'impatto fenomenico, estetico, che ha sul fruitore. Più esplicitamente, oserei affermare che la semiotica non può essere ridotta a una teoria della significazione o di generazione di significati; è invece una teoria del senso nella misura in cui si interessa anche a quelle dinamiche del sensibile che non sono facilmente lessicalizzabili e di sovente, anzi, operano sotto la soglia della coscienza.

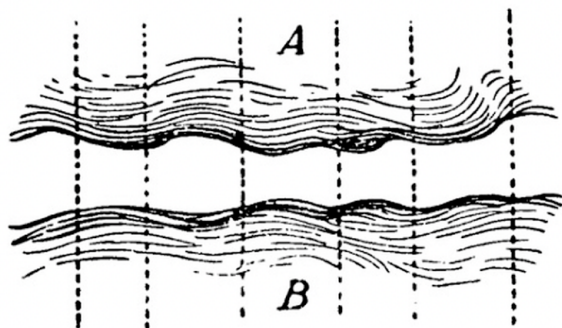
4. Trasformazioni plastiche, fra masse amorphe e spessore

Riconsiderare il plastico in quanto momento morfodinamico di configurazione del significante in seno all'estesia e alla semiosi consente di includere i processi di formazione della forma che incidono sull'oggetto semiotico, permette anche di meglio comprendere come la materia e il senso si plasmino reciprocamente. Al proposito, si potrebbe pure richiamare il dibattito su fenomenologia e semiotica che ha visto quali principali partecipanti Jean-Claude Coquet et Jean Petitot (cfr. Darrault-Harris, a cura di, 2011), dibattito che rilevava, in fin dei conti, la complementarità delle prospettive incentrate su *physis* et *logos*.¹⁷ Propendendo per un arguire basato sull'osservazione dell'arte, trarrò tuttavia spunto dall'opera *Klänge* di Wassily Kandinsky,¹⁸ rinviando a un mio precedente studio sul plastico (cfr. Caliandro 2023b), senza riprenderne l'analisi ma solo alcuni elementi emersi. In *Klänge* Kandinsky indaga – artisticamente – un divenire che rileva tanto della dimensione *materiale* che *spirituale*, aspetti su cui rifletteva nei suoi scritti teorici coevi (cfr. Kandinsky 1911 [1912]; 1913). Composizione singolare di poemi e xilografie, *Klänge* induce a prestare particolare attenzione a come il suono della parola, il ritmo del testo e, al contempo, le *sonorità* o tonalità scaturenti da forma e colore nell'immagine possano far emergere un potenziale di figurazione e narrazione nella rappresentazione o, al contrario, reimmergere parole o figure in una dimensione astratta. È la plasticità stessa del linguaggio e dell'espressione visiva, in ciascun medium in sé e nella loro interazione, a essere esplorata e posta al centro dell'opera. Testo e immagine riverberano continuamente, anche conflittualmente, ma soprattutto prendono forma e si configurano tanto fragilmente da poter ricadere pressoché ad ogni istante nel concretismo di una espressione meramente fonetica e pittorica. È un divenire morfodinamico in atto tanto nei poemi che nelle xilografie, in cui l'emergere percettivo e cognitivo della forma (qui in senso hjelmsleviano) sotto gli occhi dell'osservatore riscivola continuamente in una certa ambiguità, in un potenziale polisemico e, finanche, in quel «torbido [*Trübe*]» magmatico da cui – come l'artista scrive – tutto si origina (Kandinsky s. d. [1912]: n. p., trad. it. : 334).

Le ricerche e riflessioni verbo-pittoriche che Kandinsky attuava in *Klänge* trovano riscontro sul piano teorico in un passaggio del libro *Lo spirituale nell'arte* – preparato contestualmente per lo stesso editore – in cui l'artista si interessa al suono della parola, alla tonalità intrinseca nel linguaggio, anche e soprattutto quando la parola si dà in assenza dall'oggetto nominato e suscita allora una *rappresentazione astratta* (cfr. Kandinsky 1911 [1912]; trad. 1974: 83). Kandinsky si addentra sempre più verso questo distacco del segno da ciò che esso designa, considerando non soltanto la reiterazione frequente della parola, che così «perde il senso esteriore della denominazione», ma «il solo *suono* puro della parola» che «esercita una pressione diretta sull'anima» (*ivi*: 84), riaprendo pertanto alla questione della *vibrazione* che teorizzava proprio in queste righe (cfr. Caliandro 2024b). Senza entrare ora nel dettaglio della questione – «una vibrazione senza oggetto, la quale è ancora più complessa, vorrei dire 'più sovrassensibile,' dell'emozione che danno all'anima i rintocchi di una campana, il suono di una corda, il rumore prodotto dalla caduta di un'asse» (Kandinsky 1911 [1912]; trad. 1974: 84) – notiamo che l'argomentazione di Kandinsky, ispirata dall'uso di mezzi puramente artistici nella letteratura di Maeterlinck i quali creano un'*atmosfera*, un *suono interiore*, approda a sonorità e toni che non sono rapportabili a singoli elementi dati nel linguaggio

verbale o visivo, ma appartengono piuttosto alle dinamiche di affioramento e dissipazione nel sensibile. Si tratta di dinamiche che paiono *precedere* la significazione ma di fatto *procedono dalla* semiosi, in atto già nell'estesia stessa, partecipi del co-divenire semiotico dell'oggetto osservato.

Con un parallelismo che non sarebbe forse dispiaciuto a Omar Calabrese, a lungo dedicatosi a confrontare e avvicinare le teorie linguistiche e le teorie della forma e della significazione in arte (cfr. Calabrese 1985b), si potrebbero accostare le ricerche artistiche e teoriche di Kandinsky sulla plasticità della forma ad alcune riflessioni condotte da Ferdinand de Saussure negli stessi anni.¹⁹ Nel *Cours de linguistique générale* Saussure descrive il "fatto linguistico" come ciò che emerge e si costituisce dalle due *masse amorfe* rispettivamente del pensiero, di per sé *caotico*, non ancora organizzato, *confuso*, e della materia fonica, *plastica* e non determinata (Saussure (1916) 1995: 155, trad. 2005: 136). Ponendosi tra queste due masse fluttuanti, la lingua funge da loro intermediario secondo il celebre schema che illustra una massa d'aria in contatto con una estensione d'acqua:



Il fatto linguistico scaturisce dall'interazione continua e inscindibile delle due masse: «se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si decompone in una serie di divisioni, vale a dire di increspature; appunto queste ondulazioni daranno una idea dell'unione e, per dir così, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica.» (*ivi*: 156, trad.: 137). Potremmo individuare in queste increspature il reciproco e continuo modellarsi di pensiero e materia: la materia plastica diventa forma significativa in funzione del senso che la investe e, al contempo, i suoi accidenti morfologici e le possibili correlazioni che vi si reperiscono determinano il suo costituirsi fenomenicamente nell'apprensione estetica e cognitiva.

L'insistere su queste increspature – le fonti manoscritte del testo di Saussure, citate in nota da Tullio de Mauro, impiegano il termine di onda («*vague*», «*ondulation*»; *ivi*: nota n. 227 p. 463, trad.: nota n. 227 p. 439) – permette di rilevare come già nella formulazione saussuriana si mirasse a cogliere, non tanto delle unità linguistiche stabilmente costituite, ma il dinamismo in atto tra pensiero fluttuante e plasticità della materia, ossia tra le due nebulose da cui il senso procede e che, soltanto quando si tiene conto di queste dinamiche, ne mostrano lo *spessore* semiotico.

È a Hubert Damisch (1983) che si deve una riflessione approfondita e articolata su quest'ultimo concetto, in particolare quando, commentando le opere di François Rouan, rileva come la materialità dei gesti e i procedimenti tecnici adottati dall'artista creano intrecci e trame che attraversano e *lavorano* il piano stesso del quadro. Non si tratta solamente di prendere in considerazione una tessitura tecnica attuata nella genesi dell'opera – bande intrecciate, papiers collés, uso di spugne e stampi, trame ordite o simulate, assemblaggi e bricolage materici vari partecipano del suo armamentario pittorico – ma di reperire nello spessore dell'opera i *nodi* che condensano le dinamiche dell'opera nel suo *farsi*. Anche laddove la pittura tenta di fondere e neutralizzare le irregolarità della propria fattura, l'arte della modernità procederebbe in direzione inversa rispetto all'*immagine*, la quale si riduce – avverte Damisch – a un effetto di superficie. È invece nella microstruttura morfologica che si può cogliere la complessità strutturale del quadro, il quale non tende più a *forare* la parete, seguendo la teoria dell'Alberti, ma non per questo diventa muro, «essendo perforato da una moltitudine di fessure o di sguardi, nel senso tecnico del termine» (*ivi*: § 8, trad. mia).

Scandagliando l'intrecciatura materica che dà forma all'opera, Damisch sottolinea allora come i nodi abbiano, già nelle riflessioni di Lévi-Strauss, una priorità logica rispetto alle linee, seppur queste li generino sul piano empirico. Incoraggia pertanto a ripensare i termini della riflessione semiotica che, di fronte all'arte, è costretta ad abbandonare l'idea di un sistema di segni e di ricerca di unità di senso per confrontarsi piuttosto alla questione delle relazioni che si tessono e intrecciano costituendo l'opera in quanto oggetto semiotico: «Laddove il semiologo si affanna invano a rinvenire le “unità minime” che lo autorizzerebbero a trattare la pittura come un “sistema di segni”, la pittura dimostra, nella sua stessa texture, che il problema esige di essere affrontato al contrario, a livello delle relazioni fra i termini, a livello, non delle linee, ma dei nodi.» (*ivi*: § 9, trad. mia).

Sarebbe probabilmente forzato avvicinare i *nodi* di Damisch ai *centri focali* da cui, secondo Thom, le pregnanze di propagano in cerca di una canalizzazione e stabilizzazione del senso. Ma forse proprio laddove l'ambiguità, di cui scriveva quest'ultimo, insorge si possono cogliere le increspature che intaccano una concezione piatta, oggettificata, dell'opera – o, in generale, della *forma* del fenomeno osservato – e ne restituiscono invece la plasticità semiotica, con tutte le conflittualità, instabilità e dissimmetrie che contribuiscono a costituirne il senso.

¹ Tali accezioni del termine, approfondite in filosofia da Catherine Malabou che ne ripercorre etimologicamente molte delle significazioni, sono sintetizzate da Alice Iacobone nell'introduzione al citato numero *Plasticity. Lives and Forms of an Aesthetic Concept* della rivista "Philosophy Kitchen" (Iacobone 2023: 7). La riflessione sul plastico attraversa per decenni la produzione scientifica di Malabou, a partire dalla sua tesi dottorato, presentata sotto la supervisione di Jacques Derrida nel 1994 e pubblicata nel 1996, in cui l'autrice scrive: «Il sostantivo 'plasticité' e il suo equivalente tedesco 'Platzitizität' entrano entrambi nella lingua nel XVIII secolo[...] e si aggiungono a due termini preesistenti formati sul medesimo radicale: il sostantivo 'plastica (die Plastik)' e l'aggettivo 'plastico (plastisch)' [...]. Queste parole derivano tutte e tre dal greco πλάσσειν (att. πλάττειν), che significa modellare[...]'. 'Plastico', come aggettivo, significa, da un lato: 'suscettibile di cambiare di forma', malleabile – l'argilla, la creta, sono 'plastiche'; dall'altro significa: 'che ha il potere di dare forma', come le *arts plastiques* o la chirurgia plastica[...]'. Queste due significazioni si ritrovano nell'aggettivo tedesco *plastisch*. Il dizionario Grimm lo definisce in effetti così: '*körperlich* (...) *gestaltend oder gestaltet* (che riceve o dà forma – o figura – di corpi)' [...]'. La *plasticité* (proprio come *Platzitizität* in tedesco) designa il carattere di ciò che è 'plastico», cioè ciò che è suscettibile di ricevere come di dare forma» (Malabou 1996: 19-20, trad. mia.) In testi successivi, Malabou approfondisce l'accezione distruttiva connessa all'uso del termine, reperibile anche in molti dizionari europei dove *plastico* designa l'esplosivo. Quanto alla potenziale trasformabilità, si può ricordare che Roland Barthes, in un'epoca di entusiasmo per l'avvento del nuovo materiale sintetico, rinveniva nella plastica (*le plastique*) un divenire proprio all'idea di plastico (in francese: *la plastique*): «più che una sostanza, la plastica è l'idea stessa della sua trasformazione infinita [...] è non tanto l'oggetto quanto la traccia di un movimento» (Barthes 1957: 160, trad. mia.).

² Una prima versione del presente studio è stata concisamente presentata l'8 settembre 2025 al convegno di semiotica "Il discorso delle scienze umane e sociali: scatole nere e procedure di scoperta" presso l'Università di Urbino. Se ne offre qui una rielaborazione approfondita e considerevolmente ampliata.

³ Dizionario Garzanti online, <https://www.garzantilinguistica.it/it/plastico/689148f8d53226fa4607e158>.

⁴ Fontanille, che preferisce adottare il termine di *dimensione plastica* o figurativa, sottolinea il lavoro di Jean-Marie Floch nel mettere a punto una metodologia *visualista* in reazione alla tendenza iconologizzante che aveva trovato autorità nelle riflessioni di Roland Barthes. Proprio per dar forza a tale svolta visualista, Floch avrebbe portato avanti l'idea di una *semiotica plastica*, parimenti denominata poco dopo *semiotica planare* (cfr. Fontanille 2025).

⁵ Si tratta senza dubbio di una ipotesi legata a una fase esplorativa della semiotica dell'arte, e difficilmente potrebbe essere ancora sostenuta. Se ne trovano tracce anche in Calabrese (1985a) quando, a proposito della spazialità del quadro che, in questo saggio, teorizza come *triplice*, dichiara che lo "spazio simulato" "aldilà della rappresentazione" sia «corrispondente al contenuto e pertinente ad una *semantica*» (ivi: 269). Tale proposta decadrà quando lo stesso autore delineerà una tipologia di quattro spazi determinati dal quadro, aggiungendovi un quarto tipo di spazio, lo *spessore*, quale "spazialità materica" del quadro (Calabrese 1991: 162). Ritorno in seguito sul concetto di spessore, che ritengo che Calabrese mutui, seppur senza farvi allusione, da altre riflessioni semiotiche molto consistenti, quali quelle di Marin (1982) e Damisch (1983).

⁶ Solo più tardi, in uno dei suoi ultimi scritti intitolato *De l'imperfection*, Greimas si soffermerà sulla "presa estetica" ("*saisie esthétique*") a partire da un passo di *Palomar* di Italo Calvino; si interrogherà allora sulla "pregnanza" dell'oggetto estetico che va all'incontro ("*au-devant*") del soggetto-osservatore (Greimas 1987: 24 e 27). L'approccio rimane nondimeno fortemente testuale e legato alla narrativizzazione dello sguardo nel romanzo. Da questa apertura sull'estesia ("*esthésis*", ivi: 99), seppur tematizzata nei testi, trarrà spunto la semiotica greimasiana successiva, talvolta detta post-greimasiana, con ricerche sul sensibile (ad esempio, Fontanille 1995). Più recentemente Landowski ha teorizzato due distinti regimi di significanza, la "lecture", o lettura, e la "saisie" o presa estetica (Landowski: 2025). Importa nondimeno ripercorrere qui piuttosto la concezione del *plastico* nella formulazione iniziale della teoria greimasiana, da cui molti studi semiotici continuano a mutare l'uso del termine.

⁷ Tra i numerosi studi che hanno ripreso la questione, cfr. Tarcisio Lancioni e Massimo Leone nel numero di "Carte Semiotiche" dedicato a *Il Semi-Simbolico* (6-7, 2004). Ho avuto modo di segnalare alcune contraddizioni in cui cade la descrizione del semi-simbolico proposta da Greimas rispetto alla teoria di Hjelmslev da cui vorrebbe eppure trarre ispirazione (cfr. Caliendo 2009: 2).

⁸ Tale stabilità scaturisce dai principi d'immanenza e di testualità che l'approccio greimasiano tende a porre a presupposto della strutturazione del senso.

⁹ L'espressione *linguaggio altro* – piuttosto che "lingua altra" (*langue autre*) impiegata in prima istanza da Greimas (1984: 12) che pure non esclude l'altra espressione – è utilizzata da entrambe le studioshe anche sulla scorta della riformulazione che ne fa Floch nel dizionario, quando questi cerca di fornire

una prima definizione “del tutto provvisoria” della nozione (Floch in Greimas e Courtés 1986: 169). L’idea greimasiana di una *lingua altra* trae ispirazione dal concetto di *poetico* di Roman Jakobson, cui il plastico è esplicitamente avvicinato (cfr. Greimas 1984: 19 e 22s).

¹⁰ La *césie* (termine a mia conoscenza non ancora tradotto in italiano) rileva i valori di riflessione della luce, ad esempio l’opacità o la trasparenza di una superficie, con parametri graduati legati a permeabilità, assorbimento e diffusione.

¹¹ Il sistema significante si fonda sull’idea che gli elementi non sono mai unità isolate ma si attualizzano in relazioni, le quali non possono essere definite univocamente a priori, e sono pertanto dipendenti dalla posizione specifica che occupano in seno all’*enunciato* (opera, immagine...) preso in considerazione (cfr. Groupe µ 1992, p. 191).

¹² L’idea di reperire un dimensione semantica del plastico che scaturirebbe da valori prettamente indicali (ivi: 195) pare essere pressoché abbandonata nella versione rivista del trattato (Groupe µ di prossima pubblicazione) dove gli autori mantengono appena l’ipotesi che il semantismo plastico derivi da un sistema di contenuti psicologici postulati, non necessariamente correlati a una psicologia scientifica, ma che possono trovare una loro stabilizzazione in quanto significati di un sistema d’espressione con cui entrano in una funzione semiotica.

¹³ Considerato il consistente ritardo editoriale che ostacola la diffusione pubblica di *Nouveau traité du signe visuel*, gli autori hanno generosamente messo a disposizione alla scrivente i capitoli manoscritti sul plastico. Li ringrazio per l’eccezionale disponibilità e la fiducia.

¹⁴ Il Groupe µ si avvale delle riflessioni di René Thom e riconosce l’apporto degli studi in neurogeometria della percezione intrapresi da Jean Petitot.

¹⁵ I formemi sono elementi appartenenti meramente al metalinguaggio descrittore di cui gli autori si servono e, in tal senso, sono sistematizzabili, ad esempio, in opposizioni quali vicino/lontano, verticale/orizzontale, ecc. (cfr. Groupe µ 1992: 210ss).

¹⁶ La lettura che qui si fornisce di Thom è senza dubbio influenzata dalle tesi di Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Qu’est-ce que la philosophie ?* (1991) e, in parte, dalla riattualizzazione recente di queste tesi nella riflessione sull’eterogeneità differenziale portata avanti dal gruppo di ricerca costituitosi intorno ad Alessandro Sarti. Tale lettura è stata messa a punto e sviluppata in un mio libro, di prossima pubblicazione, *Vibrazione. Estetiche e teoria dell’arte*.

¹⁷ Vi hanno preso parte anche Ivan Darrault-Harris e Jean-François Bordron, i cui contributi compaiono nel “Dossier: Phénoménologie et sémiotique” a cura Ivan Darrault-Harris, “Actes sémiotiques”, 114, 2011, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2730>.

¹⁸ Si tratta di una raccolta di poesie e xilografie che Kandinsky pubblica nel 1912; il titolo significa letteralmente suoni o sonorità, sebbene sia stato tradotto in francese come *risonanze*, per la forte interazione che si tesse tra i poemi in prosa (*Prosagedichte*) e le immagini, ivi contenuti, tra il suono delle parole e la sonorità di forme e colori. Wassily Kandinsky, *Klänge*. Monaco di Baviera, R. Piper & Co. Verlag, s. d. [1912], n. p.

¹⁹ *Cours de linguistique générale*, pubblicato postumo e apparso per la prima volta nel 1916, è stato ste-so a partire da note dell’autore e da appunti, poi rivisti e riorganizzati, presi da studenti frequentanti il suo corso di linguistica generale negli anni 1906-1911.

Bibliografia

-
- Barthes, Roland
 1957 “Le plastique”, in R. Barthes, *Mythologies*, Parigi, Seuil, pp. 159-161.
- Beyaert-Geslin, Anne; Teixeira, Lucia, a cura di
 2023 *Semiótica plástica: limites e expansões. Homenagem a Jean-Marie Floch*, “Estudos Semióticos”, 19, 2, Universidade de São Paulo.
- Calabrese, Omar
 1985a *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
- 1985b *Il linguaggio dell'arte*, Sonzogno, Bompiani.
- Caliandro, Stefania
 2009 *O semi-simbólico na arte*, “Estudos Semióticos”, 5, 1, giugno, Universidade de São Paulo, pp. 1-8, <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49221/53309> e <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49221>
- 2023a “Instability and aesthesia: art, semiotics and science edging catastrophe [theory]”, in: A. Biglari, a cura di, *Open semiotics*, 4 voll., vol. 3: “Texts, Images, Arts”, Parigi, L'Harmattan, pp. 241-250.
- 2023b *Sur le plastique. Klänge de Wassily Kandinsky*, “Estudos Semióticos”, 19, 2, Universidade de São Paulo, pp. 159-177.
- 2024a “Plasticity and aesthesia: towards a semiotics of art encompassing the sensitive dynamics”, in Alessandro Sarti, a cura di, *Morphology, Neurogeometry, Semiotics: A Festschrift in honor of Jean Petitot's 80th birthday*, Cham, Springer Nature Switzerland, pp. 217-224.
- 2024b “Morphodynamiques à l'œuvre. La vibration: de l'esthétique à l'esthésie”, in Giovanna Citti e Alessandro Sarti, a cura di, *Dynamiques post-structurelles. Essais sur le devenir des formes*, Parigi, Spartacus-idh, pp. 39-48, <https://spartacus-idh.com/122.html#> e <https://spartacus-idh.com/liseuse/122/#page/46>
- 2025 *Plasticità in arte ed estesi. Considerazioni morfodinamiche in semiotica*, “Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea”, 22, Torino, pp. 115-127, <https://ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen/article/view/12031>.
- Chateau, Dominique
 1999 *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Coquet, Jean-Claude; Petitot, Jean
 2011 *Le Débat*, “Actes sémiotiques”, 114: “Dossier: Phénoménologie et sémiotique”, Ivan Darrault-Harris, a cura di, Université de Limoges, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2736>.
- Damisch, Hubert
 1983 “La peinture est un vrais trois”, in: François Rouan, catalogo di mostra. Parigi, Centre Georges Pompidou; ried. in Damisch, Hubert, *Fenêtre jeune cadmium. Ou le dessous de la peinture*. Parigi, Éditions du Seuil, 1984.
- Darrault-Harris, Ivan, a cura di
 2011 “Dossier: Phénoménologie et sémiotique”, “Actes sémiotiques”, 114, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2730>.

- Fontanille, Jacques
 1995 *Sémiotique du visble. Des mondes de lumière*, Parigi, Presses Universitaires de France.
 2025 "The Iconic and the Plastic Dimensions", in Lagopoulos, Alexandros Ph.; Boklund-Lagopoulou, Karin; Dondero, Maria Giulia; Fontanille, Jacques; Katsaridou, Maria Iliia; Wall-dén, Rea, *Semiotics of Images*, Berlino, De Gruyter, pp. 123-138.
- Greimas, Algirdas Julien
 1984 *Sémiotique plastique et sémiotique figurative* preceduto dal suo testo *Préface à une post-face*, 1978), "Actes Sémiotiques", Documents, 60, Parigi, pp. 5-24 (e 3-4).
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
 1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Parigi, Hachette.
- Groupe m
 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Parigi, Éditions du Seuil.
 2015 *Principia Semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
 2023 *Un paramètre ignoré des énoncés plastiques: la césie. Systématique et rhétorique de la césie*, "Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics", 14, Université de Liège, 21 pp., <https://journals.openedition.org/signata/4474>
 (in attesa di pubblicazione) *Nouveau traité du signe visuel*, estratti trasmessi dal Groupe m il 02.03.2025.
- Kandinsky, Wassily
 1912 [1911] *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Monaco di Baviera, Piper, ed. cons. Berna, Benteli Verlag, 1952; tr. it. *Lo spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, vol. 2, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 63-150.
 s. d. [1912] *Klänge*, Monaco di Baviera, R. Piper & Co. Verlag; tr. it. *Suoni*, in *Tutti gli scritti*, vol. 2, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 332-374.
 1913 *Malerei als reine Kunst*, "Der Sturm", 4, 178-179, settembre, Berlino, pp. 98-99.
- Iacobone, Alice
 2025 *Plasticity. Lives and Forms of an Aesthetic Concept*, Introduzione a Iacobone, a cura di (2025), pp. 7-10.
- Iacobone, Alice, a cura di
 2025 *Plasticity. Lives and Forms of an Aesthetic Concept*, "Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea", 22, Torino.
- Landowski, Eric
 2025 *Au risque du sens*, Aldeia da Serra (Barueri, São Paulo), Estação das Letras e Cores.
- Malabou, Catherine
 1996 *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Parigi, Vrin.
- Marin, Louis
 1982 *L'espace Pollock*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 10, Parigi, pp. 316-327.
 1993 "L'être de l'image et son efficace", *Des pouvoirs de l'image*, Parigi, Seuil, pp. 9-22.
- Mengoni, Angela
 2023 "Immagine e generazione di senso. L'approccio semiotico", in: K. Purgar e L. Vargiu, a cura di, *Studiare le immagini*, Roma, Carocci, pp. 169-189.
- Pozzato, Maria Pia
 2021 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
- Saussure, Ferdinand de
 1916 *Cours de linguistique générale*, Charles Bailly e Albert Séchehayé con la collaborazione di Albert Riedlinger, a cura di, ried. critica con note e commenti di Tullio de Mauro, Parigi, Éditions Payot & Rivages, 1995; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Tullio de Mauro, a cura di, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Sarti, Alessandro; Citti, Giovanna; Piotrowski, David
 2019 *Differential heterogenesis and the emergence of semiotic function*, "Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique", 230, settembre, Toronto.
- Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper)
 1914 *Plastics or The Original Progress and Power of Designatory Art*, in *Second Characters or The Language of Forms*, IV treatise, Cambridge, University Press.
- Thom, René
 [1982] "Local et global dans l'œuvre d'art", *Apologie du logos*, Parigi, Hachette, pp. 101-117.
 [1984] "L'art, lieu du conflit des formes et des forces", *Apologie du logos*, Parigi, Hachette, pp. 131-138.
 1990 *Apologie du logos*. Parigi, Hachette.
 2006 *Morfologia del semiotico*, Paolo Fabbri, a cura di, Roma, Meltemi editore.

Thürleman, Felix

- 1982 "Paul Klee: analyse sémiotique de Blumen Mythos" (tr. it. analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918"; in L. Corrain, Lucia; M. Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Società Editrice Esculapio, 1991, pp. 107-131).

Stefania Caliandro insegna estetica e semiotica dell'arte all'Università di Trento, dove dirige il seminario internazionale in Aesthetics, Semiotics of Art and Visual Culture (AeSAViC). Formatasi all'Università di Bologna, ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'École des hautes études en sciences sociales, a Parigi, e l'*Habilitation à diriger des recherches* alla Sorbona. Ha scritto i libri: *Images d'images Le méta-visuel dans l'art visuel* (L'Harmattan, 2008), *Morphodynamics in Aesthetics. Essays on the Singularity of the Work of Art* (Springer, 2019) e *Vibration. Esthétiques et théorie de l'art* (Hermann, di prossima pubblicazione).